

Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten: Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern

Autsch, Sabiene (Ed.); Grisko, Michael (Ed.); Seibert, Peter (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Autsch, S., Grisko, M., & Seibert, P. (Hrsg.). (2005). *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten: Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern* (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839403143>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

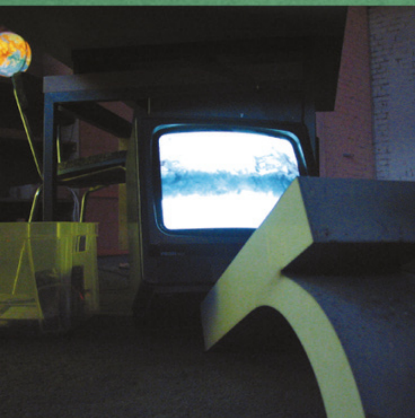
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

→ Kultur- und Museumsmanagement



SABIENE AUTSCH, MICHAEL GRISKO,
PETER SEIBERT (HG.)

Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten

Zur aktuellen Situation von
Künstler- und Literaturhäusern

SABIENE AUTSCH, MICHAEL GRISKO, PETER SEIBERT (HG.)

Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten

Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern

SABIENE AUTSCH, MICHAEL GRISKO, PETER SEIBERT (HG.)

Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten

Zur aktuellen Situation von Künstler-
und Literaturhäusern

[transcript]

Diese Arbeit ist im Rahmen des Projekts »Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte« entstanden und wurde unter Verwendung der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Eröffnung der Ausstellung »kunst zeigen«,
kuratiert von Sabiene Autsch, Siegen 2005; Foto mit freundlicher
Genehmigung von Carsten Schmale, Siegen.
Lektorat & Satz: Michael Grisko
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-314-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

*Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an
unter: info@transcript-verlag.de*

INHALTSVERZEICHNIS

- 9 Einleitung

KONTEXT I.

- 13 ANDREAS KÄUSER
Sammeln, Zeigen, Darstellen. Zur Modernität und Medialität von
Ausstellungen

KÜNSTLERRÄUME UND ATELIERINSZENIERUNGEN

- 27 SABIENE AUTSCH
„Expositionen“ – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch
- 55 ELLEN MARKGRAF
Die Wandlung des Künstlerateliers – Von dem Ort der
Inszenierung zu der Inszenierung des Ortes
- 71 GABRIELE HUBER
„Hier haftet, harrt, klebt das Ende“ – Spoerris ‚Bronzeatelier‘
als Inszenierung der Erinnerung in Zeiten der Vergänglichkeit
- 85 KLARA DRENKER-NAGELS
August Macke Haus – Das Wohn- und Atelierhaus zur Zeit
August Mackes
- 95 JÜRGEN FITSCHEN
Das Gerhard-Marcks-Haus in Bremen

KONTEXT II.

- 101 FRIEDHELM SCHARF
Literatur als Themenfeld und Exponat der
documenta-Geschichte
- 121 SUSANNE LANGE-GREVE
Literarisches in Szene setzen: Literatur ausstellen, darstellen,
erproben

GEDENKFRAGEN

- 131 PETER ERISMANN
Centre Dürrenmatt Neuchâtel – Gedenk- oder Denkstätte?
- 143 ELKE PFEIL
Brecht-Haus Berlin: Authentische Dichterräume heute
- 153 MARTIN MAURACH
Das Brückner-Kühner-Haus in Kassel. Anmerkungen zur metonymischen Struktur einer Gedenkstätte
- 165 BERNHARD LAUER
Authentische Orte und rekonstruierte Erinnerungsstätten am Beispiel der Brüder Grimm

DICHTERRÄUME UND MEDIALE ERFAHRUNG

- 187 FRIEDRICH W. BLOCK
Medien – Literaturen. Kuratorische Schnittstellen zwischen Christine Brückner und Digitaler Poesie
- 201 ULRIKE ZEUCH
Möglichkeiten und Grenzen medienintegrierender Ausstellungskonzepte für historische Räume am Beispiel des Lessinghauses von 1730 in Wolfenbüttel
- 221 HEIKE GFEREIS
Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren. Das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach
- 229 HEIKE GFEREIS IM INTERVIEW MIT MICHAEL GRISKO
Über Tradition und Moderne in der Marbacher Museums- und Ausstellungskonzeption, über neue Medien, Architektur und Besuchererwartungen

KONTEXT III.

- 239 PETER SEIBERT
Kein Ort? Nirgends? Anmerkungen zu Ausstellungen von
Exil und Exilliteratur
- 261 AUTORINNEN UND AUTOREN

EINLEITUNG

„Warum zeigen wir überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?“

Diese Frage, entnommen einem der hier versammelten Beiträge (S. Lange-Greve), erscheint einfach, zugleich auch provokant bis irritierend. Mit dieser Frage sind in komprimierter Weise Facetten und Gesten des Zeigens (= Ausstellens), ferner die Relevanz der Orte und Räume des Zeigens (= Ausstellung) sowie Inhalte angesprochen, womit der Bezug zu den sog. Exponaten einer Ausstellung (= Ausstellungsobjekte) hergestellt ist. Bleiben wir einen Moment auf dieser phänomenologischen Ebene des Zeigens von Dingen in einem bestimmten Rahmen, dann stellt sich zugleich auch die Frage nach den Bedeutungen und Deutungen, die diese sichtbaren Dinge in sich tragen bzw. zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten auslösen. Damit eng verbunden sind subjektive Erwartungen und Erinnerungen auf der einen Seite sowie Einstellungen und Haltungen auf der anderen Seite. Dieser Zusammenhang kann umschrieben werden mit dem Begriff der „Ausstellungsmentalität“, die notwendig ist dafür, dass die Dinge, die zeigbar, d.h. ausstellbar sind, auch über ein hohes Maß an sinnlicher Erfahrbarkeit und Materialität, an Imagination, Aura und Magie verfügen, um dadurch in unser Konzept von Lebenswirklichkeit integriert werden können.

Was zeigbar ist und gezeigt wird, muss vorhanden sein. Oder anders ausgedrückt: Das Gezeigte muss den Anschein von Authentizität und Präsenz erzeugen, andernfalls ist es nicht ausstellbar. Damit dehnt sich der Radius der Fragen weiter aus und bezieht sich auf das Wie, also auf das *„Wie zeigen wir überhaupt etwas“*. Der Ort der Ausstellung ist zugleich der Ort des Zeigens, was gleichzusetzen ist damit, dass der Ort der Ausstellung ohne die Gesten des Ausstellens inexistent ist. Analog zur Vielfalt gegenwärtiger Ausstellungsorte verändern sich auch die Ausstellungsgesten. Ein Buch im Dichter- oder Literaturhaus wird zum Beispiel anders ausgestellt, als ein Buch in einem Künstlerhaus oder -museum. Ist es da die Vitrine, die den Gegenstand zugleich isoliert als auch exponiert und dadurch seinen Wert unterstreicht, so ist es dort ein Tisch, auf dem der Gegenstand scheinbar beiläufig platziert ist. Beide Zeigegesten sind im Ausstellungskontext intentionale Vorgänge, denn es ist unklar, wo und wie der Gegenstand in seiner ursprüng-

lichen Funktion gezeigt wurde bzw. wo und wie er sich gezeigt hat. Das „Wie“ des Zeigens als lesbarer Prozess orientiert sich in den seltensten Fällen an den existenziellen, materiellen und ästhetischen Eigenschaften des Gegenstandes, sondern vielmehr an dem Kontext, in dem es erscheint. Der Ausstellungsort als Zeigeort bringt Ausstellungs- bzw. Zeigegeesten hervor, die zugleich den Paradigmen von Künstlichkeit und Natürlichkeit verpflichtet sind.

In den institutionskritischen Positionen der 1960er und 70er Jahren war zum wiederholten Mal die Rede von der Abschaffung des Museums und der Ausstellung. Um die Kritik an den musealen Einrichtungen deutlich zu machen und zu vermitteln, wurden genau jene Mechanismen und Strukturen gewählt, die kennzeichnend sind für den Ausstellungsbetrieb. So wurde die Leere des Museums theoretisch reflektiert (z.B. Allan Kaprow/Robert Smithson, *What is a museum*, *Arts Yearbook No. 9*, 1967) und auch praktisch umgesetzt (z.B. Daniel Buren, *Papier collé blanc et vert*, Kunsthalle Düsseldorf, September 1968), womit auf Momente von Neutralität, Form und Farbe, von Banalität und Vulgarisierung, Wiederholung, Konzept und Methode als neuen Denkfiguren im kunsttheoretischen Diskurs wie auch in der Praxis aufmerksam gemacht wurde. Die Leere, das Fehlen von Dingen, ihre Verhüllung, Verschleierung oder Verpackung, kurz: ihre Nicht-Präsenz in einem auf Präsentation ausgerichteten Kontext, macht zugleich auf die Fülle und auf die Anwesenheit von Dingen aufmerksam. Eine *Ästhetik der Absenz* ließe sich somit erneut als kuratorische Gegenstrategie zur Omnipräsenz der Medien, zu den visuellen Einflüssen in den virtuellen Welten reaktivieren, um auf Essentielles ebenso wie auch auf Paradoxes hinzuweisen.

Die Räume, um die es in diesem Band geht, sind in den seltensten Fällen leer. Es sind Räume, in denen etwas gezeigt wird, also etwas ausgestellt ist, obwohl es sich nicht primär um ein Museum handelt. Die Räume sind vielfach gefüllt mit Gegenständen, die auf das Leben und Arbeiten an diesem Ort verweisen: Mal- und Schreibutensilien, Zeichnungen, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen sind neben Gebrauchsgegenständen und Mobiliar zu sehen. Die ehemaligen Lebensräume sind zu Ausstellungsräumen umfunktioniert; den eigentlichen Wert bezieht die Ausstellung aus den hier versammelten Originalen, aus der „Authentizität“ und „Aura“.

Die „authentische Rekonstruktion“, die Wiederherstellung des „ursprünglichen Zustandes“ steht daher auch als zentrale Aufgabe und Leitgedanke über der Institution von *Künstler- und Dichterrhäusern*, die im Rahmen eines interdisziplinären von der Deutschen Forschungs-

gemeinschaft unterstützten Forschungsprojekts „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“) auf ihren spezifischen expositiven Charakter hin untersucht worden sind und im Mittelpunkt der vorliegenden Beiträge stehen.

Die Relevanz einer kunst- und medienwissenschaftlichen sowie literaturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Ausstellungskultur liegt auf der Hand: Der Boom von Ausstellungen (und Museen) ist seit ihrer postmodernen Expansion ungebrochen, die Besucherzahlen florieren weiter insbesondere bei spektakulären Kunstausstellungen oder medial inszenierten Ausstellungsevents, die nicht selten den Charakter einer Wunderkammer entfalten. Diese gleichsam konstellative Ausstellungskultur, d.h. die Erfahrung mit dem auratischen Kunstwerk auf der einen Seite und der mediengenerierten Installation und Inszenierung auf der anderen Seite findet sich beispielhaft in Künstler- und Dichterhäusern widergespiegelt und ließe sich als ein zentraler Faktor für ihre ungebrochene Attraktivität interpretieren. Konzepte, Erfahrungen und Visionen insbesondere in der Ausstellungsästhetik von Atelier und Dichtezimmer, als den charakteristischen Raummodellen für beide Institutionen, wurden auf einer vom Forschungsprojekt initiierten Tagung im Mai 2004 in Kassel ausgetauscht und diskutiert. Deutlich wurden dabei die bestehenden zum Teil gemeinsamen, zum Teil deutlich divergierenden Blickrichtungen und Argumentationsfiguren innerhalb der Disziplinen und der Institutionen, wobei die Orientierung am „Leitmedium“ Kunstausstellung auch aufgrund ihrer historischen Entwicklung unverkennbar blieb.

Unter den Begriffen Inszenierung, Authentizität, Erinnerung und Medialisierung werden Künstler- und Literaturhäuser, das Atelier und das Dichtezimmer im folgenden beleuchtet und analysiert. Einen weiteren Bereich stellen die „Kontexte“ dar, die den Gegenstand theoretisch wie auch historisch oder exemplarisch reflektieren und damit einen allgemeinen, vorangestellten Rahmen für die jeweils folgenden Beiträge liefern.

Die Initiierung dieses interdisziplinären Forums in Form der Tagung wie auch der vorliegende Band wären ohne die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) nicht zustande gekommen. Zu danken ist ferner den Autorinnen und Autoren.

Die Intensität des „*Ausstellungen Machens*“ ist mit Harald Szeemann verbunden, dem das Projekt viele Impulse verdankt. Harald Szeemann ist vor zwei Tagen verstorben.

Kassel/Siegen, im Februar 2005

Sabiene Autsch

SAMMELN – ZEIGEN – DARSTELLEN. ZUR MODERNITÄT UND MEDIALITÄT VON AUSSTELLUNGEN

I.

Ausstellungen haben seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zwei Phasen der Erneuerung, der Modernisierung erfahren, so dass sie von Georg Simmel zur exemplarischen Kunstform der Moderne erklärt worden sind. Mediale und konzeptionelle Innovationen haben dabei zu einer quantitativen und qualitativen Steigerung geführt, einer Konjunktur der Ausstellung und des Ausstellens. Seit dem späten 19. Jahrhundert stehen Weltausstellungen und der Kunstsalon für diese quantitative und qualitative Aufwertung, im letzten Drittel des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts Ausstellungsformen der verschiedensten historischen und künstlerischen Art.¹ Ausstellungen sind zu einer populären Kunstform geworden mit Event-Charakter und eigenem Ausstellungstourismus. Das traditionelle und konventionelle Museum ist von der Ausstellung durch eine produktive Konkurrenz herausgefordert worden. Diese Attraktion von Ausstellungen mit Prozessen der Modernisierung zu parallelisieren und zu erklären, bedeutet auch, ihre Konjunktur an Phasen des Medienwandels zu binden, genauer, die Abhängigkeit dieser Konjunkturen vom ersten analog-audiovisuellen um 1900 und zweiten, digitalen Medienumbruch um 2000 nachzuweisen. Ansätze und Vorüberlegungen zur Erklärung der steigenden Attraktivität von Ausstellungen durch deren mediale Modernisierung sollen im folgenden entfaltet werden.

Für Walter Benjamin sind Ausstellungen Inbegriff von Medialität als Spezifikum von Modernität. Im wichtigsten medientheoretischen Text des 20. Jahrhunderts, dem „Kunstwerk-Aufsatz“, wird der Ausstellungswert zur zentralen Eigenschaft reproduzierbarer, moderner Kunst und ersetzt dabei das ältere Differenzcharakteristikum von Kunst, den Kult-

1 Die Stauer-Ausstellung eröffnete in den 70er Jahren diesen Boom, der bis zur Bonner Ausstellung digital rekonstruierter jüdischer Synagogen reicht; künstlerische Ausstellungen wie die Kasseler documenta oder neu gegründete Museen für Gegenwartskunst belegen den Trend gleichfalls. Vgl. zur Gesamtentwicklung Ekkehard Mai: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München, Berlin 1986.

wert. Ist der Kultwert durch die sakral-rituelle, ortsgebunden-einzigartige, geheim-unsichtbare Aura gekennzeichnet, so der Ausstellungswert durch die ortsunabhängige Visibilisierung und Vervielfältigung von Kunstwerken. Die Aura ist mit dem festen Ort an kultisch-sakrale Rituale gekoppelt, wie in Kirchen oder in traditionellen Museen, während der reproduzierbare Ausstellungswert, der in Fotografie und Film seine höchste Form erreicht, politisch begründet werden muss, nämlich durch die massenweise Verbreitung und die industrielle Technik der Produktion.² Dabei formiert der Ausstellungswert, der mit der technischen Reproduzierbarkeit entsteht, die Psychologie bzw. Anthropologie dieser Masse (wie der Diskurs von Le Bon über Freud bis zu Hermann Broch genannt wird) in zweierlei Hinsicht. Zum einen durch Reproduzierbarkeit und Ausstellbarkeit als Resultat einer epochalen historischen Transformation, zum anderen durch die Veränderung der Perzeptions- und Wahrnehmungsweise, die „Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung“:

„Die Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“³

Vielfalt statt Einmaligkeit, Präsentation statt Repräsentation sind gewährleistet durch das reproduzierbare Abbild in seiner flüchtigen und wiederholbaren Präsenz etwa in illustrierten Zeitungen oder in Fernsehen und Film.

In seiner Leistung einer durch neue Medien hervorgerufenen und materialisierten Veränderung der sinnlichen Wahrnehmung und Aufmerksamkeit ist der Ausstellungswert den Medien Foto und Film, die seine medienhistorische Errungenschaft materialisieren, vorgeordnet und so von fundamentalerem Wert. Dementsprechend haben die früheren Formen von Ausstellbarkeit wie etwa der Salon, das Panorama oder die Weltausstellung eine präfilmische Qualität. Das serielle, syntagmatische Prinzip der Reihung in der filmischen Montage findet sich wieder im Prinzip der Hängung in Ausstellungen. Jonathan Crary beschreibt diesen Bruch der Wahrnehmungsweise, der im späten 19. Jahrhundert

- 2 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, (2. Fassung), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I.2., Frankfurt/M. 1980, S. 471-508.
- 3 Vgl. Walter Benjamin: Kunstwerk, S. 478f.

stattfindet und für den Film und Ausstellung paradigmatische Medien sind.⁴ Dabei wird ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis zwischen neuen technologischen Formen von „Spektakel, Schaustellung, Bildprojektion, Attraktion“ und veränderten Vorstellungen und Praxen von Wahrnehmung, insbesondere der Aufmerksamkeit etabliert.⁵ Ist die „Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Modernisierung“⁶ durch die Doppelung in eine konzentrierte und eine dezentrierte, eine zerstreute und eine fixierte Wahrnehmungsweise zu kennzeichnen, so sind Ausstellungen ein besonders gut geeignetes Paradigma für dieses moderne Wahrnehmungsdispositiv von Absorption und Absenz, von unberührbarer Distanz und sinnlicher Intensität, von zerstreuter und aufmerksamer Wahrnehmung. Denn die Aufreihung verschiedener und vielfältiger Objekte kennzeichnet ihr Struktur- und Architekturmuster, ein Gesamtarrangement, dem sich das einzelne Bild oder Objekt unterzuordnen hat. Der herumschweifende Blick auf das Ganze verbindet sich mit dem genauen Blick auf das Einzelne; aber auch der flüchtige Blick auf das einzelne Objekt ist möglich, und der Blick auf das Gesamtarrangement kann sich konzentrieren.

Die singuläre und auf esoterische, unsichtbare Bedeutungen bezogene Qualität des auratischen Kunstwerks wird in der Moderne ersetzt durch die egalisierende und auf sinnliche Wahrnehmung angewiesene reproduzierbare Quantität und Materialität von Medien. Diese mediale Signatur von Modernität manifestiert sich in Ausstellungen, erklärt und begründet ihren Aufstieg. Das auratische Bild muss nicht wahrgenommen werden, um seine ‚verborgene‘ Bedeutung zu realisieren. Diese religiöse oder mythische Bedeutung existiert auch ohne die medialen Bilder etwa als inneres Bild der Vorstellung oder metaphysischer Sinn. Das mediale Abbild hat hingegen nur eine Bedeutung, wenn es wahrgenommen wird; sein Sinn ist identisch mit den Sinnen, durch die es perzipiert und rezipiert

4 Dazu Sabiene Autsch: „Filme ausstellen – Ausstellbarkeit von Filmen?“, in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/Hyunseon Lee (Hg): Akira Kurosawa und seine Zeit, Bielefeld 2005, S. 277-292.

5 Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt/M. 2002 (amerik. 1999), S. 14.

6 Jonathan Crary: Aufmerksamkeit, S. 17 und auch S. 19ff.

7 Diese sinnliche, perzeptive und dadurch auch rezepptive Fundierung von Medien, ihrem Begriff und ihrer Theorie steht deswegen im Zentrum derzeitiger Medientheorie; s. Helmut Schanze (Hg): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 210; Jochen Hörisch: Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet, Frankfurt/M. 2004, bes. S. 12-15: „Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die neuere Medientechnik fokussiert hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne. Phono- und Photographie machen es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich, dies- und jenseits der Sinndimension, die dem Sprachmedium nun einmal nicht auszutreiben sind, zu prozedieren.“ S. 14ff.

wird.⁷ Medien- und bildanthropologisch hat Hans Belting demzufolge zwischen Bild und Medium, *picture* und *image* unterschieden: das Bild repräsentiert symbolisch Bedeutung; das Medium verkörpert sinnlich und äußerlich Schein.⁸ Bilder sind mental auf eine unsichtbar abwesende Bedeutung, eine innere Vorstellung bezogen, die sie repräsentieren, während Medien material auf eine sichtbare Präsenz fixiert sind. Dadurch aber ermöglichen erst medialisierte, sichtbare und reproduzierbare Objekte Ausstellungen und deren Konjunktur. Selbst das Original, etwa die „*Mona Lisa*“ (Louvre), wird dieser medialen Verkörperung im Akt des Ausgestelltwerdens durch Rahmung, Hängung und Platzierung in einem Raum, aber auch durch paratextuelle Umgebungen wie Poster, Kataloge, Plakate oder Verfremdungen durch Marcel Duchamp (1919/1964) und Andy Warhol unterworfen.⁹

Die Versinnlichung des Unsinnlichen, die Visibilisierung des Invisiblen, auch Entzauberung, Enträtselung und Entmythologisierung als Folge von Modernisierung (Max Weber) führen zur Umwandlung der Ästhetik in Medienästhetik.¹⁰ Ausstellungen erweisen sich als hervorragendes Paradigma dieser Modernisierung, verdrängen sie doch die adelig-höfischen Sammlungen, die eine öffentliche Wahrnehmung und Zurschau-stellung weder kannten noch benötigten, sondern im verborgenen Archiv, der esoterischen Kunst- bzw. Wunderkammer verblieben. Zementierte der geschlossene Raum der Sammlung oder des Archivs diese sakrale Unsichtbarkeit, so bedürfen Ausstellungen anderer Grenzziehungen und Rahmungen, um als Ausstellung kenntlich zu bleiben und sich etwa von der Warenausstellung des Kaufhauses zu unterscheiden.

II.

Die Vielfalt des Dargestellten, die durch Vervielfältigung und Kopieren möglich wird, macht für Ausstellungen eine sinnliche, vor allem optisch-visuelle Wahrnehmung als Rezeptionsweise erforderlich und weniger Lesen oder Wissen. Außerdem benötigt die Vielfalt der ausgestellten Gegenstände durch Auswahl nach innen und Abgrenzung nach außen eine innere Einheit, die zuvor durch sakrale oder metaphysische Semantiken gewährleistet worden war:

8 Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2000, S. 19-33.

9 Gemeint sind: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., Rectified Ready-made: Bleistift, weiße Gouache auf farbigem Druck der Mona Lisa (1919/1964), Collection Ronny Van de Velde, Antwerpen und Andy Warhols Variationen zu diesem Thema.

10 Dazu Ralf Schnell: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart, Weimar 2000.

„Keine Erscheinung des modernen Lebens kommt diesem Bedürfnis so unbedingt entgegen wie die großen Ausstellungen, nirgends sonst ist eine große Fülle heterogener Eindrücke in eine äußere Einheit so zusammengebracht, daß sie der durchschnittlichen Oberflächlichkeiten doch als zusammengehörig erscheinen und gerade dadurch jene lebhaftige Wechselwirkung unter ihnen erzeugt wird, jene gegenseitige Kontrastierung und Steigerung, die dem ganz beziehungslos Nebeneinanderliegenden versagt ist.“¹¹

Die Einheit in der Vielfalt entsteht durch Rahmung, während Vielfalt durch Reproduktion erstellt wird; beides entspricht der nervösen und sinnlichen Rezeption einer Masse entindividualisierter Betrachter. Die ausgestellten Objekte werden egalisiert, so dass Einzigartigkeit durch Mannigfaltigkeit ersetzt wird. Dieser Vorgang der Entdifferenzierung und Enthierarchisierung wird ersetzt durch Rahmung als Kriterium der Differenzierung und Wertung. Die Modernität von Ausstellungen zeigt sich daran, dass sie an einer „*Ästhetik des Erscheinens*“ (Seel) und des „*Performativen*“ (Fischer-Lichte) partizipieren.¹² Man könnte sagen, dass Ausstellungen das Inszenieren, Installieren und Präsentieren ästhetischer Objekte und deren modernes Angewiesensein auf Rezeption und sinnliche Wahrnehmung exemplarisch vorführen. Sie haben teil an dem Prozess von Modernisierung, der dem Betrachter und Rezipienten eine Kompetenz der Sinnstiftung durch Wahrnehmung abverlangt, eine individuelle Beteiligung, durch die die Zurschaustellung der Objekte ergänzt wird um performative Interaktivität. Für Aufführung, Inszenierung und Installation als Säulen moderner Medienästhetik ist die Aus-

11 Georg Simmel: „Berliner Gewerbe-Ausstellung“, in: Klaus Lichtblau (Hg.): Georg Simmel. Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 72.

12 Einwenden könnte man sowohl gegen Seels Ästhetik des Erscheinens wie gegen Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen, dass erst der prinzipiell mediale Charakter moderner, reproduzierbarer Kunst sowohl das Performative wie das Erscheinen als ästhetikbestimmende Kategorien und Qualitäten hervorbringt, dass diese mediale Modernität aber keineswegs für alle Kunstformen anderer Epochen galt. Die unsichtbare auratisch-sakrale Kunst, die nicht zur Erscheinung kommen muss und keiner performativen Sinnstiftung bedarf, wird mit Benjamin zu unterscheiden sein von Kunst im Zustand medialer Ausstellbarkeit. Erscheinung und Performanz sind maßgebliche Kriterien für Kunstobjekte unter medialen Bedingungen. Dass Aufführung und Ausstellung auch für ältere Kunst ein relevanter Modus sind, ist erst durch Medientheorien in den Blick geraten, die diesen Aspekt der Inszenierung, Aufführung und Performanz fokussiert haben; s. Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt/M. 2003; Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M. 2004.

stellung paradigmatisch.¹³ Zwar gibt es den Paratext des Ausstellungskatalogs oder das Ausstellungsplakat mit bisweilen ganz eigenem ästhetischem Design. Doch ohne Zuschauer sind Ausstellungen – wiederum anders als Museen, Sammlungen und Archive – kaum realisierbar und sinnvoll. Der performative Akt des Herumgehens, Herumschauens, auch die soziale, kommunikative und lokale Umgebung oder die Ausstellungsarchitektur sind integrale Bestandteile des „Gesamtkunstwerks“ Ausstellung. Gerade die besondere Ausstellungsarchitektur hat diesen Aspekt seit den Weltausstellungen, Ausstellungspavillons auf der Biennale in Venedig bis zu den spektakulären Bauten von Frank O. Gehry, Daniel Libeskind oder Peter Eisenman gewürdigt.

Indem die Sinne derart massiv ins Spiel kommen, kreieren und erfordern Ausstellungen einen flaneurartigen Sozialtyp, eine besondere Verhaltensweise von Individualität, in der auch soziale Charaktere widergespiegelt werden: „Der einzelne Gegenstand innerhalb einer Ausstellung zeigt dieselben Beziehungen und Modifikationen, wie sie dem Individuum innerhalb der Gesellschaft eigen sind“, nämlich „Nivellierung und Vergleichgültigung“ einerseits und „Steigerung“ durch die „Summe der [sinnlichen] Eindrücke [...] der in einem Rahmen vereinten Dinge“ andererseits.¹⁴ Es geht darum „den Reiz der Erscheinung mit allen Mitteln herauszuarbeiten“. Das sinnliche Erscheinen in seiner durch Vervielfältigung zustandekommenden Vielfältigkeit wie dessen performative Sinnstiftung durch betrachtende Individuen sind die polare Grundbedingung von Ausstellungen. Sie reagieren damit auf einen sozialanthropologischen und medialen Wandel, als dessen „Verkörperung und Sinnbild“¹⁵ sie erscheinen. Die „Zusammenwirkung der Vielen“ tritt an die Stelle der einzelnen „individuellen“ Tat des – wie man mit Benjamin ergänzen könnte – auratischen Kunstwerks; eine sinnlich-impressionistische, bis zur nervösen „Überreizung“ der Hyperästhesie gehende Wahrnehmungsrezeption gilt als angemessene Aufnahmeweise dieser „Oberflächlichkeit“.¹⁶

13 K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kultur- anthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/M. 1999 enthält viele Kategorien, die für die Analyse der hier skizzierten Modernität und Medialität von Ausstellungen hilfreich sein könnten.

14 Vgl. Georg Simmel: *Gewerbe-Ausstellung*, S. 75.

15 Vgl. Georg Simmel: „Kunstaustellungen“, in: Klaus Lichtblau (Hg.): *Georg Simmel. Soziologische Ästhetik*, Bodenheim 1998, S. 45.

16 Vgl. Georg Simmel: *Kunstaustellungen*, S. 48.

Ausstellungen sind Verkörperungen sozialanthropologischer Typen der modernen Gesellschaft und in dieser Weise seit Simmel von Soziologen als Symptome von Modernität beschrieben worden.¹⁷ Ist die sinnliche Vielfalt das eine Kriterium dieser Modernität als Abbild „socialer Differenzierung“ (Simmel) einer „polykontexturalen Welt“¹⁸, das die sinnliche Wahrnehmung und performative Sinnstiftung des individuellen Betrachters erforderlich macht, so die Einheit der individuellen Objekte das andere Strukturierungsprinzip. Denn die sinnliche Vielfalt der beziehungslos nebeneinanderstehenden Gegenstände bedarf einer Vernetzungsstruktur, die Ausstellungen als soziale Ereignisse konstituiert und die Wahrnehmungsweise der „Zerstreuung“¹⁹ bündelt. Die „Einheit“ (Simmel) der Ausstellung, ihre „Formzwänge“, die durch die polykontextuelle Vielfalt der ausgestellten Objekte entstehen, werden durch Rahmung, „frames“, etabliert, die „Sprünge“ als räumliche Grenze in Form besonderer Ausstellungsarchitektur erstellen.²⁰ „So spiegeln die Eindrücke der in einem Rahmen vereinten Dinge mit ihren wechselseitig erregten Kräften, ihren Widersprüchen wie ihrem Zusammengehen, die objektiven Verhältnisse sozialer Elemente wider.“²¹ Insofern wird in (post-)modernen Ausstellungskonzepten den Diskussionen um den Raum, etwa als *white cube*, oder seine installative Überwindung große Beachtung geschenkt.

Ausstellungen sind Raumkunstwerke nach innen und außen: nach innen durch Installation und Hängung; nach außen durch die besondere Ausstellungsarchitektur: „Am markiertesten tritt hier in den Baulichkeiten der spezifische Ausstellungsstil hervor.“²² Sowohl der innere wie der äußere Raum sind durch Rahmung (etwa der Bilder) und Begrenzung, aber auch kontrastierend durch avantgardistische Entgrenzung zu kennzeichnen. Dadurch dass Ausstellungen Raumkunstwerke sind, inkorporieren sie den Zuschauer in einer ganz besonderen Weise als Ak-

17 Theodor W. Adorno: „Valéry Proust Museum“, in: Rolf Tiedemann (Hg.): Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/M. 1997, S. 181-194 entwickelt analoge Leitbegriffe für das Korrespondenzverhältnis von Ausstellung/Museum und Warenökonomie: „Dem reinen Werk droht Verdinglichung und Gleichgültigkeit. Mit dieser Erfahrung überwältigt [...] das Museum.“ (S. 187). Benjamin sieht Weltausstellungen als Verklärung des „Fetisch Ware“: Walter Benjamin: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Frankfurt/M. 1991, S. 50.

18 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1999, S. 494ff.

19 Vgl. Walter Benjamin: Paris, S. 50ff.; vgl. auch Crary, Aufmerksamkeit.

20 Vgl. Niklas Luhmann: Kunst, S. 494ff.

21 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 75.

22 Vgl. Georg Simmel: Gewerbe-Ausstellung, S. 73.

teur, der durch seine sinnliche und körperliche Präsenz des Gehens und Schauens den performativen Akt einer Sinnstiftung realisiert, die durch das multimediale Ensemble der Ausstellung angeregt und angeleitet wird. In dieser sinnlich-medialen Partizipation des Zuschauers zeigt sich erneut die filmanaloge Wahrnehmungsweise der Moderne, die ebenfalls durch Abgrenzung des Kinoraums eine körperlich-räumliche Grenze etabliert, analog der Differenzierung zwischen zerstreuter und konzentrierter Wahrnehmung. Der Zuschauer wird gleichsam taktil gefesselt; gebunden an den Schauplatz muss er eine auch körperliche Einstellung entfalten:

„Es [das Kunstwerk bei den Dadaisten] stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktileres ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.“²³

Performance und Happening als (post)moderne Ausstellungsrealität haben film- und fotoanaloge Qualitäten bekommen, gerade in Hinsicht auf die performative Partizipation des Zuschauers.

III.

Ausstellungen machen Einstellungen der Zuschauer erforderlich: „Bedeutung am/im Raumkunstwerk konstituiert sich, wie Rosalind Krauss im Anschluß an Merleau-Ponty pointiert hat, ganz buchstäblich je aus ‚dieser Position und dieser Perspektive‘.“²⁴ Dieses interaktive Wechselverhältnis der „Betrachtereinbeziehung“ setzt anthropologische Ressourcen und Dispositionen wie das Sammeln,²⁵ das Zeigen und Sagen frei und ist deswegen gerade in Zeiten einer durch mediale Innovation gekennzeichneten Modernisierung bevorzugte Kunstform: technische Medialisierung und anthropologische Disposition und Verhaltensweise, durchaus im körperlichen Sinn von Ausstellen und Einstellen, Sammeln,

23 Vgl. Walter Benjamin: Kunstwerk, S. 502.

24 Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003, S.260; zur medienanthropologischen Semantik von „Einstellung“ s. Andreas Käuser: „Von der Einstellung zur Einstellung. Filmtechnik und Diskursformation“, in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/Hyunseon Lee (Hg.): Akira Kurosawa und eine Zeit, Bielefeld 2005, S. 253-276; außerdem enger auf die Ausstellung bezogen Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin, Wien 2000.

25 Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt/M. 2002, bes. S. 231-233.

Zeigen und Sagen, treffen aufeinander. Obwohl multisensuell angelegt und entgegen dieser Zentrierung auf das Zeigen, fällt dabei die bewusste Ausschaltung des Tastsinns auf, die erst heutzutage durch digitale Installationen und deren taktile Interaktivität relativiert wird. „Ausstellbarkeit“ ist einerseits Bedingung modernen Sozialverhaltens; Berührung jedoch ist hierbei bis zur Kriminalisierung etwa als sexuelle Belästigung ausgeschlossen, so dass eine imaginäre Taktilität wie im Film vorherrscht.²⁶

Der performative Akt des Ausstellens und Zuschauens lässt sich demzufolge genauer bestimmen durch eine semantische Differenzierung von Herstellen, Ausstellen, Darstellen und Einstellen. Ausstellungen überführen die anthropologischen Dispositionen des Sammeln, Zeigens und Einstellens in Handlungen, in denen diese Dispositionen eine ästhetische Form erhalten, dadurch aber auch eine entsinnlichende Sublimierung und Substitution erfahren. Diese Form errichtet zugleich eine Differenzierung dieser anthropologischen Dispositionen und ihrer ausstellungsmedialen Form, um beide der Reflexion anheimzustellen. Wegen dieser medialen Reflexion tritt die medienanthropologische Disposition des Darstellens und Sagens zum Gestus des Sammeln und Zeigens hinzu. Die Modernität von Ausstellungen wird auch daran deutlich, dass die expositionelle Basisoperation des Sammeln und Zeigens ergänzt und transzendiert wird um reflexiv-konzeptionelle Anstrengungen sowie theoretisch-textuelle Akte des Darstellens und Zeigens, die etwa den Ausstellungskatalog als eigenes Text-Bildgenre hervorbringen. In Ausstellungen tritt exemplarisch „das Diskursive und das Ikonische, das Sagen und das Zeigen, auch explizierbar als das Digitale und das Analoge“²⁷ in seiner Kombinierbarkeit und nicht – wie es traditionell schematisch gesehen wird – seiner gegensätzlichen Ausschließlichkeit hervor.

Ausstellen geht so eine enge Beziehung zum Herstellen und Darstellen als kreativer, poetischer Tätigkeit ein.²⁸

„Das Anordnen wird zum Aufstellen, das Aufstellen zum Ausstellen. Aus der Sammlung, die zusammenzutragen ja bereits bedeutet, etwas ‚poetisch‘ hervorzubringen, macht die Ausstellung nochmals etwas Neues – ohne das die

26 Richard Sennett: „Der Tastsinn“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Der Sinn der Sinne, Göttingen 1998, S. 479-495.

27 Sibylle Krämer: „Negative Semiologie der Stimme“, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen, Köln 2003, S. 65-63, hier S. 73.

28 Vgl. Juliane Rebentisch: Installation, S. 241-250.

Sammlung deshalb nicht mehr dieselbe wäre. Das Arrangieren der Exponate ist seinerseits ein ‚poietisches‘ Tun: eine Komposition aus Sichtbarem, die dieses sichtbar macht und selbst sichtbar ist.²⁹

Sichtbarkeit, Visibilisierung als zentrales Inszenierungsziel von Ausstellungen benötigt zu diesem Zweck ein Arrangement, das die einzelnen Kunstwerke zu einem Ganzen zusammenfügt. Dieses Ganze wird durch die räumliche Installation als kreativem Prinzip von Ausstellungen, als räumliche Anordnung eines Dispositivs erzeugt:

„Denn jede Darbietung einer Kollektion sehenswerter Objekte stellt diese nicht nur hin, sondern in eins damit etwas Neues her: ein Arrangement, das bislang nicht existiert hatte. Dieses ist selbst ein Kunstwerk, ein visuell wahrnehmbares Ganzes – auch wenn es sich wegen seiner Größe oft nur im Durchgang durch die Wahrnehmung der Teile auffassen läßt. Jede Ausstellung stellt nicht nur *etwas* aus, sondern auch *sich selbst*.“³⁰

Als besondere Zusammenstellung der Teile zu einem Ganzen erhält die Ausstellung eine spezifische Form als Gesamtkunstwerk oder als „Medium Ausstellung“³¹. Bereits Simmel hat im besonderen Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen die spezifische Modernität von Ausstellungen gesehen:

„Und dieses Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen einzusehen, hilft uns vor allem die moderne Kunstausstellung. Sie lehrt uns, wie die oft beklagte Armut, die Geringfügigkeit an Erfindung, der Mangel an scharf ausgeprägten Individualitäten sich doch mit der Mannigfaltigkeit des Gesamtbildes verträgt, indem an die Stelle der persönlichen Originalität die Fülle der Strebungen, Ideenkreise und Ausdrucksweisen tritt.“³²

Ausstellungen sind deswegen als „Merkzeichen des modernen Geistes nicht mehr entbehrlich“, weil sie die „Oberflächlichkeit“³³ der zur Ware verkommenen Kunst, die durch „Ausstellungen hervorgerufene Steigerung“ der „Schaufenster-Qualität der Dinge“³⁴ sowie die substanzlose, „charakterlose“ Vereinzelung der Individualität widerspiegeln. Nur im Arrangement der zusammenhanglosen Einzelobjekte kann so etwas wie

29 Vgl. Manfred Sommer: *Sammeln*, S. 232ff.

30 Vgl. Manfred Sommer: *Sammeln*, S. 232ff.

31 Sabiene Autsch: *Medium Ausstellung*, Siegen 2002.

32 Vgl. Georg Simmel: *Kunstausstellungen*, S. 52.

33 Vgl. Georg Simmel: *Kunstausstellungen*, S. 52.

34 Vgl. Georg Simmel: *Gewerbe-Ausstellung*, S. 74.

Identität, Ganzheit etabliert werden. Die zu scheinhaften Dingen und Waren reduzierten Kunstwerke, die eine zerstreute Wahrnehmung benötigen, erhalten „durch das Arrangement ihres Zusammenhangs neue ästhetische Bedeutsamkeit“³⁵, wodurch auch die Wahrnehmung durch Rahmung und Begrenzung der Ausstellung konzentriert wird.

Hervorzuheben sind die Affinitäten von Ausstellen und Darstellen auch noch in anderer, auf den Text bezogener Weise. Schriftliche Texte gewinnen eine besondere Darstellungsform, wenn Ausstellen und Ausstellung zum darstellungstechnischen Vorbild werden. Der Darstellung des Textes dient die Analogie zur filmischen Montage oder zum expositionellen Zeigen als methodische Orientierung, so etwa in Benjamins „Passagen-Werk“: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“³⁶ Die Methode seines Parallelunternehmens zu Benjamins „Passagen-Werk“ beschreibt Dolf Sternberger folgendermaßen:

„Die Welt der Phänomene und Gedanken, Figuren, Gebärden und Gefühle dieser bestimmten Epoche [...] des späteren neunzehnten Jahrhunderts [...] soll [...] zitiert werden. Darum auch kommen so viele Zitate vor. Ihre Anordnung ist das eigentliche Geheimnis.“³⁷

Das Zitat wird wie ein Ausstellungsobjekt, ein Dokument behandelt, das gezeigt, ausgestellt wird, und in einer „Anordnung“, einem Dispositiv die Form seiner Lesbarkeit und Syntax findet. Auch Aby Warburgs „*Mnemosyne-Atlas*“ von Gesten und Gebärden gehört zu diesem besonderen Genre expositioneller Texte hinzu, dessen Text-Bild-Relation ohne reproduzierbare Medien und der hierdurch erlangten medialen Brechung nicht möglich ist.³⁸

Die Verbindung von Ausstellung und Text verweist auch auf die multimedialen Hybridisierungen als Kennzeichnung für den zweiten digitalen Medienumbruch. Für die Reflexion auf die Materialität der einzelnen Medien Bild, Text, aber auch Paratexte und performative Akte scheinen Ausstellungen deswegen ein besonders gut geeignetes Medium zu sein. Wegen dieser medialen Reflexion von basalen Formen wie

35 Vgl. Georg Simmel: *Gewerbe-Ausstellung*, S. 75.

36 Vgl. Walter Benjamin: *Passagenwerk*, S. 574.

37 Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1974, S. 8.

38 Insofern entsteht dieses besondere Genre im Umfeld des Medienumbruchs nach 1900, vgl. Ulrich Port: „*Transformatio energetica*“, Aby Warburgs *Bild-Text-Atlas Mnemosyne*“, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 9-31.

Bild, Raum und Schrift erlangt die Ausstellung in Medienumbrüchen ihren prominenten Stellenwert; denn Medienumbrüche stellen eine besondere Steigerung dieser medialen Reflexion dar als Indikator einer geänderten semiotischen Ordnung. Der Ausstellungskatalog exponiert als eigenes Genre geänderte und besondere Text-Bild-Beziehungen; durch multimediales Verweisen und Differenzieren profilieren sich Ausstellungen als modernes Medium. Kracauer beobachtet 1937 einen „neuen Typus von Ausstellungen“, für den dieses intermediale und interdisziplinäre Arrangement literarischer, theoretischer, bildkünstlerischer und medialer Formen und Objekte „als durchkonstruierte Gruppierung des Materials“ kennzeichnend sei.³⁹ Wenn die mediale Differenz als Grenze und Unterschied der Medien charakteristisch ist für multi- und intermediale Konstellationen der (Post-)Moderne, dann sind Ausstellungen hervorragend geeignet, diese Reflexion der Materialität der einzelnen Medien Bild, Raum, Klang, Text anzuregen und anzuleiten.

Interessant ist hierbei, dass das Zeigen vor dem Hintergrund des digitalen Medienumbruchs eine Aufwertung erfahren hat. Gegen die „Diskursivierung der Kultur“ als „Text“ werden sichtbare, also zeigbare Dinge und ausstellbare Phänomene aufgewertet, und zwar als aktive Kulturtechnik innerhalb der Diskussion um Performanz.⁴⁰ Sowohl die deiktischen Aspekte sprachlicher Darstellung wie auch die zeigbaren Objekte räumlicher Installation gewinnen an Wert gegenüber einer rein diskursiven Theorie- und Darstellungsweise. Ist Sagen eine Form des Zeigens, dann ist Darstellen auch eine Form des Ausstellens, des mimischen Präsentierens und theatralen Aufführens: eine Form der Maskierung.⁴¹ Damit wird insbesondere die gestische Körperlichkeit des Zeigens und Ausstellens betont, welche sowohl der Ausstellungsmacher wie der -besucher zur besonderen Form ihrer Interaktivität und Kreativität benötigen: „Das Zeigen ist eine leibgebundene Handlung, es ist

39 Volker Breidecker (Hg.): Siegfried Kracauer/Erwin Panofsky: Briefwechsel 1941-1966, Berlin 1996, S. 206ff.

40 Ausstellungen stellen deswegen für eine solche „kulturtechnische Perspektive“ anwendbares Material bereit, wie die folgende Kompilation aus Sibylle Krämer/Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 18 nahelegt. Als Kulturtechnik läßt sich Ausstellen bestimmen als „operatives Verfahren zum Umgang mit Dingen und Symbolen“, „als ein körperlich habitualisiertes und routiniertes Können“, das in „alltäglichen, fluiden Praktiken wirksam wird.“ Das medieninnovativ und interdisziplinär hergestellte „Wechselverhältnis von Schrift, Bild, Ton und Zahl“ eröffnet „neue Spielräume für Wahrnehmung, Kommunikation und Kognition.“

41 S. Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.

eine Gebärde.⁴² Diese „Geste des Ausstellens“ kehrt die körperliche Präsenz als primäre Rezeptions- und Produktionsweise von Ausstellungen hervor, allen Internetpräsentationen zum Trotz, deren Medientechnik durch Ausstellungen zugleich konterkariert und für spezielle Präsentations- und Inszenierungsformen auch aktiviert wird.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: „Valéry Proust Museum“, in: Rolf Tiedemann (Hg.): Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften 10.1, Frankfurt/M. 1997, S. 181-194.
- Autsch, Sabiene: Medium Ausstellung, Siegen 2002.
- Autsch, Sabiene: „Filme ausstellen – Ausstellbarkeit von Filmen?“, in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/Hyunseon Lee (Hg.): Akira Kurosawa und seine Zeit, Bielefeld 2005, S. 277-292.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2000.
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (2. Fassung), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. I. 2, Frankfurt/M. 1980, S. 471-508.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Gesammelte Schriften, Bd. V. 1, Frankfurt/M. 1991.
- Benjamin, Walter: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V. 1, Frankfurt/M. 1991, S. 45-59.
- Breidecker, Volker (Hg.): Siegfried Kracauer/Erwin Panofsky: Briefwechsel 1941-1966, Berlin 1996.
- Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt/M. 2002 (amerik. 1999).
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M. 2004.
- Hörisch, Jochen: Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet, Frankfurt/M. 2004.
- Käuser, Andreas: „Von der Einstellung zur Einstellung. Filmtechnik und Diskursformation“, in: Nicola Glaubitz/Andreas Käuser/ Hyunseon Lee (Hg.): Akira Kurosawa und seine Zeit, Bielefeld 2005, S. 253-276.

42 Sibylle Krämer: „Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren“, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XIII, 3/2003, S. 509-519, S. 510.

- Krämer, Sibylle: „Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren“, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XIII, 3 (2003), S. 509-519.
- Krämer, Sibylle: „Negative Semiologie der Stimme“, in: Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen, Köln 2003, S. 65-63.
- Krämer, Sibylle/Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1999.
- Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München, Berlin 1986.
- Offe, Sabine: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin, Wien 2000.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt/M. 1999.
- Port, Ulrich: „Transformatio energetica. Aby Warburgs Bild-Text-Atlas Mnemosyne“, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M. 2002, S. 9-31.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003.
- Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001.
- Schnell, Ralf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart/Weimar 2000.
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt/M. 2003.
- Sennett, Richard: „Der Tastsinn“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Der Sinn der Sinne, Göttingen 1998, S. 479-495.
- Simmel, Georg: „Berliner Gewerbe-Ausstellung“, in: Klaus Lichtblau (Hg.), Georg Simmel. Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 71-75.
- Simmel, Georg: „Über Kunstaustellungen“, in: Klaus Lichtblau (Hg.), Georg Simmel, Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 45-52.
- Sommer, Manfred: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt/M. 2002.
- Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1974.
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.

„EXPOSITIONEN“ – KÜNSTLERHAUS UND ATELIER IM MEDIENUMBRUCH

„Ich finde es interessant, dass künstlerische Arbeiten in Ateliers gemacht werden und dennoch nie in ihnen zu sehen sind. Alle Arbeiten, die im Atelier entstehen, sind demnach für eigentlich inexistenten Orte gemacht worden. [...] Niemand wird sich einen Künstler vorstellen – auch nicht den wildesten –, der im Atelier arbeitet, ohne die öffentlichen Orte im Kopf zu haben, an die seine Arbeit vielleicht gelangen wird. Doch da er nicht weiß, um welche Orte es sich dabei handelt, wird er nicht direkt im Hinblick auf diesen Ort arbeiten können. Er arbeitet also im Hinblick auf die Idee eines öffentlichen Ortes. Und meine Erfahrung hat mir gezeigt, dass die Arbeit auf dem Weg vom Atelier zu diesem öffentlichen Ort etwas verliert.“¹

Die Beziehung zwischen Kunstproduktion und Kunstpräsentation und ihren jeweiligen topografischen Kontexten hat das Denken und die künstlerische Arbeit von Daniel Buren, von dem diese Äußerung stammt, nachhaltig geprägt. In seinem inzwischen kanonischen Text über die „*Funktion des Ateliers*“ (1971) beschreibt Buren seine Enttäuschung über die Wesensveränderung und den Wirkungsverlust, die einem Kunstwerk auf dem Weg von seinem Herstellungsort zu seinem Ausstellungsort, d.h. vom Machen zum Sehen eines Werkes widerfahren.² Die subjektiv empfundene Kluft, die Buren beim Betrachten von Kunstwerken an unterschiedlichen Orten und somit in unterschiedlichen Raumkontexten, also im Atelier, in der Galerie oder im Museum empfindet, sei, so seine Behauptung, stets gekoppelt mit einem essentiellen Werkverlust. Der jeweilige Kontext, so Buren, verändere nicht nur die Wirkung des Werkes, sondern bedinge auch ein sukzessives Verschwinden jener existentiellen Energie, die ein jedes Werk in sich trage. Was sich da verliere, was da unaufhaltsam verschwinde, sei nichts anderes als die Realität des Werkes, seine Seele und „Wahrheit“, wie Buren es nennt.

1 „Das Atelier im Kopf“. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw, in: *Texte zur Kunst* 49 (2003), S. 59-66, hier S. 60.

2 Im folgenden zitiert nach Daniel Buren: „*Funktion des Ateliers*“, in: Ders.: *Achtung! Texte 1967-1991*, Basel, Dresden 1995, S. 152-168.

Damit schlägt er die Brücke zum Atelier, als jenem Ort, an dem sich das Werk „an seinem Platz befinde“. In den Metaphern von Rahmung und Filter, Erfahrung und Isolierung, Alltäglichkeit, Ursprünglichkeit, Privatheit und Materialität beschreibt und reflektiert Buren die zugleich paradoxen wie auch manipulativen Strategien des Atelierraums. Im Schlussteil seiner Ausführungen nimmt Buren Bezug zum Atelier von Constantin Brancusi und exemplifiziert daran zugleich die Relevanz einer „authentischen“ Atelierrekonstruktion. So hat der Künstler in seinem Vermächtnis festgelegt, dass ein Teil seines Werkes in der Weise, wie es sich im Ursprungsatelier vorgefunden habe, auch zukünftig erhalten bleiben müsse. Auf das Ausstellen der skulpturalen Werke Brancusis bezogen bedeutet dies, dass sich die Präsentation seiner Arbeiten an den Vorgaben ihrer ursprünglichen Platzierung im Atelier zu orientieren hat bzw. es letztlich nur möglich ist, das Atelier in seiner Gesamtheit und Ursprünglichkeit auszustellen. Brancusi sei nach Einschätzung Burens daher

„der einzige im Atelier arbeitende Künstler, der sich bewusst war, dass die Arbeit dort ihrer ‚Wahrheit‘ am nächsten kommt und darum die Verbindung zwischen Werk und Entstehungsort zu erhalten – riskierte, seine Produktion eben dort *ad vitam* zu ‚bestätigen‘. Unter anderem umging er auf diese Weise das Museum sowie dessen Wunsch, zu klassifizieren, zu dekorieren, zu selektieren usw. Das Werk bleibt so, wie es geschaffen wurde, sichtbar [...]. Brancusi beweist auch, dass die sogenannte Reinheit seiner Werke in den vier Wänden des Künstlerateliers, das mit allen möglichen Utensilien und anderen noch unvollendeten wie vollendeten Werken vollgestellt ist, nicht weniger schön und nicht weniger interessant erscheint als zwischen den makellosen Wänden der sterilen Museen.“³

Die vom Künstler festgeschriebene Werkpräsentation nach Vorgaben der „Art seiner Sichtbarkeit am Ursprungsort“ beinhaltet nach Einschätzung von Buren außerdem ein didaktisches Motiv: Die Atelierrekon-

- 3 Vgl. Daniel Buren: Funktion des Ateliers, S. 166. Diese Äußerung Burens über das Atelier von C. Brancusi bezieht sich auf den Zustand vor der Rekonstruktion. Inzwischen fällt sein Urteil über das rekonstruierte Atelier deutlich anders aus: „Es ist schlimm, heute zu sehen, was aus seinem Atelier gemacht wurde. Alles, was ich damals in dem Text schrieb, hat sich nun gegen ihn gewendet. Das rekonstruierte Atelier von Brancusi ist vollständig manipuliert. Es erscheint wie ein Objekt, eine große Skulptur, die man ebenso umschreitet wie in einem Museum. Dabei ging es bei Brancusis Skulpturvorstellung darum, die Gemachtheit seiner Arbeiten zu zeigen. Jetzt sind sie von einem Installateur des Museums auf einen lächerlichen Sockel gehoben worden.“ Vgl. Daniel Buren: Das Atelier im Kopf, S. 61.

struktion zielt im Ausstellungskontext auf eine spezifische Nähe zwischen Kunst bzw. Künstler auf der einen Seite und Besucher auf der anderen Seite dadurch ab, dass der Besucher genau denselben Standpunkt einnehmen kann, den der Künstler im Moment der Produktion innehatte.

Kaum jemand hat die Kritik an Museum und Ausstellung, insbesondere aber auch an überkommenen Atelierkonzepten seit den 60er Jahren so stark beeinflusst wie Daniel Buren. Die eingangs beschriebene und nachvollziehbare Relevanz des Werkkontextes und das damit verbundene Dilemma des Werkverlustes hat Buren für sich radikal zu lösen versucht: mit der Abschaffung des Ateliers, als einem topografisch und materiell zu lokalisierenden Raum. Seit den 70er Jahren gilt Buren als Exponent für die Öffnung des Ateliers hin zu einer nichtsesshaften und reiseintensiven „Arbeit vor Ort“. Er habe, so äußerte Buren sich kürzlich in einem Interview mit der Kunstkritikerin Isabelle Graw, sein Atelier in die Welt hinein multipliziert, was ihm das Gefühl vermittele, als sei er auf diese Weise jeden Tag in seinem Atelier, um Dinge zu produzieren, die gleichsam rechts und links von ihm entstehen.⁴

Diese durchaus nachvollziehbare, wenngleich auch stark idealisierte Perspektive auf ein mobiles, ein „globales Atelier“ soll nicht weiter ausgeführt werden. Burens Ausführungen und der Hinweis auf Constantin Brancusi streifen vielmehr einen grundlegenden Sachverhalt, der in der Auseinandersetzung mit Künstlerhäusern, um die es im folgenden gehen wird, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Dabei handelt es sich um das institutionelle Selbstverständnis dieser Häuser, das aus der jeweiligen topografischen und biografischen Authentizität resultiert und daraus spezifische Paradigmen wie Originalität, Echtheit, Nähe und Aura für die Ausstellungsinszenierung bezieht. Der für viele Künstlerhäuser charakteristische Atelierraum, als integraler Bestandteil eines vielfach umfassenden Ausstellungskonzepts (ständige Ausstellung / Wechselausstellung), wird unter Zuhilfenahme von Originalquellen, die aus dem Besitz bzw. aus dem nahen Umfeld des jeweiligen Künstlers stammen, „authentisch“ rekonstruiert, womit das Vermächtnis Constantin Brancusis eingelöst wäre. Doch die Begriffe „Authentizität“ und „Inszenierung“, die hier als Basistermini verstanden werden, bilden in der Ausstellungsästhetik von Künstlerhäusern ein eigenes performatives Potenzial aus, wodurch – so erste Erkenntnisse aus der wissenschaftlichen Arbeit des Forschungsprojekts – die bisherige Verhältnisbestimmung von auratischem Kunstwerk und neuen bzw. alten Medien sich verändert und somit neue Konstellationen des Ausgestellten trans-

4 Vgl. Daniel Buren: Das Atelier im Kopf, S. 63.

parent werden.⁵ Eine zentrale Frage dabei ist, welchen Anteil den neuen Medien im Prozess des Ausstellens insbesondere von Atelierräumen zukommt und inwieweit die angesprochenen Konstellierungen im Ausstellungskontext in Beziehung zu medienhistorischen Umbrüchen zu sehen sind? Am Beispiel unterschiedlicher Inszenierungsformen von Atelierräumen in Künstlerhäusern werden mit Blick auf die leitende Fragestellung im folgenden auch Ergebnisse aus der Forschungsarbeit vorgestellt. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen jedoch spezifische Ausprägungen von Medienkonstellationen in den Inszenierungen von Künstlerhäusern, die im Kontext von aktuellen Theorien zu Medienumbrüchen reflektiert werden und dadurch eine Anbindung an die hier versammelten Beiträge liefern.

Das Künstlerhaus – Zwischen Museum und Gedenkstätte

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Künstlerhäusern stellt insgesamt ein Forschungsdesiderat dar, das eng mit dem institutionellen Status sowie mit der Binnenstruktur dieser Institution zusammenhängt. Bei den Arbeiten, die das Künstlerhaus zum Thema haben, lässt sich zum einen die Tendenz zu groß angelegten Überblicksdarstellungen und zum anderen zu epochalen, regionalen oder monografischen Fokussierungen erkennen.⁶ In den Blick genommen werden indes auch nur jene Häuser, die über eine künstlerische Reputation, eine architektonische Exklusivität oder über eine allgemeine Popularität verfügen, wie es sich in frühen Künstlerhaus-Monographien seit den 1960er Jahren niederschlägt (Michelangelo in Florenz (1967), Franz von Stuck (1968) und Thomas Hope (1968)). Konstruiert und fortgeschrieben werden auf diese Weise Kunst- und Künstlermythen, romantische Vorstellungen von Orten und Räumen sowie ein Verständnis von künstlerischer Produktion, das in den Begriffen von Abgeschlossenheit, Sakralität und Aura sowie in der Habitualisierung von „freier“ Entfaltung, d.h. von Individualisierung, Subjektivität und Genialität bis in die Gegenwart Ausdruck findet.⁷

5 Gemeint ist das von der deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“, das seit 2002 an die Universität Kassel angebunden ist.

6 Christine Hoh-Slodzyk: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985; Eduard Hüttinger/Kunsthistorisches Seminar der Universität Bern (Hg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. 2. Aufl., Frankfurt/M. 2000; Gérard-Georges Lemaire/Jean-Claude Amiel (Hg.): *Künstler und ihre Häuser*, München 2004.

7 Exemplarisch W. Ruppert: *Der moderne Künstler*, bes. S. 267ff.

„Kunstausbübung und Repräsentation, museales und individuelles Sammlerinteresse, Bildung und Studium bestimmen in unterschiedlicher Wertigkeit, doch miteinander verbunden, oft unter dem Aspekt ‚per lasciare memoria di sè...‘, die Ausgestaltung und den Charakter der Künstlerhäuser seit der Renaissance.“⁸

Bei einem Künstlerhaus handelt es sich um das ehemalige Geburts- oder Wohnhaus bzw. um die Produktionsstätte eines Künstlers (=„Atelierhaus“), für das „Authentizität“ im Sinne von Ursprünglichkeit, Echtheit und Original auf der topografischen, biografischen und werkimmanenten Ebene kennzeichnend ist. Das Künstlerhaus repräsentiert aufgrund seiner historischen Entwicklung, den damit verbundenen Funktionszuweisungen sowie seiner monografischen Ausrichtung eine *Schnittstelle* zwischen dem Museum und der Gedenkstätte, d.h. zwischen dem Sammeln, Bewahren, Erforschen und Präsentieren, zwischen dem Erlebnis und der Erinnerung. Am Beispiel von Künstlermuseum, Künstlergedenkstätte und Künstlerhaus lassen sich daher exemplarisch unterschiedliche Formen der Ausstellung und des Ausstellens sowie der Selbst-Inszenierung im Kontext des Medienumbruchs reflektieren und analysieren.

Zwischen Erleben und Erinnern –

Das Ernst Ludwig Kirchner Museum Davos (CH)

Das Kirchner Museum Davos versteht sich als „monographisches Museum“, womit an einen im 19. Jahrhundert aufkommenden, neuen musealen Typus angeknüpft wird, der als Reaktion auf die Isolierung der Kunstobjekte entstand und im „Geist des Ateliers des Künstlers errichtet wurde.“⁹ Die mit dem monografischen Museum eng verbundene Tendenz der Konzentration auf einen Künstler und seine Kunst bewirke, so Victoria Newhouse in ihrer architektonischen Museumsdokumentation, zugleich eine spezifische Sakralisierung, die zusätzlich durch räumliche Gegebenheiten verstärkt werde.

„Die Idee, Werke aus allen Phasen einer künstlerischen Laufbahn zu zeigen und einen Kontext für die Kunst zu schaffen, um dadurch den kreativen Prozess zu veranschaulichen, fand große Verbreitung [im 19. Jahrhundert, Anm. S.A.] und bewegte bald Gustave Moreau, Auguste Rodin und andere dazu, ihre Ateliers der Nachwelt öffentlich zugänglich zu machen.“¹⁰

8 Vgl. C. Hoh-Slodzyk: Das Haus des Künstlers, S. 31.

9 Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, S. 74ff.

10 Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum, S. 10.

Atmosphärische Momente, insbesondere mit hervorgerufen durch die jeweilige Architektur, spielen bei diesem musealen Typus daher eine zentrale Rolle. Dies lässt sich insbesondere in der Anlage und Gestaltung der postmodernen, monografischen Museumsneubauten erkennen, die auf das historische Konzept des Ateliers zurückgreifen und es an die museale Selbstlegitimation im 20. Jahrhundert anpassen. Diesen Typus repräsentiert beispielhaft das E.L. Kirchner Museum in Davos.

Das Museum geht aus einem kleineren Privatmuseum hervor, das 1982 in der Alten Post in Davos Platz auf Initiative der Stiftung und des Kirchner Vereins Davos gegründet wurde. Umfangreiche Schenkungen sowie bedeutende Leihgaben führten zum Bau des Kirchner Museums Davos, das im Jahre 1992 eröffnet wurde. In seiner Programmatik setzt das Museum gezielt auf eine authentisch begründete Erlebnisfunktion, was bedeutet, die Werke von E.L. Kirchner „am Ort ihrer Entstehung zu sehen“¹¹ – erst nachfolgend sieht sich das Museum als Ausstellungs- und Forschungsstätte.¹² Das architektonisch von Annette Gigon und Mike Guyer in einer sachlich-nüchternen Konstruktionsweise als Glaskubus gestaltete und dadurch exponierte Museum¹³ beherbergt Sammlung, Archiv und Bibliothek und verfügt über einen Bestand, „in dem alle Schaffensperioden und thematischen Schwerpunkte Kirchners repräsentativ vertreten sind.“¹⁴ Gleichwohl fehlen hier viele der sog. Meisterwerke, ein Aspekt, der auch auf andere monografische Museen zutrifft. Das Ausstellungskonzept des Hauses weist eine bemerkenswerte inhaltliche Ausrichtung und strukturelle Varianz auf. So tritt das Haus mit einem Wechsel von Hauptausstellungen (Sommer/Winter) und Werken aus der Sammlung (Frühjahr/Herbst) auf. Ein Blick in das Jahresprogramm von 2003 verdeutlicht den inhaltlichen Anspruch des Hauses, „mit innovativen Ideen die Präsentation und die Erforschung des Lebens und Werks von Kirchner zu bereichern.“ Dabei werden unterschiedliche Medien und künstlerische Ausdrucksformen, in denen E.L. Kirchner arbeitete, in Beziehung zueinander gebracht (z.B. Malerei – Fotografie). Ferner werden intermediale Motiv- und Themenschwerpunkte gesetzt („*Ernst Ludwig Kirchner und die Architektur der Davoser Alphütten*“, 6. April bis 29. Juni 2003) oder auch direkte Bezüge zu Positionen der Gegenwartskunst gesucht, womit das Museum zugleich eine neue Ausstellungsreihe begründete (vgl. „standpunkte“).

11 Siehe Informationsbroschüre des Museums von 2003.

12 Daghild Bartels: „Zentrum der Kirchner-Forschung. E.-L.-Kirchner-Museum in Davos“, in: Parnass 2 (2002), S. 73-74.

13 S. dazu ausführlicher Annette Gigon/Mark Guyer (Hg.): *Architektur des Kirchner Museums*, Luzern 1993.

14 Roland Scotti: *Das Kirchner Museum Davos* [= unveröff. Manuskript, das der Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde].

Die Aufgabe der musealen Forschungsstätte bezieht sich auf die wissenschaftliche Erforschung des Lebens und Werks von E.L. Kirchner, womit zur Aktualität der Werkgenese ebenso wie auch zu einem fundierten historischen und kunstgeschichtlichen Bewusstsein beigetragen werden soll. Intendiert ist, besonders die jüngere Generation an einen wichtigen Repräsentanten der Klassischen Moderne heranzuführen, um seine künstlerische Bedeutung für die heutige Zeit zu erkennen. Aus der Biografie von Ernst Ludwig Kirchner, die für eine „europäische kulturelle Identität“ steht, werden zugleich zentrale Bestandteile des musealen Selbstverständnisses abgeleitet, so dass das Kirchner Museum Davos eine über den regional begrenzten Raum hinausgehende internationale Bedeutung für sich reklamiert. Das Museum entwirft von sich das Bild eines globalen „Knotenpunkt[es] des [...] kulturellen Gedächtnisses, in dem Traditionen und Innovationen verbunden werden.“¹⁵

Sind traditionelle Elemente in der Anknüpfung an die Struktur des monografischen Museums und damit in der Inanspruchnahme des musealen Selbstverständnisses zu erkennen, so finden sich innovative Aspekte insbesondere in der programmatischen Architektur des Museums symbolisiert. Innen- und Außenbereich, Kunst und Architektur treten auf diese Weise ebenso wie „Tradition“ und „Innovation“ in einen spannungsreichen Dialog, wodurch eine gleichsam „neue Auratisierung“ entsteht.

„Der Zweck des Museums für nur eine Künstlerpersönlichkeit besteht darin, verschiedene Seiten seines oder ihres Schaffens in einem Ambiente vorzustellen, das seinem respektive ihrem Arbeitsumfeld nahe kommt. Wenn er erfolgreich ist, dient ein solcher Museumstyp als kostbarer Schrein für den Künstler und beleuchtet dessen Lebenswerk, indem er die Aura einer geheiligten Stätte liefert, die durch die dynamischen Beziehungen zwischen den Objekten spannungsreich wird.“¹⁶

Am Beispiel des Kirchner Museums, das aus der ehemaligen Wohn- und Arbeitsstätte des Künstlers hervorgegangen und an einen anderen Ort in eine andere Architektur transferiert worden ist, lässt sich das Moment der Defunktionalisierung erkennen, wodurch andere Aspekte in den Vordergrund von Ausstellung und Inszenierung treten. Hier sind es neben der Prominenz des Ortes (Davos) und der stil- und kunstgeschichtlichen Relevanz (Expressionismus) auch die Exklusivität der Architektur, die den institutionellen Anspruch des Museums (Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln), fer-

15 Roland Scotti: Das Kirchner Museum Davos.

16 Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum, S. 75.

ner die mit der Inszenierung verbundenen Ansprüche an Authentizität und „Ursprünglichkeit“ ebenso wie auch die eigentliche Erfahrung mit Kunst und Künstler gleichsam „überformen“. Die museal inszenierte Begegnung mit E. L. Kirchner und seiner Bildwelt erfolgt daher zentral über die topografischen und architektonischen Gegebenheiten.

Die Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte Moritzburg (D)¹⁷

Eine andere Variante stellt in diesem Zusammenhang die Künstlergedenkstätte dar. Auch diese sind aus ihrer ursprünglichen Funktion genommen und bewegen sich aufgrund ihrer Materialität zwischen Zeugnenschaft und Sachbeweis auf der einen Seite und auratischem Überbleibsel auf der anderen Seite. Konservatorische und archivierende Aufgaben bestimmen vor Fragen der Vermittlung den Inhalt und Charakter von Gedenkstätten. Gedenkstätten sind keine „neutralen“ Orte. Es sind öffentliche Orte, die für sich eine besondere Form von Öffentlichkeit und Kommunikation beanspruchen. Gedenkstätten und insbesondere der Diskurs über Gedenkstätten spiegeln außerdem Elemente nationaler und historischer Sinnbildung wider. Historisierung und Politisierung setzen sich auf der Ebene des Gedenkens und Erinnerns insbesondere in einer spezifischen Memorialästhetik fort.

Beispielhaft hierfür ist die unter dem Namen Gedenkstätte geführte Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte Moritzburg, die am 22. April 1995, dem 50. Todestag der Künstlerin, eröffnet wurde. Die Gedenkstätte setzt sich in ihrem institutionellen Selbstverständnis bewusst von einem Museum ab; sie versteht sich als „künstlerische Begegnungsstätte“ mit dem Ziel des „künstlerischen Wirkens in der Gesellschaft“. Mit der Aufgabe des Gedenkens und Erinnerns eng verbunden sind Pflege und Bewahrung des „kulturellen Erbes“ sowie ferner der didaktische Anspruch, Kultur „erlebbar zu machen“.¹⁸ Die Gedenkstätte setzt auf eine Begegnung mit der Künstlerin, ihrer Kunst und ihrem Leben. Die damit angesprochene Verbindung von Kunst und Leben ist auch leitend für die Ausstellungsinszenierung und soll durch eine entsprechende Werkauswahl und -präsentation nachvollziehbar gemacht werden. Dies erscheint als eine besonders schwierige Aufgabe in der Präsentation und Vermittlung, insbesondere deswegen, weil die Gedenkstätte Moritzburg über keine oder nur wenige künstlerische Arbeiten und Objekte der Künstlerin verfügt.

17 Im Jahre 2004 kam es zu einer Namensänderung der Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte im Moritzburger Rüdenhof, die fortan unter dem Namen „Kollwitz-Haus“ geführt wird. Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf die ursprüngliche Bezeichnung.

18 Käthe Kollwitz Gedenkstätte Rüdenhof (Hg.): Käthe Kollwitz Gedenkstätte Moritzburg, Meißen o.J.

Die Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte ist beherbergt im sog. „Rüdenhof“, einem ehemaligen Schloss der Grafen zu Münster. Käthe Kollwitz verbrachte ein Jahr nach der Ausbombardierung ihrer Wohnung in Berlin auf dem Rüdenhof, wo sie 1945 starb. In der Literatur wird der Rüdenhof vielfach als „Sterbehaus“ bezeichnet. Demgegenüber fällt die Verwendung des Begriffs „Lebensauthentizität“ auf, der aus der künstlerischen Arbeit sowie aus der Qualität und Bildsprache der Werke von Käthe Kollwitz abgeleitet und auf den Funktions- und Aufgabenbereich der Institution übertragen wird. Beide Begrifflichkeiten suggerieren eine Genese zwischen dem institutionellem Selbstverständnis und der Ausstellungspräsentation. In sechs Themenräumen wird anhand von unterschiedlichen Quellen, Materialien und Medien (Briefe, Tagebuchnotizen, künstlerische Arbeiten) das Leben gespiegelt, entsprechend chronologisiert und systematisiert. Es wird dadurch für den Betrachter übersichtlich und erhält ferner eine nachvollziehbare, d.h. narrativ-begehbare Ordnung, die zudem als moralische Lebensordnung erfahrbar wird: Elternhaus und prägende familiäre Einflüsse, künstlerische Ausbildung und erste Ausstellungen, Heirat und Gründung der eigenen Familie, Stilentwicklungen und Kunststadt Berlin, Erster Weltkrieg und Verlust Erfahrungen, Politisierung der Kunst, Sterben etc. Historische, biografische und künstlerische Motive werden ebenso wie textuelle und visuelle Medien für die Konstruktion der Biografie miteinander verwoben. Auswahl, Anordnung und Präsentation bedingen zudem eine entsprechende Inszenierung der Person Käthe Kollwitz: Soziale Gerechtigkeit, Humanismus und Menschenwürde einerseits, zeichnerisches Talent und die Wiederbelebung der Grafik als künstlerisches Ausdrucksmittel andererseits gehen gleichsam eine Symbiose ein, wodurch die Biografie der Künstlerin trotz der intendierten Lebensauthentizität zugleich Züge des Genialen und Außergewöhnlichen erhält.

Gedenken und Erinnern bilden die zentralen Bausteine im institutionellen Selbstverständnis der künstlerischen Gedenkstätte. Am Beispiel der Käthe Kollwitz Gedenkstätte wird die enge Verbindung von Kunst und Leben deutlich, wobei der Akzent in der Ausstellungsinszenierung auf der biografischen Ebene liegt. Aufgrund des Fehlens von Arbeitsräumen, dem Atelier, wird die Inszenierung gleichsam auf die Biografie verlagert, was außerdem die Aktivierung der Imagination des Besuchers entscheidend fördert. Deutlich wird dies u.a. im Fehlen von persönlichem Mobiliar und künstlerischen Werken von Käthe Kollwitz, was den Einsatz von Reproduktionen und Fotografien erforderlich macht oder auch das Leerstehen der Räume zum inszenatorischen Postulat erhebt.

„Obgleich fast nichts mehr von Käthe Kollwitz erhalten geblieben ist, erinnert doch alles an sie, obgleich sie die meisten dieser Räume nie betreten hat, scheint sie darin zu leben. Fast glaubt man, ihren Krückstock auf den Dielen klopfen zu hören. Und selbst von den Wänden, wo die Selbstporträts hängen, schaut sie uns an mit ihren prüfenden, warmen, dunklen Augen.“¹⁹

In der Ausstellungsinszenierung treten differente Medien in einen Dialog, die bewirken, dass die ursprünglich auf Erinnerung und Gedenken, auf Dokumentation und Information zielende Präsentation ein mehrdimensionales zeitliches und mediales erzählendes Netzwerk entfaltet.

Das August Macke Haus Bonn (D)

Eine weitere institutionelle Variante repräsentiert das August-Macke-Haus, Bonn.²⁰ Das Haus wurde am 25. 9. 1991 eröffnet, nachdem der Kunstverein Bonn und der 1989 gegründete Verein August Macke Haus e.V. sich massiv für den Erhalt, den Kauf und Ausbau des ehemaligen Wohnhauses zu einer „Gedenk- und Forschungsstätte“ eingesetzt haben. Besonders in der „Frühphase“ (also seit 1987) ist immer wieder die Rede vom Macke-Haus als einem „Denkmal“²¹, daneben wird es auch als „Dokument historisch gewachsener Kunstgeschichte in Bonn“ bezeichnet.²² Betont werden der (kunst-)wissenschaftliche Wert des Hauses einerseits und sein durch Tradition und Überlieferung gesicherter Quellenstatus andererseits. Hinzu kommt die öffentliche Funktion, die das Macke-Haus einnimmt bzw. einnehmen soll und die zusätzlich durch die Einführung des Begriffs des „Denkmals“ unterstützt wird, womit wiederum gezielt auf Formen des Gedenkens und der Memorierung abgehoben wird. In der Auseinandersetzung um die Renovierung und die Finanzierung des Macke-Hauses spiegelt sich der bereits erwähnte Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurs beispielhaft wider. Mit der angesprochenen Relevanz des Macke-Hauses für die (ehemalige) Bundeshauptstadt Bonn wird zudem der politische Gehalt dieses Diskurses deutlich, der als Ausdruck einer spezifisch „deutschen“ Gedenkpolitik verstanden werden kann und sich in die Reihe der im Bundestag verhandelten Beispiele einfügt (etwa das Denkmal für die ermordeten Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, die Gestaltung der Schinkelischen Wache usw.). Das Macke-Haus, als nationales Symbol, kann da-

19 Jutta Bohnke-Kollwitz: „Grußwort zur Eröffnung der Kollwitz-Gedenkstätte“, in: Käthe Kollwitz Gedenkstätte Moritzburg, hier S. 15.

20 S. dazu den Beitrag von Klara Drenker-Nagels in diesem Band.

21 General-Anzeiger Bonn vom 8./9.10.1988.

22 General-Anzeiger Bonn vom 28.10.1988.

her auch stellvertretend für das wachsende nationale Selbstbewusstsein der Ära Kohl betrachtet werden, wobei der Prozess des Gedenkens und Erinnerns unter ästhetischen Gesichtspunkten geführt und ausgetragen wird.

Ein weiterer zentraler Begriff in der Planungsphase des Macke-Hauses ist der des „biografischen Museums“. Anders als es im Diskurs um die Gedenkstätte zu beobachten ist, bezieht das biografische Museum seine Zuschreibung vor allem aus der Erinnerungsleistung enger Familienangehöriger oder befreundeter Künstler. Die Bezeichnung „biografisches Museum“ fällt des öfteren auch im Zusammenhang mit der Einrichtung der Räume im Macke-Haus, insbesondere dem Atelier. Neben dem materiellen Zeugniswert, den das Haus als Wohnhaus August Mackes repräsentiert, der hier mit seiner Familie nur in den Jahren von 1911 bis 1914 lebte, nehmen insbesondere frühere Freunde und Familienangehörige durch ihre Erzählungen und Erinnerungen sowie durch biografische Gegenstände (Briefe, Tagebücher, Fotos etc.) die Rolle als Zeugen ein. Sie verleihen nicht nur dem Macke-Haus dadurch eine eigene Biografie, das auf diese Weise zu einer „musealen Heimstatt“²³ wird, sondern sie tragen darüber hinaus auch zur Legitimierung des Künstlers August Macke in diesem Haus bei. Bemerkenswert dabei ist, dass sich die Identität des Hauses als Erinnerungs- bzw. als künstlerische Gedenkstätte primär aus der Präsenz des Ateliers im Dachgeschoss des Hauses herleitet. So ist mit der Rettung und Restaurierung des Ateliers zugleich das Ziel verbunden, das Haus zu einem der „Öffentlichkeit zugänglichen, würdigen Ort des Gedenkens an den größten bildenden Künstler, der je in Bonn gelebt hat“²⁴ zu machen. Dadurch wird der Künstlerstatus und die Kunst in die Erinnerungs- und Gedenkarbeit aufgenommen und für eine weitere institutionelle Legitimierung nutzbar gemacht. Mit der bereits zitierten „musealen Heimstatt“ scheint der institutionelle Radius noch einmal eingeschränkt worden bzw. der Grad vom Allgemeinen zum Subjektiven, vom Öffentlichen zum Privaten vollzogen zu sein. Mit der Institutionalisierung eines Künstlerhauses hat nicht nur die Nation, die Stadt Bonn und die Bevölkerung, sondern nun auch August Macke (s)eine Heimstätte und damit seine Identität gefunden. Die museale Heimstatt symbolisiert daher einen Ort der Identifikation. Diese Identifizierung erfolgt im wesentlichen über die Er-

23 General-Anzeiger Bonn vom 28. 10. 1988.

24 Margarethe Jochimsen: „In diesem Hause lebte der Maler ... Die Geschichte und Rettung des Hauses bis zu seiner Eröffnung“, in: Verein August Macke Haus (Hg.): August Macke Haus, Bonn 2002, S. 15-38, hier S. 24.

zählungen, Fotos und Briefe von Freunden und engen Familienangehörigen. So wie die Biografie August Mackes durch die „geliehenen“ Erinnerungen eine Form erhält, verfestigt sie sich als Künstlerbiografie im wesentlichen erst durch die Materialität und Medialität und somit letztlich durch die Inszenierungsstrategien des Hauses. Das Atelier, ausgestattet mit z.T. geliehenen Objekten, Mobiliar und Reproduktionen bildet somit einen Gegensatz zum authentischen Anspruch und dokumentarischen Charakter der Ausstellungsinszenierung.²⁵

„Obwohl die ehemalige Atelier-Einrichtung nicht mehr vorhanden sei, hoffe man, das in seiner ursprünglichen Form erhaltene Atelier auch aufgrund der angekündigten Unterstützung der Familie Macke so attraktiv wie möglich ausgestalten zu können. [...] Daß Reproduktionen statt Originale die Wände zierten, war bedauerlich, wenngleich unvermeidbar, da alle jene Werke, mit denen (nach Fotos zu schließen) sich Macke umgab, heute Glanzstücke in Museen sind. [...] Dennoch vermittelten die reproduzierten Werke einschließlich der fotografischen Wiedergabe des großen Wandbildes „Paradies“ aus dem Jahre 1912 den Besuchern des Ateliers einen lebendigen Eindruck von der Fülle der Motive, die sich Macke beim Blick aus den Fenstern des Hauses boten und heute noch bieten (Marienkirche, Garten, Bornheimer Straße, Viktoriaabrücke, Kreuzberg) und die in seinen Bildern Niederschlag finden.“²⁶

Künstlerhaus und Formen der Ausstellungsinszenierung

Alle drei eng miteinander verwandten Institutionen (Künstlermuseum, -gedenkstätte und -haus) gewichten aufgrund ihrer Aufgaben und Funktionen das Ausstellen und Inszenieren von Kunstwerk, Künstlerexistenz und Kunstproduktion in je unterschiedlicher Weise. In der inszenatorischen Praxis von Museum, Gedenkstätte und Haus werden, wie ange-rissen wurde, diese drei Bereiche immer auch überlagert durch topografische, architektonische, räumliche oder mediale Aspekte. Deutlich wird zugleich aber auch, dass eine begriffliche Differenzierung und eine damit verbundene institutionelle Typisierung nur bedingt möglich ist, so dass das Künstlerhaus als *Hybridinstitution* verstanden werden kann. Am Beispiel von unterschiedlichen Inszenierungsformen in Künstler-

25 So ist das von Franz Marc und August Macke für den Atelierraum geschaffene großformatige Wandbild „Paradies“ von 1912 als farbige Reproduktion installiert worden; das Original befindet sich in Münster. „Ausschlaggebend für diese Entscheidung war der Gedanke an die zukünftigen Atelierbesucher, denen man möglichst anschaulich und annähernd einen Eindruck vermitteln wollte von der Monumentalität und der Ausstrahlkraft dieses Werkes.“ Margarethe Jochimsen: „In diesem Hause lebte der Maler ...“, S. 29ff. Vgl. Abb. 4 im Beitrag von Klara Drenker-Nagels.

26 Margarethe Jochimsen: „In diesem Hause lebte der Maler ...“, S. 25 ff.

häusern soll im folgenden die besondere Relevanz einer Medialisierung aufgezeigt werden, wodurch spezifische Formen von Überformungen bzw. Neukonstellationen des „authentisch“ Ausgestellten bewirkt und dadurch weitere Erfahrungs- und Deutungsebenen in der Ausstellungsinszenierung in den Vordergrund gerückt werden. Die unter dem Stichwort „Medienkonstellationen“ zusammengefassten Inszenierungskonzepte werden dabei insbesondere mit Blick auf den für Künstlerhäuser charakteristischen Atelierraum beleuchtet.

Medienkonstellationen I: Fotografie-Malerei-Objekt



Abb. 1: Das „Russenhaus“ in Murnau, s/w Fotografie (um 1909)



Abb. 2: Gabriele Münter. Detail aus „Das Russenhaus“. Öl/Leinwand (1931)

„Gerade aus den Anfangsjahren sind eine Vielzahl von Fotografien von Gabriele Münter erhalten, die das Haus innen und außen dokumentieren. Mit Hilfe dieser Aufnahmen, aber auch anhand von Gemälden und Zeichnungen war es möglich, sich ein weitgehend klares Bild davon zu verschaffen, wie das Haus in den ersten Jahren ausgesehen hatte.“²⁷

Das Haus, um das es geht, ist das 1998/99 renovierte Münter-Haus in Murnau, in dem Gabriele Münter und Wassiliy Kandinsky von 1909 bis 1914 gemeinsam lebten und arbeiteten. Von 1931 bis zu ihrem Tod im Jahre 1962 bewohnte die Künstlerin das Haus mit dem Kunsthistoriker Johannes Eichner, dem späteren Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. 1957 schenkte Gabriele Münter ihre

27 Helmut Fliedel/Gabriele Münter-und-Johannes Eichner-Stiftung (Hg.): Das Münter-Haus in Murnau, München 2000, S. 12.

Sammlung an Bildern sowie einige Arbeiten von Kandinsky der Stadt München. Bereits zu Lebzeiten äußerte die Künstlerin den Wunsch, das Haus möge als „Gedenkstätte ihrer Kunst“ erhalten bleiben.



*Abb. 3: Das Münter-Haus.
Fotografie: Sabiene Autsch
(2003)*

Drei Abbildungen geben das Münter-Haus auf unterschiedlichen künstlerischen bzw. medialen Trägern wieder und zeigen es in jeweils zeitversetzten Zuständen: Eine frühe Fotografie von 1909 (Abb. 1), der Ausschnitt der Vorderansicht des Hauses aus einem Gemälde von Gabriele Münter von 1931, das den Titel „Das Russenhaus“ trägt (Abb. 2) sowie eine Fotografie aus dem Jahr 2003, die das Haus in seinem renovierten, d.h. in aktuellem Zustand wiedergibt (Abb. 3).

Durch diese auch im Innenbereich (Foyer) des Künstlerhauses präsentierten künstlerischen und fotografischen Medien kann sich der Betrachter bzw. Besucher des Münter-Hauses über die Geschichte und das Aussehen bzw. den jeweiligen baulichen Zustand und damit verbundene Veränderungen des Hauses informieren. Auf diese Weise wird der Besucher zugleich mit unterschiedlichen Entwürfen des Hauses konfrontiert, die in diesem Zusammenhang auch unterschiedliche Funktionen erfüllen, d.h. zwischen Kunst- und Dokumentationswert pendeln: So geben die zahlreich überlieferten Fotografien von Gabriele Münter einerseits Einblick in subjektive Wahrnehmungsweisen und künstlerisch geprägte Sehkonventionen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die ihre besondere Relevanz aus der Nähe zu avantgardistischen Strömungen beziehen. Andererseits sind die Fotografien und die Gemälde der Künstlerin als Vorlagen bzw. als Hilfsmittel für die „authentische Wiedergabe“ des ursprünglichen Zustandes des Hauses herangezogen worden, wodurch sie den Status dokumentarischer Quellen einnehmen. Das durch die Präsentation bedingte Nebeneinander von unterschiedlichen Medien im Ausstellungsfoyer, in Katalogen oder Kunstführern, die stets das gleiche Motiv zeigen, wird zusätzlich bestimmt durch das aktuelle Bild bzw. durch die bauliche Substanz und Materialität des Hauses, das

der Besucher gleichsam *in situ* sehen, betreten und erfahren kann. „Die Materialität sichert Dauerhaftigkeit und Anschaulichkeit. Im Vergleich zu anderen Zeichen, wie etwa Emotionen und Gedanken, sind Dinge, Objekte und Artefakte besonders konkret und permanent.“²⁸ Zur Historizität und Medialität tritt nun die Materialität des Hauses hinzu, wodurch nicht nur das Spektrum der Bildträger und Darstellungsweisen zusätzlich erweitert, sondern die Ebene der Anschaulichkeit und Mnemotechnik aktiviert wird. Eine andere Form dieses zeitlichen und medialen Nebeneinanders findet sich auch in der Inszenierungspraxis des Innenbereichs des Künstlerhauses wieder. (Abb. 4, 5) Fotografien, Gemälde und Objekte von Münter und Kandinsky prägen die Wohnräume des Künstlerpaares:



Abb. 4: Interieur (Essecke) im Münter-Haus, s/w Fotografie von Gabriele Münter (1910)



Abb. 5: Interieur (Essecke) im Münter-Haus. Fotografie (2003)

„Im Erdgeschoss sind die Küche und das Wohnzimmer, in dem sich die Künstler trafen, wieder im ursprünglichen Zustand zu sehen, ebenso wie das Atelier im Obergeschoss und Schlafzimmer. Die berühmte, von Kandinsky bemalte Treppe und die ebenfalls von ihm und Münter bemalten Möbel vermitteln einen guten Eindruck vom Lebensstil der Künstler in diesem Landhaus, der deutlich von der Volkskunst des bayerischen Oberlandes durchdrungen war. [...] Durch die Gemälde und Graphiken von Kandinsky und Münter sowie durch ihre Hinterglasmalereien [...], wird der Ort ihres Schaffens in Murnau lebendig und anschaulich.“²⁹

28 Gottfried Korff: „Zur Eigenart der Museumsdinge“, in: Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen (Hg.): Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140-145, hier S. 143.

29 Vgl. Fliedel/Gabriele Münter-und-Johannes Eichner-Stiftung (Hg.): Das Münter-Haus in Murnau, S. 12.

Die Wandgestaltung der Essecke auf dem Foto von 1910 (Abb. 4) zeigt im Stil der „dichten Hängung“ das Nebeneinander von avantgardistischer Kunst und bayerischer Volkskunst, von Fotografie und Malerei, von Objekt und Bild etc. Diese Form der „installativen“ Inszenierung zielt einerseits auf Integration unterschiedlicher Bildmedien und auf Enthierarchisierung der Künste andererseits, womit zugleich ein zentrales Anliegen der Moderne verknüpft ist. Entscheidender als die unbewusst innovative „Ausstellungspraxis“ scheint jedoch zu sein, dass die fotografierten und gemalten Bilder dergestalt zu einer Überprüfung der Räume im Haus auf ihre historische Genauigkeit und „Richtigkeit“ herausfordern. In der Weise, wie das Foto den jeweiligen Zustand der Räume visualisiert und historisiert, materialisiert sich dieser Zustand durch den bzw. im Bau und in der Architektur des Hauses. So treten unterschiedliche Medien, Zeiten, Orte und Räume sowie Erfahrungen und Erinnerungen in ein spannungsvolles, intermediales Beziehungsgeflecht, das außerdem eine Entgrenzung von Original und Reproduktion, von Vor- und Nachbild bewirkt sowie auf die aktive Einbeziehung des Betrachters abzielt. Damit sind zugleich zentrale Paradigmen einer *Ästhetik der Installation* angerissen:

„Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind weniger Werke denn Modelle ihrer Möglichkeit, weniger Beispiele einer neuen Gattung denn immer neue Gattungen. Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff leistet installative Kunst aber auch mit der Entgrenzung des traditionellen, des organischen Kunstwerks in den sie umgebenden Raum [...]. Installationen sind nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung. Vor allem durch diesen Zug, den man vielfach mit dem Begriff der ‚Betrachtereinbeziehung‘ charakterisiert hat, steht die Installation in einem direkten Verhältnis zu einem zentralen Problem der neuzeitlichen Philosophie: dem Problem der Subjekt-Objekt-Ontologie.“³⁰

Ähnlich wie es bereits im institutionellen Selbstverständnis und didaktischen Anspruch der Käthe Kollwitz Gedenkstätte oder des August Macke Hauses zum Ausdruck kam, die das Fehlen von Originalen argumentativ in Beziehung zu Texten, Medien, Biografien oder Topografien setzen und dadurch die „Leerstellen“ im Haus unter Einbeziehung des Betrachters, d.h. der gezielten Aktivierung der Sinne, der mimetischen Anstrengungen und Imagination zu begründen suchen, lässt es sich auch

30 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main 2003, S. 15ff.; allgemeiner zur Thematik Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge/Mass., London 1998.

in der Inszenierungspraxis des Münter-Hauses beobachten. Zusätzlich bedingt durch installative Strategien der Hängung und durch die Intermedialität des Ausgestellten werden alte und neue Medien, Originale und Reproduktionen, Vergangenheit und Gegenwart, Erfahrung und Erinnerung räumlich und zeitlich zusammengefasst, beginnen zu zirkulieren und bilden neue Beziehungskonstellationen, sog. „Code-Mixings“ aus.³¹ Das Einzelne präsentiert sich fortan in einem Ensemble ästhetischer Artefakte, was zu einer Verdichtung von Zeichen führt und auf Veranschaulichung und Atmosphäre, auf Nähe und Präsenz abzielt.

Medienkonstellationen II: Landschaft, Garten, Architektur

Am Beispiel des Kirchner Museums Davos ist bereits auf die besondere Bedeutung, die die Landschaft für die Selbstlegitimierung der Institution spielt, hingewiesen worden. In der Weise wie die Davoser Bergwelt ab 1917 ein Refugium für den Künstler, Exilanten und Kranken E.L. Kirchner repräsentierte, in der er dann schließlich auch 1938 seinen Freitod fand, ist auch bei anderen Vertretern der sog. „Wilhelminischen Generation“ (Doerry) ein durchaus vergleichbares, d.h. deutlich gespaltenes Verhältnis zum jeweiligen Ort bzw. zur Landschaft, in der sie gezwungen waren, zu leben, zu beobachten. Ist es bei Kirchner die Schweizer Bergwelt, die besonders mit Davos einen unverwechselbaren *genius loci* ausbildet und fortan sein künstlerisches Spätwerk motivisch prägte, so ist es zum Beispiel bei Ernst Barlach die mecklenburgische Seen- und Meerlandschaft, die er trotz innerer Verbundenheit stets als morbide und verlassen empfand. Beide, Kirchner wie auch Barlach, haben einen Teil ihres Lebens in der Großstadt Berlin verbracht und in dieser pulsierenden Großstadtzeit ein eigenes Bild- bzw. Formvokabular entwickelt, das auf Ausdruck und Expressivität, Pathos und Humanität zielt.

31 Götz Großklaus beschreibt das Phänomen unter dem Stichwort der Simulation am Beispiel von Disney-World, Cyber-Space und historisch betrachtet von Museum, Vergnügungspark und Weltausstellung. Er antizipiert damit die unter dem Stichwort „Medienkonstellation“ beschriebenen Tendenzen in der Ausstellungsinszenierung von Künstlerhäusern. „Disney-World ist vielfach in die Geschichte der Moderne verwoben – aber eben nicht nur über die Teilgeschichte der institutionellen Vorläufer [...], sondern vor allem über die Geschichte medialer Simulation von Nähe – simulativer Realisation von Träumen – simulativer Wiederholung historischer oder exotischer Räume, Strukturen und Elemente. Nähe, Traum, Wiederholung und Zitat, die dem jeweils Abwesenden, Fernen oder Fremden eine simulative Gegenwärtigkeit verleihen, erweisen sich als Modi des Verfügbarmachens.“ Götz Großklaus: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/M. 1995, Zitat S. 250, bes. S. 240ff.

Nach seiner Italienreise im Jahre 1909 und seinem bevorstehenden Umzug nach Güstrow resümiert Ernst Barlach in seinen Briefen an Reinhard Piper seinen Aufenthalt im Süden. Dem Norddeutschen fehle in Florenz die Gänge über weite Felder, der unendliche Himmel und die Wälder – stattdessen sah sich Barlach mit „Mauern und Kultur“ konfrontiert. Die mecklenburgische Landschaft lieferte Barlach wichtige Impulse für seine Skulpturen und sein grafisches Werk sowie für zahlreiche seiner Dramen und Prosatexte. „Seinen Briefen und bewegenden Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit ist zu entnehmen, dass Güstrow als Refugium vor der dröhnenden Welt, als Platz ungestörter Arbeit für Barlach gleichwohl ein Traum bleibt.“³² Auch das Verhältnis zur Bevölkerung in Güstrow, die ihn, den Mann mit dem „Totengräbergesicht“, stets als Außenseiter und Sonderling ansahen, kann als durchaus ambivalent beschrieben werden: „Das Gefühl in G. überflüssig und nicht hingehörig zu sein, nimmt überhand.“³³ Und: „Güstrow ist mir ein ganz fremder Ort geworden, ich traue mich nur hin, um notgedrungen dies und das zu kaufen. Ihnen zu begegnen wäre gleich einem Abenteuer aus 1001 Nacht, ein Wunder.“³⁴ An anderer Stelle heißt es: „[...] hier in Stadt und Land bin ich verschrien als Jude, Kommunist, ‚artfremd‘, minderrassig, Repräsentant des ‚Untermenschentums‘, lauter belegbare Vokabeln, immer wieder schwarz auf weiß den Leuten vor Augen gebracht [...]“.³⁵



Abb. 6: Blick in die große Werkstatt im Atelierhaus am Heidberg. s/w Fotografie (1931)



Abb. 7: Das Atelierhaus am Heidberg von Ernst Barlach. Fotografie (2003)

32 Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.): Ernst Barlach 1870-1938. Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller, 2. Aufl., Ratzeburg 1998, S. 51.

33 An Karl Barlach, Wernigerode, 14.1.1938, in: Briefe II, Brief Nr. 1434, S. 752.

34 E. B. an Friedrich Schult, 20. April 1938, Br. II 1455, S. 116.

35 E. B. an Friedrich Schult, 20. April 1938, Br. II 1455, S. 116.

Im Jahre 1931 bezog Barlach sein Atelierhaus am Heidberg, das ausreichend Platz für seine größeren skulpturalen Arbeiten bot. Vergleichbar mit dem modernen, aus einzelnen Modulen zusammengesetzten Wohn- und Atelierhaus von Georg Kolbe am Rande des Grunewalds bei Berlin gelegen (s. Abb. 8), trägt auch der schlichte Backsteinbau des Architekten Adolf Kegebein in Güstrow funktionale Züge und weist damit in die Richtung des Neuen Bauens der zwanziger Jahre.



Abb. 8: Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus Sensenburger Allee. Fotografie, Privatbesitz (2004)

„Der Ateliertrakt ist durch ein auslaufendes Walmdach mit Oberlicht sowie durch ein übereck verlaufendes Fensterband im oberen Gebäudeteil bestimmt. Dadurch erhält der Arbeitsbereich eine indirekte Beleuchtung. Große weiß gestrichene Ateliertüren, die sich im Wohnbereich in verkleinerter Form wiederholen, stellen einen Kontrast zum roten Backstein her.“³⁶

Repräsentiert das Wohn- und Atelierhaus für Kolbe eine „Burg“³⁷, so ist es „Ankerplatz“ und „eigenes Erdreich“ für Barlach, das zudem Beständigkeit, Abgeschiedenheit und Zurückgezogenheit bietet. Bemerkenswert ist, dass in der aktuellen Atelierinszenierung in der Barlach Stiftung in Güstrow die angesprochene Zerrissenheit des Menschen Barlach, die spezifische Bedeutung des Atelierhauses für den Künstler Barlach sowie die Arbeitsatmosphäre im Atelier, wie sie in einer Fotografie aus dem Jahre 1931 dokumentiert ist,

36 Claudia Marcy: „Ein Bildhaueratelier und seine Architekten“, in: Ursel Berger/Josephine Gabler (Hg.): Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000, S. 24-37, hier S. 25ff.

37 Diese Metapher stellt C. Marcy in Bezug zu Kolbes persönlicher Lebensgeschichte, insbesondere zu seiner Trauer um seine verstorbene Frau. „Während der Planungs- und sogar noch der Bauphase änderte sich die äußere Gestalt des Hauses zu immer strengerer Gliederung und verschlossenerer Wirkung. [...] Im Kontrast zu den kleinen Wohnräumen stehen die hohen, großzügigen Hallen, die der Arbeit gewidmet waren. [...] Auch das Wohnzimmer war ein Atelier – genannt Wohnatelier. Hier wurde vor allem gezeichnet. Das Atelierhaus sollte vorrangig dem Werk dienen.“ Vgl. Marcy, Ein Bildhaueratelier und seine Architekten, S. 14.

keinerlei Berücksichtigung finden (s. Abb. 6). Das Atelier als Ort der künstlerischen Reflexion und Produktion ähnelt in der gegenwärtigen Inszenierung vielmehr einer Bühne, auf der die fertiggestellten Arbeiten des Künstlers in Form eines wohlgeordneten Arrangements aufgebaut sind (s. Abb. 7). Die Platzierung der Arbeiten sowie unterschiedliche ausstellungstechnische Beigaben wie z.B. die Podeste tragen zusätzlich dazu bei, dass der Atelierraum zu einem neutralen Ausstellungsraum umfunktionalisiert ist, in dem die Werke entsprechend distanziert wahrgenommen werden können. Die in diesem Raum anwesenden Arbeiten besitzen zugleich eine Art Stellvertreterfunktion; sie stehen stellvertretend für all das, was sich ursprünglich in diesem Raum befunden und sich hier abgespielt hat: So verweist die Ordnung des aufgeräumten Raumes auf das Chaos und die Unordnung, – die fertig gestellten Arbeiten verweisen auf das Unfertige, auf die Gestaltfindung und den Arbeitsprozess – die Neutralität und Beziehungslosigkeit der Plastiken untereinander auf die körperliche Präsenz und Beziehung des Künstlers zu seinem Werk usw. Bemerkenswert ist neben diesem performativen Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit außerdem, dass die auf Authentizität, Original und Präsenz ausgerichtete Ausstellungsinszenierung sich immer wiederkehrender stereotyper Muster bedient, die das kollektive Bildgedächtnis in spezifischer Weise prägen: So zählen in Bildhauerateliers fertiggestellte Plastiken auf Podesten und in Malerateliers eine Palette, benutzte Pinsel und Farbtuben in Vitrinen sowie eine Staffelei zum festen Ausstellungsinventar eines Künstlerhauses. Sie fungieren als Spuren, als Index des Abwesenden und führen zur Konstruktion von Kunst und Künstlertum, das sich auch weiterhin in den Begriffen von Abgeschiedenheit und Einsamkeit, Anonymität und Genialität beschreiben lässt: Der Künstler ist und bleibt der genialische Einzelkünstler, der mit sich und seinem Werk beschäftigt ist – das Atelier wird so zum Ort außerhalb der Welt.

Ist es hier die Landschaft, in die Haus und Atelier des Künstlers eingebunden sind und die nicht nur zur Legitimation des Ausgestellten, sondern zugleich Teil der Ausstellungsinszenierung werden, so nimmt auch der Garten eine ähnliche große Bedeutung ein. Der Garten um das Künstlerhaus ist zum Beispiel wiederholt auch Thema und Motiv in den Arbeiten von Gabriele Münter. So zeigen einige Fotografien die Künstlerin mit Staffelei und Malutensilien in ihrem Garten. Der Garten als Inspirationsquelle, als Motivgeber ist auch bei Emil Nolde und seinem Haus in Seebüll oder bei Max Liebermann und seinem Sommerhaus am Großen Wannsee zu beobachten.³⁸

38 Vgl. auch den Beitrag von G. Huber in diesem Band, in dem u.a. die Bedeutung des Gartens als Atelier von Daniel Spoerri thematisiert wird.

Das zuvor beschriebene gespaltene Verhältnis zur Landschaft oder zum Ort, in dem der Künstler bzw. die Künstlerin lebte und arbeitete, verkehrt sich insbesondere bei diesen Künstlern ins Gegenteil: Gemeinsam ist ihnen eine romantische Sehnsucht nach Harmonie und Idylle, nach Rückzug und Besinnung – Ideale, die der Garten gemeinsam mit dem Haus als aufgeladener, überschaubarer Mikrokosmos und irdisches Paradies symbolisiert. In diesem Sinne wird der Garten Teil des Lebens- und Wohnbereiches (und umgekehrt), was sich u.a. in der von Liebermann gewählten Bezeichnung „*salon de verdure*“ niederschlägt, wodurch sich die Beschreibung des Gartens wie die eines exakt geplanten und nach geometrischen Maßstäben gestalteten Innenraumes liest (s. Abb. 9):



Abb. 9: Max Liebermann.
Das Rondell im Heckengarten.
Öl/Leinwand, 54,5 x 75,5cm,
Privatsammlung (CH), (1927)

„Im ersten Abschnitt entstand ein mit Mitteln der Natur gebauter Architekturraum im Freien. Zwölf im Quadrat gepflanzte Linden mit in Kastenform geschnittenen Kronen ergeben einen grünen Baldachin über einem quadratischen Platz, der innerhalb der von dem Heckengeviert vorgegebenen Wänden lag. Der kubische Baumkranz erhob sich über die Linie der Hecken und bildete somit auch für den umgebenden Garten eine wirkungsvolle Architektur im Grünen.“³⁹

Die von Liebermann mit Unterstützung von Alfred Lichtwark akribisch betriebene Planung und Gestaltung des Wannseegartens, die in zahlreichen Briefwechseln dokumentiert ist, steht in enger Verbindung mit der theoretischen Auseinandersetzung mit der Gartenkunst und der Rolle von Kunstwerken in Grünanlagen, die beide ab 1904 für Liebermann an Bedeutung gewannen. Die betriebene Akribie und Sorgfalt muss außerdem im Kontext

39 Reinald Eckert: „Der Garten“, in: Nina Nedelykov/Pedro Moreira (Hg.): Zurück zum Wannsee. Max Liebermanns Sommerhaus. Berlin 2003, S. 75-92, hier S. 87.

von städtebaulichen und hygienischen Maßnahmen der Lebensreformen um 1900 betrachtet werden, die außerdem auch wichtig für die Bildordnung, d.h. für die „innere Architektur“ der Gartenbilder wurde: „Sie [die Gartenbilder, Anm. S.A.] folgen der Zentralperspektive und versuchen, den Betrachter in den Bildraum zu integrieren.“⁴⁰



Abb. 10: Max Liebermann. *Das Atelier in Wannsee*. Öl/Leinwand, 40 x 50 cm. Privatsammlung (1932)



Abb. 11: Blick ins Atelier von Max Liebermann. Sammlung Nedelykov Moreira (2002)

Galt der Garten als „geschütztes Arbeitsatelier im Freien“ u.a. bei Georg Kolbe und anderen Bildhauern, die den Garten auch immer wieder zur Präsentation ihrer plastischen Werke nutzten, so wandelt er sich zum „Freiluftatelier“ und „lebendigen Gemälde“ bei Malern wie Max Liebermann. Analog zur Bedeutung der Landschaft speist sich auch hier die Rolle des Gartens für die Rekonstruktion und Inszenierung des Künstlerhauses einerseits aus den Beschreibungen und Erinnerungen, also aus textuellen Quellen und Zuschreibungen und zum anderen aus den zahlreichen Bildquellen, d.h. den Kunstwerken. Der nach diesen Quellen und Bildern wiederhergestellte Garten wandelt sich zu einem „Gartenraum“ in einem doppelten Sinne: Der Garten als organisches Raumgefüge bildet einen wesentlichen Bestandteil des Lebens- und Wohnbereichs des Künstlers; als künstlerisches Bildgefüge wird der Garten zugleich auch Teil des Ausstellungsbereichs. Die somit stattfindende Transformation von Innenraum und Außenraum erhält ihre Relevanz zusätzlich auch durch die körperliche Präsenz des Betrachters. Durch

40 Jenns Eric Howoldt: „Vor allen Ländern lächelt jenes Eckchen der Erde mich an...“. Die Gartenbilder und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund, in: Im Garten von Max Liebermann. [= Kat. zur Ausstellung, Hamburger Kunsthalle vom 11. Juni bis 26. September 2004; Alte Nationalgalerie, Berlin vom 12. Oktober 2004 bis 9. Januar 2005], 2. Aufl., Berlin 2004, S. 11-19, bes. S. 6ff.

das Flanieren, Herumschreiten und Begehen, ferner aber auch durch Wahrnehmung und Erinnerung, die der Garten und die Dinge in ihm auslösen sowie durch den Vergleich mit den zahlreichen Skizzen, Pastellen und Ölbildern, die Liebermann von seinem Garten fertigte, wird diese permanente Zirkulation von Innen und Außen mit vollzogen.

Landschaft und Garten fungieren wie auch die Architektur eines Künstlerhauses einerseits als Paratext, der wie eine Anleitung oder eine Legende (zum Ausstellungsobjekt) gelesen werden kann. So betrachtet, liefert der Text weitere Informationen, die zum Verständnis von Biografie oder Kunst beitragen. Landschaft, Garten und Architektur können andererseits aber auch als Teil der Ausstellung, d.h. als Ausstellungsobjekte betrachtet werden, die die Ausstellungsinszenierung in Künstlerhäusern entscheidend mit tragen. Indem sie außerdem begehbar, d.h. auch körperlich und sinnlich erfahrbar sind, ergänzen sie die stärker wahrnehmungsbezogene, kognitive Erfahrung mit dem einzelnen Kunstwerk und tragen dadurch zur Intermedialität von Künstlerhäusern bei. Insbesondere die postmodernen Architekturen liefern – wie im Beispiel des Kirchner Museums Davos – zahlreiche Belege für die Exponiertheit der Architektur, die allerdings nicht immer konkurrenzlos zur eigentlichen Ausstellung steht.⁴¹

Demgegenüber bildet die Architektur aber auch einen Bezugsrahmen, d.h. einen räumlich-interpretativen Kontext zum bzw. für das Ausgestellte, wie es zum Beispiel in der Architektursprache des Felix Nussbaum Hauses (Osnabrück) zum Ausdruck kommt. Das von Daniel Libeskind entworfene und 1998 eröffnete Künstlerhaus nimmt konzeptionell Bezug zum Lebensweg und zur Kunst von Felix Nussbaum.⁴² So wie hier repräsentiert die Architektur nicht mehr nur den funktionalen

41 So wird nicht selten die sachliche Architektur des Kirchner Museums Davos als Kontrast zum expressiven Werk des Künstlers empfunden. Die Kritik bezieht sich aber viel vehementer auf die Dominanzen, die die Museumsbauten der 1990er Jahre materiell und symbolisch transportieren und dadurch an Wertigkeit in Bezug zum Inhalt gewinnen. Vgl. Victoria Newhouse: Wege zu einem neuen Museum, bes. S. 89. Dieser Diskurs lässt sich außerdem beispielhaft am Dürrenmatt Center Neuchâtel (CH) nachvollziehen, das vom Architekten Mario Botta entworfen wurde und eingehender von P. Erismann in diesem Band beschrieben wird.

42 „Mit einem System von Bezugslinien [...] symbolisiert die Architektur die ständige Bewegung und zunehmende Orientierungslosigkeit im Leben Felix Nussbaums. [...] Auch die äußere Gestaltung des Gebäudekomplexes setzt Zeichen. Die verwendeten Materialien Holz (Nussbaum-Haus), Beton (Nussbaum-Gang) und Zink (Brücke) stehen mit ihrer zunehmenden Kälte für Nussbaums Lebensweg. [...]“ Zitiert aus: Räume gegen das Vergessen. Felix Nussbaum Haus /Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Hg. v. der Stadt Osnabrück 1998.

Rahmen, d.h. eine Hülle für das Ausgestellte. Sie erhält vielmehr selbst eine zunehmende ästhetische Bedeutung und wandelt sich dadurch zum autonomen und erklärenden „Exponat“. Der auf diese Weise geführte Dialog zwischen Architektur und Kunst, zwischen Außen und Innen usw. lässt den für postmoderne Bauten charakteristischen Gesamtkunstwerkcharakter wieder aufleben.

„Den Charakter eines Zweckbaus hat das Kunstmuseum jedenfalls längst hinter sich gelassen. Anders als im 19. Jahrhundert, als die Museumstempel der enzyklopädischen Sammelleidenschaft der Nationen repräsentativen Ausdruck verliehen, ziehen die Museumsbauten heute als eine Art übergreifendes Ausstellungsobjekt die Aufmerksamkeit auf sich – und ihre Erbauer. Ihrer ästhetischen Zusatzfunktion wegen besitzt das Kunstmuseum eine Tendenz zum Gesamtkunstwerk.“⁴³

Medienumbruch und/im Künstlerhaus?

Abschließende Überlegungen

Treten der analoge wie auch der digitale Medienumbruch als umfassende und sprunghafte Veränderungsprozesse in Erscheinung, so kann aufgrund der Befunde entgegen der bisher vorherrschenden Annahmen weder von der Dominanz eines Leitmediums, noch vom Verschwinden der überkommenen Medien gesprochen werden. Die Bildung von Medienensembles bzw. die Neu-Konfiguration ganzer Medienensembles ist eng gekoppelt mit dem Konzept „Medienumbrüche“ und charakterisiert durch Kontingenz und Anschlussfähigkeit. Die für Medienumbrüche kennzeichnenden Prozesse der Technisierung und Digitalisierung, insbesondere die dadurch hervorgerufenen ästhetischen Veränderungen bzw. Erscheinungen wie Synästhesie, Performanz, Intermedialität und Disponibilität lassen sich paradigmatisch in der Ausstellungsinszenierung in Künstlerhäusern nachvollziehen und beschreiben.⁴⁴

Die Inszenierungsformen in Künstlerhäusern sind insgesamt durchzogen von einer Medienabsenz und -resistenz. Damit korrespondiert zugleich eine Aufwertung der klassischen Kunstgattungen: Plastik, Malerei, Zeichnung. Die mit dem autonomen Tafelbild verbundenen Zuschreibungen von Originalität, Historizität und Materialität finden sich in der Intention von Künstlerhäusern in den Begriffen von Atmosphäre und Erfahrung widergespiegelt.

43 Frank Maier-Soljk: „Architektur und Kunst: Neue Kunstmuseen“, in: *museumskunde* 65 (2000), S. 12-17, hier S. 14.

44 Siehe dazu den Beitrag von Andreas Käuser in diesem Band.

Leitend für die Ausstellungsinszenierung sind ordnende, anordnende und einordnende Prinzipien, für die die räumliche Struktur des Hauses genutzt wird. Biografie und Kunst werden überwiegend nach chronologischen Gesichtspunkten gegliedert und in szenografischen Arrangements (*Interieurs*) präsentiert. So führt der Weg in das Arbeitszimmer bzw. in das Atelier des Künstlers den Besucher zunächst durch die einzelnen Lebensstationen (Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter), die überwiegend durch Texte, Briefe, Tagebuchaufzeichnungen oder Fotografien präsentiert und vermittelt werden, bevor Objekte wie Pinsel, Palette oder Staffelei auf den künstlerischen Schaffensprozess bzw. ein repräsentatives Gemälde oder eine Plastik auf die individuelle künstlerische Handschrift verweisen. Auf diese Weise treten unterschiedliche Medien, Gattungen und Stile, Texte und Bilder, Originale und Reproduktionen wie auch Erfahrungen und Erinnerungen, Vergangenheit und Gegenwart in Beziehung zueinander, bilden ein intermediales Geflecht aus und verdichten sich zu sog. „Medienensembles“.

Kennzeichnend für die ausgewählten Inszenierungsformen in Künstlerhäusern ist ferner, dass die Ausstellung und das Ausgestellte sich nicht nur auf den „authentisch“ rekonstruierten Wohn- bzw. Arbeitsraum, also den Innenraum erstrecken, sondern sich gleichermaßen auch auf den Außenraum, d.h. auf die jeweilige Architektur, die jeweilige Topografie, also die Umgebung und Landschaft sowie den Ort beziehen bzw. diese mit einbeziehen. Dadurch tritt das Ausgestellte in neue Konstellationen und Konfigurationen: Das einzelne Ausstellungsobjekt, wie etwa ein Foto, ein Gemälde oder eine Skulptur, wird Teil eines Ganzen und ist auch nur durch das Ganze entschlüsselbar. Deutlich wird dies in dem für das Künstlerhaus kennzeichnenden Raum, dem Atelier, und einer damit verbundenen *Ästhetik der Absenz*. Diese eingesetzte künstlerische Strategie des gezielten Verschwindens findet sich im Künstlerhaus nicht wieder. Wiederfinden lassen sich allerdings jene auf Authentizität und Nähe gründenden Praktiken, wodurch die Präsenz der Ausstellungsdinge durch ihre Auswahl, Platzierung oder Hängung im Ausstellungsraum zugleich auf das verweist, was nicht präsent ist. Das in ihrer Authentizität rekonstruierte Wohnhaus mit den Interieurs, in denen sich das Leben abspielte oder das Atelierhaus mit der Dokumentation fertig gestellter Arbeiten, sauber und ordentlich aufgereihter Arbeitsutensilien usw. generieren zugleich das Andere, das Leblose und Fehlende, die Unordnung, das Chaos und das Unfertige (s. Abb. 12).

Das performative Übertragen und Überschreiten der Ebene der Authentizität und Materialität ist stets an Medien gebunden. Das „ursprüngliche“ Atelier, wie Buren es fordert, ist ein medial vermitteltes Atelier: vermittelt durch Fotografien, durch Malerei, durch Kunstkataloge oder durch Ausstellungsinszenierungen.⁴⁵



Abb. 12: Francis Bacon's Studio. Fotografie. Perry Ogden (2001).

Die durch die spezifische Ausstellungsinszenierung und damit die für Künstlerhäuser charakteristischen Konstellationen von Alt und Neu, Original und Reproduktion, Bild und Text, Kunstwerk und Medien etc. hervorgerufenen Transformationen (Anwesenheit/Abwesenheit) beziehen außerdem den Betrachter als zentrale Variable in diese performativen Spielarten mit ein. Als hybrider „Zwischenraum“ (Fischer-Lichte) und als Schnittstelle entfaltet das Künstlerhaus durch die Präsenz des Ausgestellten sowie durch eine spezifische Konstellation von Medien ein atmosphärisches Potenzial, durch das der Ausstellungsbesucher zugleich mit unterschiedlichen Bild-, Lebens- und Wirklichkeitsentwürfen kon-

⁴⁵ Elemente der beschriebenen Ausstellungsästhetik weisen zudem in ihrem installativ-intermedialen Charakter Analogien zu Selbstkonzepten von Künstlern im Atelier (z.B. Martin Kippenberger), ferner zu (Atelier-) Video-Installationen wie „*Mapping the studio*“ von Bruce Nauman, zu ausgestellten Atelierkonstruktionen etwa von Ivan Kožarić auf der documenta 11 oder zu räumlich-installativen Verfahren der Gegenwart auf (z.B. Gregor Schneider, Rirkrit Tiravanija, Martha Rosler).

frontiert wird.⁴⁶ Die eingangs angesprochene Diskrepanz zwischen Kunstproduktion und Kunstpräsentation insbesondere mit Blick auf das Ausstellen des Atelierraums ist somit ein unauflösliches Phänomen und besteht auch bei solchen Ausstellungsinszenierungen, die die vermeintliche Authentizität für sich beanspruchen.⁴⁷

Literaturverzeichnis

- Bartels, Daghild: „Zentrum der Kirchner-Forschung. E.-L.-Kirchner-Museum in Davos“, in: Parnass 2 (2002), S. 73-74.
- Bohnke-Kollwitz, Jutta: „Grußwort zur Eröffnung der Kollwitz-Gedenkstätte“, in: Käthe Kollwitz Gedenkstätte Moritzburg, o.J.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M. 1995.
- Buren, Daniel: „Funktion des Ateliers“, in: Ders.: Achtung! Texte 1967-1991, Basel/Dresden 1995, S. 152-168.
- „Das Atelier im Kopf“. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw, in: Texte zur Kunst 49 (2003), S. 59-66.
- Eckert, Reinald: „Der Garten“, in: Nina Nedelykov/Pedro Moreira (Hg.): Zurück zum Wannsee. Max Liebermanns Sommerhaus, Berlin 2003, S. 75-92.
- Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.): Ernst Barlach 1870-1938. Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller. [= Schriften der Ernst Barlach Stiftung, Reihe B, Nr. 3], 2. Aufl., Ratzeburg 1998.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004.
- Fliedel, Helmut/Gabriele Münter-und-Johannes Eichner-Stiftung (Hg.): Das Münter-Haus in Murnau, München 2000.
- Gigon, Annette/Mark Guyer (Hrsg.): Architektur des Kirchner Museums, Luzern 1993.
- General-Anzeiger Bonn vom 8./9. 10. 1988 und vom 28. 10. 1988.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt/M. 1995.
- Hoh-Slodzyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert, München 1985.

46 Die von Gernot Böhme erneut diskutierte Ästhetik der Atmosphäre müsste in diesem Zusammenhang und mit Blick auf Medienumbrüche eingehender reflektiert werden. Dennoch scheint mir die Verwendung des Begriffs zur Kennzeichnung des Zusammenkommens unterschiedlicher Wirklichkeitsentwürfe von Anwesenden vor allem im ästhetischen Diskurs von Bedeutung. Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M. 1995, bes. S. 34ff.

47 S. dazu auch den Beitrag von Ellen Markgraf in diesem Band; s. auch Texte zur Kunst. Atelier. Raum ohne Zeit [= Themenheft], 13 (2003).

- Howoldt, Jenns Eric: „Vor allen Ländern lächelt jenes Eckchen der Erde mich an...“. Die Gartenbilder und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund, in: Im Garten von Max Liebermann. [= Kat. zur Ausstellung, Hamburger Kunsthalle vom 11. Juni bis 26. September 2004; Alte Nationalgalerie, Berlin vom 12. Oktober 2004 bis 9. Januar 2005], 2. Aufl., Berlin 2004, S. 11-19.
- Hüttinger, Eduard/Kunsthistorisches Seminar der Universität Bern (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985.
- Jansen, Elmar (Hg.): Friedrich Schult, Barlach im Gespräch, Leipzig 1989.
- Jochimsen, Margarethe: „In diesem Hause lebte der Maler... Die Geschichte der Rettung des Hauses bis zu seiner Eröffnung“, in: Verein August Macke Haus (Hg.): August Macke Haus. [= Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn 1991-2002], Bonn 2002, S. 15-38.
- Korff, Gottfried: „Zur Eigenart der Museumsdinge“, in: Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen (Hg.): Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140-145.
- Lemaire, Gérard-Georges/Jean-Claude Amiel (Hg.): Künstler und ihre Häuser, München 2004.
- Maier-Solgg, Frank: „Architektur und Kunst: Neue Kunstmuseen“, in: museumskunde 65 (2000), S. 12-17.
- Marcy, Claudia: „Ein Bildhaueratelier und seine Architekten“, in: Ursel Berger/Josephine Gabler (Hg.): Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000, S. 24-37.
- Meier, Cordula: Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher, München 2002.
- Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998.
- Räume gegen das Vergessen. Felix Nussbaum Haus /Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Hg. v. der Stadt Osnabrück, Osnabrück 1998.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003.
- Rupert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2000.
- Scotti, Ronald: Das Kirchner Museum Davos [= unveröffentlichtes Manuskript].
- Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge/Mass., London 1998.
- Texte zur Kunst. Atelier. Raum ohne Zeit [= Themenheft]. 13 (2003).

DIE WANDLUNG DES KÜNSTLERATELIERS – VON DEM ORT DER INSZENIERUNG ZU DER INSZENIERUNG DES ORTES¹

Den allgemeinen Zusammenhang dieser Gedanken bildet die Frage nach der Existenz und der Präsentation von Künstlerateliers in ihrer historischen Entwicklung; außerdem richtet sich der Focus in diesem Beitrag auf einen relevanten Bestandteil, den Tisch, in seinen verschiedenen tragenden Rollen.

Dieser alltägliche Gegenstand erscheint als ein ausgesprochen vielschichtiges Motiv in den Werken der Bildenden Kunst. Betrachtet man die Entwicklung seiner Darstellung, so lässt sich ein klares Fazit ziehen: Der Tisch wird von einem Objekt zu einem Subjekt – das Leben an einem Tisch entwickelt sich zu einem Tisch-Dasein. Galt er bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts und teilweise auch noch darüber hinaus als ein Objekt, an dem unzählige Aspekte des Lebens geschehen, so zeigt sich im fortschreitenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert seine alleinige Existenz – in dem Sinne wird er zu einem Stellvertreter des Menschen – gleichsam in Abwesenheit Anwesender. Dieses Faktum kann als Spiegelung des Menschen und seiner Lebensweisen gesehen werden. Der Tisch wird so zu einer Metapher für den Menschen selbst.

Der formale Träger der Inhalte ist ein wesentliches Detail im Kontext der Frage nach der möglichen Wandlung des Ateliers, die in der Überschrift des Beitrages bereits deutlich wird. Kann das inszenierte Atelier als Metapher für die Kunstschaffenden gelesen werden?

Das Atelier in seiner Existenz und Wandlung einerseits, der Tisch als definierte Metapher andererseits sind die wesentlichen Komponenten des vorliegenden Aufsatzes.

1 Dieser Text ist eine veränderte und erweiterte Erarbeitung zu der übergeordneten Thematik. Ausgangspunkt ist ein Vortrag mit dem Thema „Der Tisch als Metapher für ... – Die ‚Große Tischruine‘ von Dieter Roth“ im Rahmen des Symposiums „Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten“ im Mai 2004.

Das Atelier in der Tradition ...

Die traditionelle Interpretation eines Künstlerateliers zeigt sich in dem Gemälde „*Galeriedarstellung mit Pictura – Allegorie*“ von Cornelis de Bailleur (um 1640). Zu sehen ist eine Atelier- und Werkstattsituation – und damit nicht genug, denn im Grunde erscheint der Innenraum wie eine Ausstellung im Sinne einer Bild-Präsentation (Abb. 1).

Das Interieur ist gefüllt mit mehreren Tischen und vielen Gemälden; der Betrachtende entdeckt rechts an der Seite des Bildes die Werkstatt und außerdem ist die Anwesenheit von drei Personen und zahlreichen Gegenständen, unter vielen anderen auch Malutensilien, auf dem



Abb. 1: *Galeriedarstellung mit Pictura – Allegorie*“ von Cornelis de Bailleur (um 1640)

Fußboden zu konstatieren. Die Tische zeigen sich in diesem Kontext nicht als Handlungsträger, sondern als Flächen zur Ablage; für den Gegenstand des aktuellen Gemäldes, den Blumenstrauß und für die Welt des künstlerisch Tätigen sind überdies relevante Objekte zu entdecken. Die Tische, wichtige Requisiten, sind unterschiedlich groß und sie sind ganz differenziert in ihrer Art. Ihre Funktion als Stellfläche ist aus der Gattung Stillleben ja hinlänglich bekannt.

Interessant ist es, festzustellen, dass die in dem Raum ausgestellten Bilder einen genauen Einblick geben in die unterschiedlichen Sujets der Malerei in der damaligen Zeit: Mythologie, Landschaft, das bereits erwähnte Stillleben und Porträtdarstellungen. So zeigen sich Aspekte von Welt einerseits und Aspekte aus dem künstlerischen Mikrokosmos der damaligen Zeit andererseits. Die Bildwelt als Weltbild. „Das Gemälde gewährt uns also offenbar Einblick in eine Künstlerwerkstatt, die sich durch die reiche Sammlung an Kunstwerken und Naturalien als wahrer Mikrokosmos darstellt.“²

2 Justus Lange: „Galeriedarstellung mit Pictura Allegorie“, in: Pan und Syrinx. Pan und Syrinx. Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Pieter Brueghel und ihre Zeitgenossen [Ausstell. Kat.], Kassel, Frankfurt/M. 2004, S. 113.

Die Allegorie der Malerei, die Malerin in diesem Fall, sitzt an der Staffelei; ein Mann und die Allegorie der Fama stehen seitlich in unmittelbarer Nähe. Es existieren Vermutungen, dass es sich bei dem abgebildeten Atelier um das von Peter Paul Rubens handelt; nicht zuletzt die Darstellung von „*Pan und Syrinx*“ an der Wand im Hintergrund ist ein Werk von ihm in Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d.Ä.; und so könnte der Mann an der Seite der Malerei der Künstler selbst sein. Die Informationen über die Gegebenheiten in einem Atelier und die Repräsentation des Künstlers, der Künstlerin im Kontext des Werkes sind in dieser Darstellung relevant. Die künstlerische Wirkungsstätte wird in ihren



Abb. 2: „*Las Meninas*“ von Diego Velázquez

gesamten Facetten in dieser malerischen Abbildung inszeniert. Mit dem Begriff der Inszenierung ist auch das Gemälde „*Las Meninas*“ von Diego Velázquez (Abb. 2) zu belegen. Hier erscheint der Künstler ebenfalls und eindeutig selbst und in repräsentativem Gestus. Vor der Leinwand stehend, in entsprechender Haltung, dokumentiert er seine Position als Hofmaler. Den vielen Rätseln um dieses Bild, beispielsweise der Frage nach der Bedeutung des Spiegels an der Rückwand etc., ist hier nicht weiter nachzugehen. Relevant ist der Aspekt, dass die Atelier-Situation in den höfischen Kontext verlagert ist. Auch die, zwar überwiegend im Dunkeln liegende, Bildersammlung an den Wänden unterstützt das Ambiente und verweist auf das Bild von Cornelis de Bailleur (Abb.1).

Der Künstler malt ‚vor Ort‘ des Geschehens und des Auftrages, und vermutlich stehen die Modelle für diese Komposition, die auf der sichtbaren Leinwand entsteht, außerhalb des Bildes. Die Komposition

lenkt die Blicke der Betrachtenden zunächst auf die Infantin und das Hofpersonal; und dann in einer entsprechenden Blickachse mit dem Mann, der den Raum zu verlassen scheint, ist der Künstler zu entdecken und von dem Moment an unübershbar.

Geht man noch einige Jahrzehnte, im Grunde Jahrhunderte zurück, so zeigt sich Jan van Eyck als Künstler im Spiegel an der Rückwand in dem Gemälde „*Die Hochzeit der Arnolfini*“. Dramaturgisch sind diese beiden Darstellungen hoch interessant – von den Anfängen des Künstler-Selbstporträts bis hin zu der narzisstisch anmutenden Interpretation des spanischen Malers sei hier der Bogen geschlagen.

Geht es um Inszenierung, um Dramaturgie, darf auch der Maler Jan Vermeer nicht außer Acht gelassen werden. Sein einmaliges Konzept, in ein und demselben Raum immer wieder andere Begebenheiten zu inszenieren – vergleichbar einem Bühnenbild auf dem sich seine Protagonisten und vor allem Protagonistinnen zeigen – und malerisch abzubilden, steht beispielhaft für das Atelier in der Tradition, für die Inszenierung des Ortes, an dem der Künstler arbeitet. Wirkungsstätte und Ereignisstätte sind in diesem Kontext identisch. Im Unterschied zu Diego Velázquez zeigt er sich selbst in dem Gemälde „*Allegorie der Malerei*“, jedoch von hinten. Im Anschluss an die Aspekte der unter anderen barocken „Produktionsstätte“ richtet sich der Focus auf ein gleichsam zeitgenössisches Atelier.

Die „Große Tischruine“ von Dieter Roth

In diesem Abschnitt stellt sich die Frage nach einem Atelier im Spannungsfeld zwischen Wirkungsstätte und Ausstellungsort. Im Gegensatz zu dem wohlgeordneten Mikrokosmos in dem barocken Bild (s. Abb. 1) gestaltet sich die „Große Tischruine“ von Dieter Roth als wahre Collage mit einer unüberschaubaren Anzahl von Dingen, die in der Kunst, für und mit der Kunst eine Rolle spielen (Abb. 3). Immerhin beträgt die Größe dieser Installation ca. 12x6 m. Entstanden im Atelier und in der Folge ausgestellt, wurde diese Installation immer umfangreicher. Interessant ist der Aspekt, dass das Atelier, das gleichsam „mobile Atelier“ selbst zu dem Gegenstand einer Ausstellung wird.

In dem Gemälde von de Bailleur (vgl. Abb. 1) geht es um die Malerei, die Entstehung und die Präsentation von Gemälden – der Künstler, die Künstlerin waren Maler, Malerin, Bildhauer, Bildhauerin – sieht man jetzt einmal von den genial mehrfach Begabten wie beispielsweise Michelangelo ab. Das Bild des Künstlers wandelt sich im Laufe der Jahrhunderte, und es entsteht, entsprechend dazu die wesentlich vielfältigeren künstlerischen Medien, ein anderes Atelier – der Tisch

als Metapher für die manuelle künstlerische Arbeitsweise, der Tisch als Metapher für die geistige Produktion, den Filmschnitt, die Filmprojektion etc. Anstelle der Leinwand, anstelle des zu bearbeitenden Steins steht – auf einem Tisch – der Computer als stellvertretendes Element der so genannten Neuen Medien.



Abb. 3: „Große Tischruine“
von Dieter Roth

„Auf meinem Ateliertisch an der Danneckerstrasse 32 in Stuttgart fing ich an, 1978/79, ein Bild zu malen, worein ich Kassetten-Aufnahmegeräte baute. Auf diesen Geräten nahm ich die Geräusche, um mich herum, während des Malens auf. Plattenspieler-Musik, eigene Körpertöne u. Ähnliches. Zu jener Zeit hatte ich keine Geduld, irgendetwas malend darzustellen, und besonders auf diesem Gemälde gelang mir nur Geschmier. Am Anfang malte ich auf ein grobes, leichtes Holzgestell aus Latten, das ich auf den Tisch gelegt hatte. (– die Wiederholung der Tischplatte –) Später, um es bequemer zu haben, stellte ich das Brett, mit dem ersten Aufnahmegerät darauf, schräg. Es kam mir bald wie ein Armaturenbrett vor, – nachdem ich ein zweites Aufnahmegerät angebracht hatte, womit ich nicht nur die jeweiligen entstehenden Geräusche aufnahm, sondern auch das auf dem ersten Gerät schon registrierte.“³

Die hier beschriebene Vorgehensweise des Künstlers beschreibt den Kern der „Tischruine“, die er in späteren Jahren unter anderen mit seinem Sohn Björn immer wieder erweitert und ergänzt hat. Dieses Wachstum und Wuchern spiegelt den Schöpfungsprozess bei Roth und begleitet seinen gesamten Lebensweg bis zu seinem Tod (1998). So entsteht eine Schnittstelle zwischen der Schöpfung an sich und den sie spiegelnden und reflektierenden Prozessen. Der Tisch ist Teil des Arbeitsprozesses und wird dann zu dem Bild-Grund, zu der Grundlage der Komposition, zu dem Grund der Komposition.

3 Dieter Roth, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. [Ausstell. Kat.], Berlin 1999, S. 610.

Parallel zu dem Gedanken, die die Bilderarbeitung begleitenden Geräusche aufzunehmen, existieren ja auch Filme, ‚Ein Tagebuch‘ beispielsweise, die Szenen aus dem Leben von Dieter Roth festhalten – oder seiner Existenz nachhaltig immer wieder ein Stück Lebendigkeit verleihen. Sowohl die ‚Große Tischruine‘, als auch die Filme waren auf der Documenta 11, 2002 im Fridericianum ausgestellt. Anders als im Kontext der Ausstellung in Berlin ‚Das XX. Jahrhundert in Deutschland‘



Abb. 4: Dieter Roth ‚Ohne Titel‘

durften sich die Betrachtenden in Kassel nicht in der gesamten Installation bewegen. Es gab eine klare Absperrung. Auch wenn solche Maßnahmen verständlich sind, so fiel jedoch ein entscheidender Teil der Rezeption, das gleichsam haptische Begreifen, weg.

Der Tisch, die Tischplatte wird zum Träger wichtiger Dinge, im Falle Roths unter anderem von Malutensilien und generell Dingen, die in seinem Leben und künstlerischen Werk unterschiedliche Rollen gespielt haben. Der Tisch, im Grunde Träger, wird so selbst zu einem Teil der künstlerischen Installation, zu einem Artefakt.

Vergleichbar mit Aspekten der ‚Großen Tischruine‘ zeigen sich im Werk von Dieter Roth bearbeitete und als Bildwände ausgestellte Tischplatten. In der jüngsten Ausstellung zu dem Werk von Roth in Köln war zwar nicht die ‚Große Tischruine‘ zu sehen, aber dafür andere

Elemente, die die angesprochene Arbeitsweise spiegeln. So genannte Matten, auf einem Tisch liegend bearbeitet und dann – im wahrsten Sinne des Wortes – als Tafel-Bild aufgehängt und präsentiert.

In der Arbeit „*Ohne Titel*“ (1985, Abb. 4) geschieht die Beschäftigung und Gestaltung auf der Grundlage dieser Matten mit Malutensilien und anderen Dingen. Sie werden nicht als Werkzeug zu einer malerischen Komposition benutzt, sondern sie werden selbst in einem entsprechenden Arrangement gezeigt, nicht vergleichbar mit einem Stilleben und dennoch in der Anordnung fixiert und ganz still geworden. Nicht die Abbildung ist das Ziel, sondern so wie – und das fand bereits Erwähnung – der Tisch, die Tischplatte in ihrer ganz anderen Funktionalisierung zum Artefakt wird, so auch die versammelten Utensilien.

Die Akkumulationen von Roth sind im Gegensatz zu den „*Fallenbildern*“ von Daniel Spoerri (Abb. 5) nicht zufällig, sondern arrangierte Materialanhäufungen und keine Abfallprodukte und auch keine Fundstücke. Die Produktionsstätte, das Atelier und als relevanter Bestandteil der Tisch, die Tischplatte mit den vielen Facetten künstlerischen Tuns wird zu einem Kunstwerk, zu einer künstlerischen Installation und in der Ausstellung wird diese Konstellation inszeniert. Inszenierungen – die Inszenierung des künstlerischen Mikrokosmos zu repräsentativen Zwecken, so zeigt sich die barocke Malerei (Abb. 1 und 2) – Inszenierung des künstlerischen Mikrokosmos auch im Werk von Dieter Roth (Abb. 3 und 4), wobei hier nicht die Repräsentation im Vordergrund steht, sondern die Präsentation der künstlerischen Arbeitswelt, die gleichzeitig das Atelier und die Ausstellung zeigt – Verlagerung des Wirkungsfeldes –, und anders als in einer malerischen Darstellung können die Betrachtenden hier nicht nur auf Distanz sehen, sondern gegebenenfalls – den Ausstellungsmodalitäten entsprechend – auch fühlen, riechen, schmecken, sehen und hören. Die „*Große Tischruine*“ (Abb. 3) von Dieter Roth lässt sich in dieser Hinsicht als ein „*Fünf – Sinne – Stilleben*“ bezeichnen.

Von einer auch nur annähernd gedachten Wiedergabe der Geschichte des Stillebens ist dieser Text weit entfernt; dennoch ist der Tisch Träger, „*stummer Diener*“ einer jeden Anordnung und Darstellung von Gegenständen, unter welcher speziellen Überschrift auch immer. Meist ist nur die Tischplatte des Trägers in Ausschnitten sichtbar, die Stilleben vergangener Epochen und Stile betreffend. Roth und auch Spoerri, um Aspekte seines Werkes wird es im Folgenden noch gehen, entfernen die Tischplatte von den tragenden Beinen und verschaffen ihr Autonomie als Tafel – Bild. Der gemalte Gegenstand erscheint selbst in

der Installation oder Komposition. Insgesamt wird das Atelier selbst zum Kunstwerk. Die Arbeit an sich ist identisch mit der künstlerischen Handlung.

Die Abbildung als Form kreativen Tuns mit Augentäuschungen, mit dem Phänomen des so genannten „Quodlibet“⁴ – *Wie es gefällt* – ist als historische Grundlage der Darstellung des Ateliers von Dieter Roth im Ausstellungskontext und der „Fallenbilder“ von Daniel Spoerri zu sehen.

„Bronze(n) in alle Ewigkeit“ – Daniel Spoerri

Das in der Horizontale stattfindende Ereignis und in gewisser Weise komponierte Ensemble, das zu einem Bild wird, ist als künstlerische Handlung aus dem Werk von Daniel Spoerri hinlänglich bekannt. Die „Fallenbilder“ sind Ergebnisse unterschiedlichster Zusammenkünfte – Freunde bei einem gemeinsamen Essen beispielsweise –, und die Arrangements wurden von dem Künstler nach dem Prinzip des Zufalls an einem von ihm zu bestimmenden Punkt fixiert. Die Gegenstände, die aus unbestimmt bestimmten Situationen und Begebenheiten erzählen, werden auf diese Weise für die Nachwelt inszeniert. Die Tischplatten verlieren ihre tragfähigen Beine und werden zu Tafelbildern. Und darin sind sie den „Mattenbildern“ von Dieter Roth verwandt. Stellvertretend ist in diesem Text der „Mittagstisch in alle Ewigkeit“ (Abb. 5), 1994 datiert, abgebildet.⁵



Abb. 5: Daniel Spoerri „Mittagstisch in alle Ewigkeit“

- 4 Zum Beispiel Cornelius Biltius, Quodlibet, 1684, 54,7 x 47,8 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum.
- 5 An dieser Stelle sei auf den Beitrag von Gabriele Huber verwiesen, die sich intensiv mit dem ‚Bronze – Atelier‘ von Daniel Spoerri auseinandersetzt. Dies sei als Vermerk und Querverweis dienlich, denn die Verwandtschaft zwischen dem ‚Bronze-Atelier‘ und dem ‚Mittagstisch in alle Ewigkeit‘ (Abb. 5) ist offensichtlich.

Alle „Fallenbilder“ dieses Künstlers konservieren Momente für die Ewigkeit, halten ganz bildlich alltägliche Gegebenheiten fest – nichts anderes ist in den so genannten Stilleben das Anliegen – und in dem „Mittagstisch in alle Ewigkeit“ (Abb. 5) potenziert sich diese Intention, indem der Künstler das Arrangement in Bronze gießt und somit zu einem Denkmal erhebt.

Dieter Roth und Joseph Beuys – Die ‚Ruine‘ und die ‚Barraque‘ im Dialog

Nicht nur der Titel der Installation von Dieter Roth „Große Tischruine“ (Abb. 3) veranlasst einen Vergleich, einen Dialog mit einer anderen Installation, mit der „Barraque D’Dull Odde“ (Abb. 6) von Joseph Beuys.



Abb. 6: Joseph Beuys „Barraque D’Dull Odde“

Hier Ruine, dort Barraque. Roth nimmt den Tisch, den wesentlichen Teilhaber an der Installation sogar mit in den Bildtitel und kombiniert den tragenden Teil mit dem Rudimentären, Fragmentarischen. Nimmt man den Begriff der „Ruine“, so entstehen ganz verschiedene Assoziationen: die künstlich errichtete Ruine in der Zeit der Romantik oder die durch Zerstörung, Feuer, Krieg etc. so gewordene Architektur. So oder so verbindet sich mit dem Begriff der „Ruine“ etwas Gebautes, Gebildetes, Materielles – und nicht das Atelier eines Künstlers. Ähnliches lässt sich bezüglich der Assoziationen zu der „Barraque“ denken. Beziehen sich die jeweiligen Titel auf das Verlassen, das Zurücklassen? „Ein Mann hat das Weite gesucht...“⁶ Ist an das Fragmentarische einer künstlerischen Handlung im Kontext von Welt und entsprechenden Fragestellungen gedacht?

Wie dem auch sei – sowohl für eine „Ruine“ als auch für eine „Barraque“ sind die jeweiligen Installationen, Inszenierungen äußerst komplex. Grundsätzlich stellt sich die Frage nach den äußeren wie in-

6 Gerhard Storck: Ein Mann hat das Weite gesucht, Transit. Plastische Arbeiten und Zeichnungen 1947-1985. 3 Bde., Krefeld 1991, S. 13.

neren Gegebenheiten eines Künstlerateliers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nicht das konventionelle Maleratelier oder das strenge Bildhaueratelier scheint von Bedeutung, sondern der Gedanke an ein Laboratorium, an eine geistige Versuchs- und Auseinandersetzungsstätte. Die reine Abbildung der Welt, malerisch, zeichnerisch oder plastisch ist seit der Erfindung der Fotografie in den Hintergrund künstlerischer Interessen gerückt. Die Auseinandersetzung mit einer von Technik und Materialvielfalt bestimmten Welt ist in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, und es betrifft nicht nur die Werke selbst, sondern auch die Prozesse ihrer Entstehung.

Hinzu kommt der wesentliche Aspekt, dass insgesamt die Requisiten der Kunst immer profaner werden, in dem Anliegen, den Alltag so authentisch wie möglich zu spiegeln. Hier sei nur kurz an die bereits am Anfang des Jahrhunderts durch Marcel Duchamp und Man Ray initiierten Werke, die ohne Eingriffe und Veränderungen, Alltägliches zur Kunst erklärt haben. Sowohl in der Arbeit von Roth als auch in der von Beuys spielen alltägliche Gegenstände die eigentliche Rolle, die Hauptrolle.

Im Hinblick auf die „*Große Tischruine*“ sei an den Anfang zurückgekehrt. Tische, Staffeleien und andere für die Erstellung künstlerischer Arbeiten wichtige Utensilien versammeln sich in einem Raum. Im Zuge der Arbeit in und mit diesen Gegenständen, entwickelt der Künstler die Idee, diese Gegenstände, die aufgrund ihrer Wertigkeit zusammengetragen und nicht ihren Weg in neue Zusammenhänge gegangen sind. Diese Dinge finden sich nun doch in ihrer Zurückgelassenheit als Gesamtheit an einer Stätte der Auseinandersetzung wieder, in der sich die Betrachtenden bewegen und sich damit auseinandersetzen können. Tische, die Protagonisten dieser und jener Arbeit, werden als stumme Diener bestückt, benutzt und letztlich so belassen. Ein Tisch jedoch wird von Roth hochkant gestellt, wird damit zum Tafelbild. Die Arbeitsfläche weist Farbstreifen auf, deren Herkunft sich in Form von festgeklebten Farbdosen und Gläsern ebenfalls auf der Tischfläche befindet. Eine aus dem Bürobereich stammende praktikable Klemmleuchte beleuchtet das Ganze von oben – ganz im Sinne einer Galerieleuchte, – ein ausgestelltes Bild wird in das – rechte – Licht gesetzt. Der Tisch ist zur Ruhe gekommen, die Spuren der auf ihm verrichteten Arbeit haben ihn nun selbst zu einem Bild werden lassen. Andere Tische in dieser ‚Ruine‘ tragen verantwortlich das auf ihnen Abgestellte; teilweise sind sie so voll, dass sie in dieser Funktion einem Regal gleichen, teilweise bieten sie noch so viel Platz, dass man sich an ihnen aufhalten könnte. Die Ruine stellt eine Mischung dar aus dem nicht mehr gebraucht werden der dort belassenen Erinnerungs-

stücke zum einen, und aus dem Denkmalcharakter für die dort mit diesen Stücken verrichtete Arbeit zum anderen.

Zwischen lebendig und tot manifestiert sich hier das Einfrieren eines über Jahre, Jahrzehnte dauernden Prozesses. Und im Grunde wird hier alles zum Tisch, selbst die Regale und zum Teil der Boden, auf dem sie, die Ruine, errichtet ist. In der Fülle alles dessen ist hier kein Platz mehr für einen neuen, anderen kreativen Prozess, die Requisiten selbst werden zum Prozess.

In der „*Barraque D’Dull Odde*“ von Joseph Beuys, installiert in Krefeld im Kaiser-Wilhelm-Museum, ist ein kleiner Tisch Bestandteil, neben dem Zaun, zwei Regalen und vielen Details. Das reflektierende forschende Denken dokumentiert sich in beiden Arbeiten, in jeder auf ihre Weise. Aus dem inneren Prozess des Denkens entsteht der äußere Prozess des Forschens, Schreibens und Dokumentierens. In der „*Barraque*“ von Beuys gibt es Material und Werkzeuge. In der Installation fehlt der Mensch, das „Laboratorium“ ist verlassen. Es ist der Arbeitsplatz des Künstlers selbst, wie könnte er zugegen sein?

Das verlassene Denklabor, in dem aber bereits etwas erfunden und erdacht worden ist – die immer wieder aufleuchtende rote Lampe auf dem Tisch bringt Licht in die Dunkelheit und eröffnet möglicherweise die Hoffnung, dass es kein endgültiges Verlassen ist. Die Betrachtenden bleiben außen vor – sie stehen vor einem Zaun aus Maschendraht und Dachlatten – die Anmutung eines Kellerraumes, eines Abstellraumes drängt sich auf.

„Es gibt in der dramatischen Kunst eine aufschlussreiche Parallele zur ‚*Barraque D’Dull Odde*‘. Sie ist deshalb so aufschlussreich, weil in dem Bühnenstück an einer Stelle nicht nur eine vergleichbare Raumsituation beschrieben wird, sondern auch jener Wissenschaftler/Künstlertyp selbst auftritt und zu Worte kommt, der in der ‚*Barraque*‘ vergraben gelebt haben muss, jetzt aber allein als Abwesender die Szene beherrscht.“⁷

7 Vgl. Gerhard Storck: Ein Mann hat das Weite gesucht, S. 13. „Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen, Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren, Den Menschen zu bessern und zu bekehren. [...] Dass ich nicht mehr mit saurem Schweiß Zu sagen brauche, was ich nicht weiß; Dass ich erkenne, was die Welt Im Innersten zusammenhält, Schau’ alle Willenskraft und Samen Und tu’ nichtehr in Worten kramen. [...] O Sähst du, voller Mondenschein, zum letzten Mal auf meine Pein, Den ich so manche Mitternacht An diesem Pult herangewacht: Dann über Büchern und Papier, Trüb’selger Freund, erscheinst du mir! [...] Weh! Steck’ ich in dem Kerker noch? Verfluchtes dumpfes Mauselloch, Wo selbst das liebe Himmelslicht Trüb durch gemalte Scheiben bricht! Beschränkt in diesem Bücherhauf’, Den Würme nagen, Staub bedeckt, Den bis ans hohe Gewölb’ hinauf Ein angeraucht Papier umsteckt; Mit Gläsern, Büchsen ringsum stellt, Mit Instrumenten vollgepfropft, Urväter – Hausrat drein gestopft – Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt!“

Die sichtbaren und die denkbaren Spuren in der Installation von Joseph Beuys sind unter dem Aspekt des Erinnerns, der Erinnerung relevant. Sowohl die vielen Gegenstände in den Regalen, als auch der Schreibtisch selbst sind damit bedeckt.

„*Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen*“ – so ist ein Artikel von Annegret Pelz überschrieben, der sich mit genau diesem speziellen Tisch beschäftigt.⁸ In diesem Aufsatz beschäftigt sich die Autorin mit verschiedenen Dichterinnen, Schriftstellerinnen und deren jeweiligen Beziehungen zu ihren Schreibtischen. Der eigene lebensgeschichtliche Rückblick wird beispielsweise mit dem Schreibtisch in Verbindung gebracht. Der Schreibtisch als „Produktionsort und Ausgangspunkt der Erinnerungen“ und dabei ist „das Möbel nicht nur Diener ihrer Tätigkeit, sondern in seinen räumlichen Dimensionen zugleich ihr Medium und Gedächtnisort“. Jeder Mensch, der an einem Schreibtisch arbeitet, wird den Vorgang kennen, unter der Absicht aufzuräumen, immer wieder mit Fundstücken konfrontiert zu sein, die eigentlich keinen eigenen Platz haben, aber dennoch einen Platz beanspruchen. Und so werden sie wieder und wieder in die Hand genommen und halten somit entsprechende Begebenheiten, vielleicht bereits Erinnerungen wach. In diesem Zusammenhang findet der Begriff „Schreibtischreise“⁹ Einzug in die Gedanken. „Sie ist vom ‚Zufall‘ der Entdeckungen und Erfindungen am jeweiligen Ort bestimmt, die der Sammlerin bei der Sichtung ihrer Schätze von außen zustoßen.“¹⁰

Wer kennt nicht den Moment größter Ergriffenheit im Anblick des Schreibtisches beispielsweise von J.W. von Goethe. Die Wahrnehmung des Gegenstandes, an dem viele der bereits gelesenen Zeilen entstanden sind, hat Bedeutung. Die Frage nach der Inszenierung solcher Gedenkstätten findet im Rahmen dieser Publikation am anderen Ort gehörende Beachtung.

Das Atelier als performative Ausstellung – Ivan Kožarić

Eine Pointierung der Vorgehensweise, ein Atelier auszustellen, findet sich in der Arbeit des kroatischen Künstlers Ivan Kožarić. So geschehen auf der letzten Documenta, allerdings von dem Künstler in der Absicht, während der 100 Tage in dem ausgestellten Atelier auch zu arbei-

8 Annegret Pelz: „Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen“, in: Magdalene Heuser (Hg.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen 1996, S. 233-247.

9 Der Begriff der Schreibtischreise stammt von Sophie von La Roche, zit. nach: Annegret Pelz: *Der Schreibtisch*, S. 235.

10 Vgl. Annegret Pelz: *Der Schreibtisch*, S. 235.

ten. Dies wurde von der Leitung der Ausstellung jedoch untersagt. So wurde auch dieses Atelier zu einer Inszenierung in Abwesenheit Anwesender, von daher gedanklich in der Nähe zu der „Großen Tischruiene“ von Dieter Roth anzusiedeln.

„Die Installation ‚Atelier Kožarić‘ kritisiert nicht nur eloquent das Konzept retrospektiver Ausstellungen allgemein, sondern auch die statische Natur von Kunstwerken. In Kozariacs Welt ist ein Objekt nichts weiter als ein Vorwand für noch ein weiteres, dies wiederum für das nächste und so fort. ‚Atelier Kožarić‘ ist Performance, ist Installation und Labor in einem und verkörpert anschaulich die Arbeit eines Künstlers, dessen Werk in kontinuierlichem Experimentieren besteht.“¹¹



Abb. 7 und 8: Ivan Kožarić „Atelier Kožarić“

Der Vergleich mit einem Labor, ebenso das Prozesshafte der Arbeit, das Performative der Ausstellung, die Benennung als Installation und auch der Begriff des Experimentierens im Kontext künstlerischer Schaffensweisen greift als Beschreibung zeitgenössischer, respektive auch bereits älterer Kunstwerke – die „Große Tischruiene“ begann Dieter Roth in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu der „Großen Tischruiene“ und auch zu der „Barraque ...“ wollte der Künstler während der Ausstellung anwesend sein und in seinem Atelier, gleichsam *in situ*, arbeiten. Das Atelier auszustellen ohne darin arbeiten zu können, zu dürfen, bedeutet einen deutlichen Einschnitt für den Künstler. So war er abwesend, wie Roth und Beuys auch, jedoch unbeabsichtigt.

11 Carlos Basualdo, in: Documenta 11_Plattform 5. Kurzführer, Kassel 2002, S. 142.

Interessant der Aspekt, dass die-Kunst Rezipienten oftmals nur mit Hilfe von dokumentarischen Fotografien und Filmen Einblick in die Werkstatt, das Atelier, die Produktionsstätte erhalten. Im Rahmen der Documenta11 beispielsweise konnten sie unterschiedliche Formen zeitgemäßer Inszenierungen der Orte im Original betrachten und erleben.

Victor Grippo: „Tische zum Arbeiten und Nachdenken“

Im Rahmen der Documenta11 waren auch Tische des argentinischen Künstlers Victor Grippo zu sehen (Abb. 9 und 10). Die Arbeit besteht aus sieben in Havanna gekauften Tischen, von denen mehrere während der ersten kubanischen Alphabetisierungsmaßnahme von 1959 als Schulplatte gedient haben. Auf die Tische hat Victor Grippo ausgewählte Texte argentinischer Autoren geschrieben. Die Installation beruft sich auf die Arbeit „*Tabla*“ (Tisch 1978) – ein Tisch mit einem Text des Künstlers selbst über die profane Helligkeit von Räumen, die von mehreren Generationen benutzt werden, um darin zu essen, zu lernen, zu denken, zu arbeiten und zu feiern. In den Räumen, an den Tischen – so erklärt sich auch der Werkstitel dieser Installation „Tische zum Arbeiten und Nachdenken“.

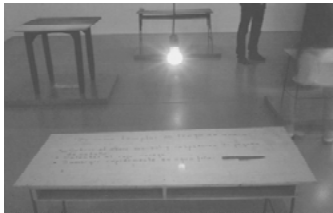


Abb. 9 und 10: Victor Grippo „Tische zum Arbeiten und Nachdenken“

„Über diesem Tisch, Bruder von unendlich vielen anderen – vom Menschen gebaut, Ort des Zusammentreffens, des Nachdenkens, der Arbeit – wurde das Brot gebrochen, soweit es welches gab; die Kinder machten ihre Aufgaben, man weinte, es wurden Bücher gelesen, man teilte die Freuden.“¹³

Die paradigmatische Figur des Künstlers taucht in Verbindung mit der des Handwerkers – mit Bäckern oder Tischlern – in den Plastiken und Installationen von Grippo immer wieder auf. Er sieht den heutigen Künstler, der das Individuum und die Gesellschaft umzugestalten sucht, als

12 Victor Grippo, Documenta11_Plattform 5 [Übersetzung aus dem Spanischen unter <http://www.universes.de/car/documenta/11/frid/d-grippo-zoom3.htm>].

moderne Inkarnation des mittelalterlichen Alchimisten. Auf der Suche nach Gold, auf der Suche nach etwas, das wertvoll ist und zu einer adäquaten Ausdrucksfindung bedarf es mehr als traditioneller Formen und Inhalte. Auch wenn die Installation von Victor Grippo nicht ein Künstleratelier meint, so ist seine Inszenierung des Ortes mit den Tischen, mit dem Licht – Glühbirnen beleuchten die Tische – und den Requisiten dennoch relevant in diesem Kontext. Seine Installation bezieht alltägliche Dinge mit ein, die die Schnittstelle zwischen den verschiedenen Bereichen deutlich machen. Die Werkbank des Tischlers ist unter Plexiglas gestellt; so wird dieser alltägliche, der Arbeit dienende Gegenstand a priori zu einem Ausstellungsstück, zu einer Skulptur, die geschützt werden muss.

In dem ausgewählten Detail (vgl. Abb. 9) wird ein Tisch mit einer geöffneten Schublade sichtbar. Auf der Tischplatte stehen eine Lampe und verschiedene Reagenzgefäße. Papier und Stift vervollständigen das Ensemble des Forschers. Und nicht zuletzt das Wort, die Schrift, die sich auf nahezu jedem Tisch befindet, ergänzt die Inszenierung, das dramaturgische Konzept. Die so vermittelten Inhalte ergänzen die Präsenz der Tische, an denen sowohl manuelle, wie auch geistige Tätigkeiten stattfinden. An einem Tisch ebenso wie in einem Atelier.

Resümee

Die angeführten Beispiele aus der Geschichte der Kunst zeigen Wirkungsstätten, die traditionelle Künstler-Persönlichkeiten zeigen. Die angeführten Beispiele von de Bailleur bis Velázquez beschreiben Maler und keine bildhauerisch tätigen Künstler. Sie verstehen sich als stellvertretende Beispiele. Die Wiedergabe der Wirklichkeit, die naturalistische Abbildung von Weltteilen, Aspekten von Welt – die Rede war von dem Mikrokosmos im Atelier – diente auch repräsentativen Zwecken. Das Gemälde von Cornelis de Bailleur (Abb. 1) setzt dem künstlerischen Mikrokosmos der damaligen Zeit ein Denkmal. „*Las Meminas*“ von Velázquez setzt dem höfischen Leben und ihren Mitgliedern ebenfalls ein Denkmal – der Künstler gehört zu dem spanischen Hof ebenso wie die Bediensteten. Das Werk, die Auftragsarbeit entsteht im Atelier oder in situ. Für den ‚Ort der Inszenierung‘ ist der Raum in dem Gemälde des Spaniers beispielhaft.

In der Folge, wohl wissend, dass ein großer zeitlicher Sprung notwendig ist, wird das Atelier, nun nicht mehr Wirkungsstätte allein, selbst zu einem Gegenstand der Ausstellung. Nicht mehr das Gemälde, das das Atelier zeigt, ist Teil der Ausstellung, sondern der Raum selbst wird gezeigt. Der Künstler, die Künstlerin ist nicht anwesend – eine

Ausnahme wäre die Präsenz von Ivan Kožarić im Rahmen der Documenta 11 gewesen. In dem Ort der Inszenierung, dem zu einem Bild gewordenen Atelier oder dem zu einem Bild gewordenen künstlerischen Prozess ist der Tätige anwesend, sein Porträt sogar Bestandteil der Komposition. In der Inszenierung des Ortes fehlt der Protagonist, vorhanden sind die Spuren seiner Tätigkeiten, die Farben und Pinsel werden selbst zu einem Bild, die Tischplatte ist nicht mehr stummer Diener, sondern Bildgrund, Projektionsfläche. Die ausgestellten Requisiten geben Zeugnis von den vielfältigen künstlerischen Prozessen, von den inzwischen ganz anderen Medien, die notwendig, wenn nicht sogar Bedingung sind.

Der Tisch, der in allen aufgezeigten Beispielen eine tragende Rolle einnimmt, ist die Metapher für die Schnittstelle zwischen dem Denken und dem Handeln, dem Forschen und Planen der letztendlich entstehenden künstlerischen Arbeit. Sowohl die Orte der Inszenierungen, wie auch die Inszenierungen der Orte beinhalten eine weitere Dimension, die Qualität der Erinnerung. Allen Beispielen wohnt diese Qualität inne, nicht nur Wirkungsstätte, sondern auch Gedächtnisort zu sein. Der Tisch ist die Metapher für das Dasein, die Inszenierung des Ortes, der künstlerischen Wirkungsstätte ist die Metapher für die Kunstschaffenden. Auf diese Weise entstehen Gedächtnisorte in und für die Kunst.

Literaturverzeichnis

- Basualdo, Carlos, in: Documenta 11_Plattform 5. Kurzführer Kassel 2002.
- Beuys, Joseph: „Barraque D’Dull Odde“, in: Transit. Plastische Arbeiten und Zeichnungen 1947-1985. 3 Bde., Krefeld 1991.
- Grippio, Victor. Documenta 11_Plattform 5. [Übersetzung aus dem Spanischen unter <http://www.universes.de/car/documenta/11/frid/d-grippio-zoom3.htm>].
- Die Documenta 11, in: Kunstforum International, Band 161, August – Oktober 2002, S. 53-421.
- Lange, Justus: „Galeriedarstellung mit Pictura Allegorie“, in: Pan und Syrinx. Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Pieter Brueghel und ihre Zeitgenossen. [Ausstell. Kat.], Kassel, Frankfurt/M. 2004.
- Pelz, Annegret: „Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen“, in: Magdalena Heuser (Hg.): Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte, Tübingen 1996, S. 233 - 247.
- Roth, Dieter, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. [Ausstell. Kat.], Berlin 1999.
- Storck, Gerhard: „Ein Mann hat das Weite gesucht“, in: Transit. Plastische Arbeiten und Zeichnungen 1947-1985. 3 Bde., Krefeld 1991.

**„HIER HAFTET, HARRT, KLEBT DAS ENDE“ –
SPOERRIS ‚BRONZEATELIER‘ ALS INSZENIERUNG DER
ERINNERUNG IN ZEITEN DER VERGÄNGLICHKEIT**

1998/99 lässt Daniel Spoerri für seinen Garten bei Seggiano (Toscana) eines seiner ersten Ateliers, das chambre No. 13, in Bronze nachgießen.¹ (Abb. 1 und 2) Das Monument hat die Masse 5 x 3 x 2,50 m und wiegt über 5 Tonnen. In meinem Beitrag will ich versuchen, zunächst die Hintergründe und den Kontext der verschiedenen „Zimmer / Ateliers“ nachzugehen, die im Werk Spoerris (aber nicht nur seinem) einen wichtigen Stellenwert einnehmen: Welche Gründe veranlassten den Künstler, seine Ateliers nachzubauen, nachzugießen sowie realiter „ungeschönt“ in ihrem ganzen Chaotismus zugänglich zu machen? Daran anschließend wird das Thema Material bzw. die angewandten Materialien (Holz, Bronze und Leinwand etc.) und ihre Funktionen bzw. Konnotationen zu hinterfragen sein.²

Eine dauerhafte oder auch ephemere Rekonstruktion von Ateliers gibt es z.B. in Paris in Form des Ateliers Brancusis oder während retrospektiver Ausstellungen (wie im Fall Morandis) zur Veranschaulichung der Ateliersituation, dem Ambiente des künstlerischen Schaffens. Spoerri selbst öffnete 1964 sein Hotelzimmer/Atelier in New York in dem (meist chaotischen) Zustand, in dem es sich gerade befand, dem Publikum zur Besichtigung.³ Spoerris Bronzenachguss des Pariser Hotelzimmers erhebt aber durch sein Material einen anderen Anspruch, das Atelier „illustriert“ nicht mehr, sondern wird durch die Bronze selbst zu einem Kunstwerk. Zu fragen wäre – außer nach dem Material –, welche Funktion dem Ort des künstlerischen Schaffens als solchem in

1 Es existieren verschiedene Versionen; die in Seggiano ist die Nr. 2. Il Giardino di Daniel Spoerri, a cura di Anna Mazzanti, maschietto e masolini. Comunità Montana dell'Amiata – Area Grossetana 1998/99, 108 No. 42.

2 Am Rande sei angemerkt, dass Spoerri auch gelegentlich die Räume seines Restaurants etc. für Ausstellungen nachbauen ließ.

3 Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Ostfildern-Ruit 2001, S. 278ff.

der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zukommt und ob, und wenn ja, welche Folgen das für den Begriff „Kunstwerk“ hinsichtlich der *memoria* hat. Drittens wird die Aufstellung im eigenen Garten zu untersuchen sein sowie der konkrete Ausstellungsplatz: Ist die Aufstellung des Ateliers zu verstehen als Mythifizierung der Stätte wo – so Spoerri – alles anfang (der Geburtsstätte seiner Kunst) oder als Dokumentation einer Etappe seiner *vita*, und weiter: Ist die konkrete Positionierung und die



Abb. 1 und 2: Zwei Ansichten des *chambre* No. 13, Bronzenachguss, Seggiano 1998/99 (es existieren vers. Versionen, die abgebildete ist Nr. 2, Seggiano, 1998)

Nähe zu anderen Werken (von ihm selbst oder seinen Künstlerfreunden) wichtig oder eher zufällig entstanden? So findet sich sein berühmter, der Gottheit des Grappa gewidmeter Stuhl ganz in der Nähe. (Abb. 3)



Abb. 3: *Santo Grappa* 1969/70, Bronze

Nach der Analyse der Geschichte, der Funktion, des Materials und des künstlerischen Kontextes eines Ateliers soll der Stellenwert „Atelier“

hinsichtlich seiner Memorial-Funktion in den Blick genommen werden, dazu möchte ich einen Roman heranziehen, nämlich Georges Perecs „*Das Leben – Gebrauchsanweisung*“, einen Text, der wie Spoerris (Ur-)Atelier, ebenso in Paris, der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, um einen Text von Walter Benjamin zu zitieren, angesiedelt ist. Hier wird ein Wohnhaus in Paris beschrieben, in dem u.a. zwei Künstler leben und arbeiten und das Verhältnis zwischen dem Ort ihres künstlerischen Schaffens und den entstandenen Werken thematisiert. Der Roman kreist um das Thema Kunst und Zerstörung sowie deren Verhältnis zu „Erinnerung“. Er setzt ein mit der Auseinandersetzung mit der Gestalttheorie⁴, generell mit einer Problematisierung des Sehens, wofür als Metapher das Puzzle (als Emblem) steht. Dies ist als Hommage an Raymond Queneau zu verstehen, worauf später noch einmal zurück zu kommen ist. Der Roman endet mit zwei Beschreibungen des Auslöschens der Kunst; diejenige, die den Epilog des Romans beschließt, soll hier zitiert werden soll:

„Er [der Maler] lag auf dem Bett, sanft und geschwellt, die Hände über der Brust gekreuzt. Eine große quadratische Leinwand von mehr als zwei Metern war an das Fenster gelehnt und reduzierte auf diese Weise den Raum der Mansarde, wo er mehr als die Hälfte seines Lebens verbracht hatte. Die Leinwand war gewissermaßen jungfräulich: wenige Striche eines Kohlestiftes, mit Sorgfalt gezeichnet, teilten sie in regelmäßige Quadrate, eine Skizze eines Aufrisses eines Wohnhauses, das mittlerweile von keinem Angesicht und keiner Figur mehr bewohnt wurde.“⁵

Der tote Maler hinterlässt als sein Testament eine quadratische, in Quadrate eingeteilte jungfräuliche Leinwand, die lediglich von einem schwarzen Kohlestift sorgfältig „bezeichnet“ wurde, eine Art von Minimal Art, deren Gestalt eine „Kopie“ des Aufrisses des Wohnhauses ist.⁶ Auf den zweiten Maler komme ich später zurück. In Perecs Roman wird auf verschiedene Arten das Bewahren der Erinnerung mit Ort verbunden, in Bezug auf die Maler auf zwei Weisen der Stelle des künstlerischen

4 Ihre Hauptvertreter finden sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Diese Theorie spielt eine zentrale Rolle auch etwa für Kandinsky und ist generell wichtig für die Entwicklung der Abstraktion.

5 Georges Perec: *La vita. Istruzioni per l'uso*. Trad. Daniella Selvatico, Estense Milano 1989, S. 504.

6 Mir scheint, die Ausmaße der Leinwand, ein Quadrat von 2 Metern, ist die bildliche Metapher für den Hinweis, der Maler habe die Hälfte seines Lebens in diesem Raum verbracht. Man fühlt sich außerdem an Halbwegs und seine Sätze über die Memorialfunktion der Steine der Städte erinnert: Maurice Halbwegs: *La mémoire collective*. Paris 1942.

Schaffens eine Bedeutung zugewiesen, die den dort entstandenen Produkten – Kunstwerken – eine untergeordnete oder vielleicht besser: neue Rolle zuweist, z.T. ihre Zerstörung „ermöglichen“ sollte.⁷

Wie bei Spoerri geht es auch bei Perec um das Verhältnis Kunst (in seinem Falle Malerei) – Atelier/Ort, wobei – wie zu zeigen sein wird – die angewendeten Strategien z.T. analog, z.T. kontrastierend im Vergleich mit denen Spoerris sind, gewissermaßen Antworten auf dieselbe Fragestellung hinsichtlich des Verhältnisses von *memoria* und *damnatio memoriae* und zwar im Blick auf die Materialien der Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts; in beiden Fällen wird mehr oder weniger implizit ein magischer Ursprung zu Grunde gelegt.⁸

Spoerris Zimmer – Historischer Hintergrund und Positionierung

Spoerri hat insgesamt fünf Zimmer nachgebaut bzw. ausgestellt, ich beschränke mich in diesem Kontext auf das Pariser Atelier des Hotel Carcassonne (Abb. 4), möchte aber auf die anderen wenigstens kurz ver-



Abb. 4: *Chambre No 13, Hotel Carcassonne (Holzmodell) 1998*

weisen. 1962 baute er für das Stedeldijk Museum Amsterdam zwei gekippte Museums-Räume Dylaby („Dynamisches Labyrinth“), einer war ein Tastlabyrinth, das später in München in erweiterter Form wiederholt wurde (für die Studenten), das andere ein um 90 Grad gekippter Raum, eine monumentale Umsetzung seiner Fallenbilder, ein begehbares Fallenbild: 1952-74 entstand für das Projekt Cyclop (*Le Monstre de*

- 7 Vgl. auch Batailles Buch zu Lascaux. In diesem Ambiente wurden die magischen Ursprünge der Kunst viel diskutiert. Es wäre zu fragen, ob durch die Zerstörung der Kunst eine Erlösung der Seele zu erreichen sei: Kunst wäre demnach ein magisches Objekt für die Seele, aber kein Objekt des Sammelns.
- 8 Auch hierfür ist das Thema die Vergänglichkeit: „Wenn alle Künste untergehen, die edle Kochkunst bleibt bestehen“. Dieses Festhalten an der Magie trug Spoerri den Vorwurf der Negrisierung von Seiten seines Künstlerfreundes Tinguelys ein.

la Foret) von Jean Tinguely in Milly-la-Foret (bei Paris) ein weiteres umgekipptes Zimmer. 1964/65 stellte er sein Zimmer/Atelier No. 631 in Zusammenarbeit mit der Green Gallery, New York im Chelsea Hotel „aus“. Spoerri fasst dies wie folgt zusammen:⁹

„Also die Ausstellung mit Dick Bellamys Green Gallery war schon ausgemacht. Ich sollte jeden Tag um 14.00 aus meinem Zimmer No. 631 im Chelsea Hotel, verschwinden und das Zimmer so lassen, wie es war: Geschirr im Spülstein, das ungemachte Bett und vor allem die Werke, mit denen es vollgestellt war, mit allem, was ich dort gemacht habe (übrigens alles Dinge, die seitdem verlorengegangen sind [...] geh' sie heute einer suchen!) Den ganzen Nachmittag war das Zimmer von einer Sekretärin der Galerie besetzt, und unten am Empfang wusste man natürlich auch Bescheid. Am Abend nach 18.00 oder 19.00 durfte ich wieder hinein.“¹⁰

Der Künstler Alan Kaprows kommentierte dies wie folgt:

„Spoerris philosophische Werke sind in einem Hotelzimmer entstanden. Hier hat er geschlafen, geliebt, wunderbare Mahlzeiten zubereitet und seinen Stuhlgang besorgt. Seine Konstruktionen füllen den Raum und wurden eins mit dem Bett, den Kleidern, dem Geruch der Lasagne. Nur mit Vorsicht kann man sich in dieser großartigen Unordnung bewegen.[...] Ich schlug Spoerri vor [!], die Leute einzuladen, sich sein Zimmer anzuschauen, nicht als Schrein oder Denkmal. Und diese Idee passte gut zu seinen Absichten. Ich war überzeugt, dieses Werk könne seine Bedeutung nirgends so klar zeigen wie hier und in diesem Augenblick. Er erklärte sich einverstanden und damit hat er das seine zum Tod der Museen und Galerien beigetragen. Dieses Sterben wird noch einige Zeit brauchen [...]“¹¹

Schließlich zeigte Spoerri 1971 in einer Retrospektive im Stedelijk Museum Amsterdam eine Ecke seines 1968 in Düsseldorf eröffneten Restaurants „Le coin de Restaurant Spoerri“. Später wurde sie in Mailand, Wien, Barcelona, San Francisco und Japan gezeigt – die Orte seines Wirkens waren für Spoerri immer wieder wichtige Etappen.

9 Anekdotomania 2001, S. 278.

10 Man ist versucht, an Jan Houts Ausstellung „Chambres d'amis“ zu denken.

11 Anekdotomania 2001, 278/9. Da Spoerris Atelier in Seggiano eine penible, fast obsessive Ordnung aufweist, fragt man sich, ob die frühe Unordnung einem jugendlichen Chaotismus entsprach oder ob diese Unordnung inszeniert war im Sinn einer künstlerischen Kreativität, die ebendort anzusiedeln sei. Spoerri verwahrt sich ausdrücklich dagegen, dass in dem zitierten Text Kaprow die Idee für sich in Anspruch nahm; sie stammt von Spoerri und Dick Bellamy. Die Prophezeiung vom Tod der Museen und Galerien von Kaprow, die mittlerweile fast vierzig Jahre zurückliegt, hat sich nicht eben bestätigt oder „wird noch einige Zeit brauchen“.

1959 ging Spoerri nach Paris, wo er in der rue Mouffetard ein Zimmer im Hotel Carcassonne *au mois* mietete, von dem der heimatlose Spoerri schreibt, es sei seine geistige Heimat geworden¹²: Hier entstanden „die Edition MAT, das erste Fallenbild (Abb. 5) und die „Topographie des Zufalls“, „für mich also der Geburtsort meiner Künstleridentität“. ¹³ Darüber hinaus berichtet Arturo Schwarz, dass er hier „zufälligerweise“ zum ersten Mal die an die Wand gehängten Assemblagen sah, von ihnen begeistert war und sie in seiner Mailänder Galerie ausstellte und somit – so Schwarz – vor der Zerstörung bewahrte, denn die Pariser Müllabfuhr war schon bestellt, sie abzuholen.¹⁴ Zu den Grün-



Abb. 5: *Tuborg* 1961

den, dieses Zimmer zu verewigen, äußert sich Spoerri nicht: „Genau weiß ich bis heute nicht, warum ich die Idee hatte, dieses Zimmer nachzubauen“. ¹⁵ Um dieses Projekt realisieren zu können, reiste Spoerri quasi 40 Jahre später nach Paris, um die genauen Masse seines damaligen Wohnateliers zu nehmen, ein Projekt, das jedoch an der Schimpfkannonade der (Tochter der) damaligen Besitzerin scheiterte, die sich entschieden weigerte, den unerwünschten Besucher das Zimmer sehen zu lassen.¹⁶ So behalf sich der Künstler mit einer „futuristischen“ Photographie (Abb. 6) und anderem und ging an die Rekonstruktion. Zuerst entstand ein Holzmodell (Abb. 7), dann die Bronzeversion. Sie ist „minimalistisch“, d.h. enthält bedeutend weniger Teile als das ursprüngliche Atelier/ Mansarde.

12 Anekdotomania 2001, S. 272.

13 Vgl. Anekdotomania 2001, S. 271.

14 Schwarz, Un giorno nel 1960, in: *Il giardino* 1998/99, S. 27/28; Schwarz spielt, glaube ich, hier mit dem *Topos* der Künstlerlegende.

15 Anekdotomania 2001, S. 273.

16 Vgl. Anekdotomania 2001, S. 272

Das Material: Bronze (und andere)

„Das schwierigste war zuerst mal, das Zimmer (also die Wände und den Fußboden) zu machen. Das sind schon, ich glaube, 5 Tonnen Bronze und das Ganze sollte schräg, also auf zwei Ebenen schräg, installiert werden. Das wollte ich zunächst mal sehen und dann das leere Zimmer langsam füllen.[...] Aber ich sah dann das leere Zimmer – die anderen Teile waren noch nicht fertig gegossen – und ich dachte: Jetzt noch einmal alles in Bronze [...], und noch einmal so überfüllt [...] und plötzlich fand ich den Gegensatz von Kläglichkeit und Kostbarkeit noch interessanter. Dieser unglaubliche Arbeits- und Kostenaufwand, nur um ein klägliches und armseliges Zimmerchen zu machen!“¹⁷

Für die Anfertigung des Ateliers bediente sich Spoerri der Bronze, eines Materials, das zu den haltbarsten Materialien überhaupt zählt – für Spoerri signalisierte es „Ewigkeit“ – und kunsttheoretisch bestimmte Assoziationen erzeugt. Darüber hinaus war es speziell in der Toskana, dem Ort von Spoerri

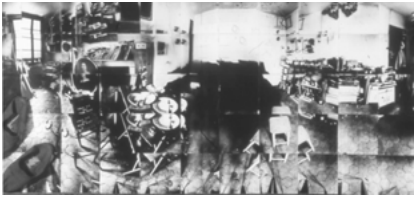


Abb. 6: Die Photographie besteht aus 55 Teilen, 1961



Abb. 7: Chambre No 13, Hotel Carcassonne (Holzmodell) 1998

Garten, historisch von hoher Bedeutung und war „Zeuge“ einer langen Tradition von hervorragenden *artigiani*, Handwerker-Künstlern, wie sie sich in der Früh-Renaissance etwa bei der Ausstattung des Or San Michele in Florenz zeigte: Bei seiner Gestaltung durch die verschiedenen Zünfte gab es Streitigkeiten um den sozialen Rang und die Selbstrepräsentation. Wie Edgar Lein¹⁸ darlegte, gab es Regeln, die festlegten, welche Zünfte das Recht hatten, Bronzestatuen und nicht solche aus Marmor in den entsprechenden Nischen aufzustellen. Auch die damit verbundenen Kosten waren, so die ent-

¹⁷ Anekdotomania 2001, S. 269

¹⁸ Edgar Lein: „Erläuterungen zur Technik des Bronzegusses und der Bedeutung von Bronze im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas Gruppe von Verrocchio“, in: Herbert Beck/Maraike Bückling/Edgar Lein (Hg.): Die Christus-Thomas Gruppe von Andrea Verrocchio, Frankfurt/M. 1996, S. 233-257.

sprechenden Quellen, erheblich: Das Material kostbar, der Arbeitsaufwand beträchtlich, aber v.a. war die Arbeit des damaligen Spitzen-Künstlers, Lorenzo Ghibertis, ein beträchtlicher Posten in der Kostenaufstellung. Spoerri hatte die Toskana, den Monte Amiata, als Ort seines Gartens gewählt. Nach den Gründen gefragt, behauptet er, die Toskana habe keine besondere Attraktivität für ihn, er hätte ebenso gut Finnland wählen können. An anderer Stelle erklärt er jedoch, dass es die Handwerkstradition der Bronzegießer gewesen sei, die ihn in die Toskana geführt hätten: Sie seien die besten und billigsten. Mit anderen Worten: Spoerri wählt für die Aufstellung des Bronzenachgusses seinen Garten, der in alten Karten in einer Gegend liegt, die man als „irdisches Paradies“ bezeichnete und siedelte sich in einer Tradition an, die in Form des Bronzegusses spätestens seit der Frührenaissance über ein gewisses Prestige verfügte. Fragt man nach den Gründen, warum es gerade die Bronze war, die so geschätzt wurde, so soll hier der Hinweis genügen, dass sie in der Antike bereits von Plinius in der Naturkunde, später von Cellini und Cennini geschätzt wurde und mit Organischem assoziiert. Im 3. Kapitel des 34. Buches von Plinius heißt es:

„Es gibt drei Arten der (korinthischen) Bronze [...]. Daneben noch eine Art, deren Zusammensetzung man nicht angeben kann, obwohl sie ein Erzeugnis von Menschenhand ist [sic]. Schließlich ist es eben doch ein glücklicher Zufall, wenn an Bildwerken und Statuen jene durch ihre eigentümliche Besonderheit wertvolle Färbung entsteht, die ähnlich wie die der Leber ist, weshalb sie die Leberfarbige genannt wird.“

Oder an anderer Stelle spricht er von den Färbungen der unterschiedlichen Bronzelegierungen und nennt als die edelste die, die sich Purpur, der kaiserlichen Farbe nähert. Im Gegensatz etwa zum ‚kalten‘ Marmor ist die Bronze ein ‚wärmeres‘ Material (was möglicherweise auch mit der technischen Bearbeitung, dem ‚heißen‘ Bronzeguss, zusammenhängt): In einem Video Spoerri, das die Anfertigung des Bronzezimmers dokumentiert, ist das Material so inszeniert. Abgesehen von den heute üblichen technischen Bearbeitungen zeigt der Umgang Spoerri mit Bronze, dass er sich der kunsttheoretischen *topoi* der ‚imperialen‘ Bronze und ihrer ‚Unvergänglichkeit‘ bewusst war, er folgte einer jahrhundertalten Materialikonologie, wie das ja von Spoerri explizit formuliert wurde: „Unter Bronze stelle ich mir die Ewigkeit vor [...]. Das ist jetzt einfach da. Und steht. Und alles ist fest.“¹⁹

19 Anekdotomania 2001, S. 269.

War der Nachbau in Holz von bestimmten Zimmern zum einen Rekonstruktion bestimmter Ambianti (Restaurant oder Atelier), die – *cum grano salis* – der Dokumentation dienen sollten, so nimmt der Bronzeabguss einen anderen Stellenwert ein: Durch das verwendete Material erhält das „lausige Zimmer“ (so Spoerri) eine Nobilitierung: Es wird zum einen „organischer“²⁰, zum anderen ist es für ihn kostbar, imperial, und versinnbildlicht einen Anspruch auf Ewigkeit. Es vereint in Spoerri „Anekdotomania“ zwei scheinbar unkonvertible Dinge, verbindet „Natur“ und Kunst – das aber musste es das Material der Wahl für Spoerri werden lassen, da die Akzentuierung bzw. Aufhebung dieses scheinbaren Konfliktes für der Künstler lebenslang Aufgabe war. Sein *terminus* hierfür ist „Übergang“, so ist auch das Motto des Gartens *hic terminus haeret* zu verstehen: Hier haften die Übergänge, sind die Übergänge verhaftet.²¹ Zum anderen hat die „Wahl“ des Materials (vielleicht eher als eine Wahl war dies eine Obsession, da er sich das über 30 Jahre gewünscht hatte) Konsequenzen für die „Ikonographie“: In dem erwähnten Zitat drückt Spoerri das mit *understatement* aus: „Jetzt noch einmal alles in Bronze – und noch einmal so überfüllt“²², doch dann änderte er seine Entscheidung, die historisch korrekte Überfüllung durch eine historisch unkorrekte Reduzierung zu ersetzen, das Mobiliar etc. zu „minimalisieren“, nur die wesentlichen Dinge finden „Platz“: ein ungemachtes Bett, Tisch mit Teller (nur ein Esser), Flasche, Besteck, Glas, Stuhl, Kochnische, Kamin, einige Kunstwerke etc. Den Moment für die Ewigkeit festgehalten, der „Zufall fest-gehaftet“. Besser als das je mit seinen Fallenbildern gelingen konnte, entsprach das Bronzeatelier seinen Intentionen, da die Vergänglichkeit der Materialien hier nicht mehr existiert: Weder können die Ratten die festgeklebten Essensreste anknabbern (und sich so die Mit-Autorschaft an einem Werk sichern, wie bei bestimmten Fallenbildern, die im Keller der Galerie Arturo Schwarz aufbewahrt wurden), noch kann der verwendete Leim

20 An Spoerri extrem hohes Interesse an Dingen wie der Küche muss, glaube ich, nicht erinnert werden, er hatte ein Restaurant, schrieb Kochbücher, war ein begnadeter Koch und zitiert immer wieder ein *alter ego*, den Kunsthistoriker Rumohr, der in der Disziplin einen Skandal erzeugte, da er Kochbücher verfasste.

21 „Haeret“ ist hier auch ganz wörtlich zu verstehen im Sinne von Leim, der für viele Künstler eine wichtige Bedeutung hatte cf. Enrico Baj. Siehe auch den Titel des Artikels von Heidi E. Violand – Hobi. Daniel Spoerri, München 1998, S. 114-123. Die Übersetzung ist als diejenige Spoerri ebenda ausgewiesen, S. 123.

22 Anekdotomania 2001, S. 272.

im Laufe der Jahrzehnte versagen, da alles zusammengeschweißt wurde. Bruno Cora, der Direktor des *Centro de l'arte Contemporanea Luigi Pecci* in Prato, nannte das Werk „la Cappella Sistina di Spoerri“.²³

Zum Ort: Spoerri entschloss sich, sein Atelier, seine geistige Heimat, innerhalb des Gartens in der *macchia* aufstellen zu lassen und zwar an der Stelle, wo früher die Schweine geweidet hatten. In unmittelbarer Nähe befindet sich eine profane Gottheit, der Santo Grappa von 1970/1971 (auch hiervon existieren mehrere Versionen), der zu der „individuellen Mythologie“ des Künstlers gehört: Spoerri war nicht nur ein Freund der guten Küche, sondern auch dem Alkohol nicht abgeneigt – in seinem Restaurant hatte er sich daran gewöhnt, mit seinen Gästen bis tief in die Nacht zu trinken. Um dem drohenden Alkoholismus zu entgegen, schuf er sich sein persönliches Schutzmonument, eine Art von geglücktem Exorzismus: Der Stuhl wird „geschützt“ durch ein Monster, das aus einem Ochenschädel besteht, der über den Sitzenden zu wachen in der Lage ist, an einem seiner Füße ist ein Fußball-Schuh befestigt, es handelt sich also um ein vierfüßiges „Wesen“²⁴, wenn man so will, um eine Art von Totem.

Der latente Aspekt des Organischen in der Bronze findet so in unmittelbarer Nachbarschaft sein Pendant: Den Speiseresten des Ateliers folgt der Schnaps. (Essen, Trinken, Kunst). Spoerris Strategie ist eine Verklärung des Gewöhnlichen (das zugleich das absolut Notwendige ist), die Dinge unserer Alltagswelt wie Nahrungsmittel, Einrichtungsgegenstände gewinnen so zunächst durch einfaches Aufkleben und den Wechsel der Blickrichtung durch Aufhängen eine magische Dimension (zurück), sie erinnern von Ferne an die Verfremdungsstrategien des Surrealismus. Das Bronzeatelier funktioniert wie ein Fallenbild, oder besser, wie ein doppeltes Fallenbild, da es über eine Dimension mehr verfügt (doppelte Schrägstellung, Verlust der Orientierung). Diese Geburtstätte der künstlerischen Identität ist jedoch Teil eines Ganzen, des Gartens, künstlerische Wirkungsstätte Spoerris, das klägliche und armselige Zimmerchen, das als Bronzeguss zu Kunst geworden ist, ist somit andererseits „Dokumentation“ einer Lebensetappe, die der Vergangenheit angehört, da das heutige „Atelier“ der Garten darstellt. Die Gegensätze zwischen Kunstwerk und Dokument heben sich hier auf.

23 Vgl. Anekdotomania 2001, S. 271.

24 *Il giardino* 1998/99, Nr.20, S. 80.

3. Perecs Strategien und die Magie der Kunst

1969-78 schrieb Georges Perec einen in Paris spielenden Roman mit dem Titel „Das Leben – Gebrauchsanweisung“. Er fordert seine LeserInnen auf, sich ein großes Haus vorzustellen, dessen Fassade man entfernt hat (etwa wie ein Kinderspielzeug): So kann man alle Zimmer der Vorderseite komplett und gleichzeitig sehen. Der Text beschreibt in einer Aufwärtsbewegung diese sichtbaren Zimmer, die – so der Autor – wie Teile eines gigantischen Puzzles sind, insgesamt 99. Vereinzelt sind sie ohne Bedeutung, doch werden sie richtig zusammengefügt, ergibt sich ein bedeutungsvolles Ganzes. Er ist, wie gesagt, Queneau gewidmet, der nicht nur mit seinen „Stilübungen“, *Exercices de style*, 1947 ein Werk verfasst hat, dessen Bedeutung kaum unterschätzt werden kann, sondern auch ein sprachliches Puzzle verfasst hat: „Cent Mille Millards de Poèmes“ (1961). Jede Seite enthält ein Gedicht; unter jeder Zeile ist das Papier bis auf die Bindung so in dünne Streifen geschnitten, dass sich der Leser oder die Leserin nach Art eines Puzzles immer neue Gedichte bilden kann, indem je nach Belieben die erste Gedichtzeile bleibt, eine andere durch eine einer anderen Seite ersetzt wird, verschiedene Schichten miteinander kombiniert werden können usw. : So entsteht eine „Unendlichkeit“ von Kombinationsmöglichkeiten für immer neue Gedichte. Spoerri wollte eigentlich Dichter werden,²⁵ Perec schreibt über das Sehen und Künstler. Der Roman ist (auch) ein Text über das Sehen, sein Motto entstammt Jules Vernes Roman Michel Strogoff, „Schau genau hin, schau!“

Der Roman setzt ein mit einer Beschreibung der Kunst des Puzzles und der Gestalttheorie und entwirft ein Modell wie Sehen funktioniert, er endet mit der Beschreibung eines Bildes. Ich kann an dieser Stelle keine Analyse des gesamten Textes vortragen, möchte mich aber auf die Passagen konzentrieren, in denen an Hand zweier Künstler das Verhältnis zwischen Sehen, Kunstwerken und Orten beschrieben wird, fokalisiert auf das Problem des künstlerischen Vermächtnisses, der *memoria*. Vorausschicken möchte ich diesem dritten und letzten Teil eine Anmerkung zur Chronologie: Die „Gebrauchsanweisung“ wurde im wesentlichen in den 70er Jahren geschrieben, etwa 10 Jahre später als Spoerri sein Zimmer in der rue Mouffétard bezog und ca. 20 Jahre bevor Spoerri es in Bronze nachgoss. Er bildet sozusagen das Mittelstück zwischen diesen beiden Ereignissen. Perec geht vom selben „Problem“ aus wie Spoerri – der nebenbei gesagt – auch immer wieder das Sehen „dargestellt“ hat, doch entwirft er zwei Lösungen, die bei der

25 So hat Spoerri auch Wortfallen, Palindrome, geschaffen wie strategy: get arts, die etwa auch an den Gebäuden des Gartens zu sehen sind.

Vergänglichkeit/Zerstörbarkeit der Kunst ansetzen, das *remedium* im Ort sehen, und doch Alternativvorschläge beschreiben. In Gegenüberstellung mit Spoerris Bronzeatelier lassen sich so drei Möglichkeiten ausmachen, von denen jede, die andere in klarerem Licht sehen lässt.

Zunächst ein Wort zur Rahmenhandlung: Georges Perec entwirft ein großes Haus, in dem auch Künstler arbeiten und leben. Einer der beiden, zunächst nichts anderes als in reicher Dilettant, erlernt nach einem genau festgelegten Zeitplan die Kunst des Zeichnens und Aquarellierens (eine fragile Kunst) von dem zweiten Künstler des Wohnhauses, einem armen Maler. Nachdem er sich darin perfektioniert hat, bereist er für etliche Jahre die Welt, um ihre schönsten Stellen (v.a. Hafenstädte) in seinen Bildern festzuhalten. Diese Aquarelle sendet er nach Paris, wo sie auf Holz aufgezogen und dann zu einem Puzzle verarbeitet werden. Nach seiner Rückkehr nach Paris setzt er seine eigenen Werke als puzzle wieder zusammen, entfernt das Holz und reist an alle die Stellen, an denen er sie geschaffen hatte, um sie dort zu versenken. Sein Lebensplan war also folgender:

Von 1925-35 lernte er die Kunst des Aquarellierens, von 1935-55 bereiste er die Welt und stellte alle 15 Tage ein Werk her, von 1955-1975 rekonstruierte er seine Werke, und vollendete alle 15 Tage ein Puzzle und löste sie von ihrem „Untergrund“. Für den Rest seines Lebens suchte er die Hafenstädte auf, wo er sie geschaffen hatte und tauchte sie in eine Lösung ein, die das Papier wieder „jungfräulich“ werden ließ. „Ziel“ seines Handelns ist also, seine Werke vollständig zu zerstören ohne Spuren zu hinterlassen, doch dies kann, ein wichtiger Punkt, nur am Ort ihrer Genese gelingen. Der zweite Künstler des Romans ist der Lehrer des Dilettanten, der ganz oben in der Mansarde haust. Da der Roman vom Parterre zum Dachgeschoss in einer quasi mathematischen-geometrischen Aufwärtsbewegung fortschreitet, endet er bei ihm.

Der Text Perecs, der so detailliert die Zerstörung der Kunst als Lebensplan beschreibt, besteht im wesentlichen aus der Beschreibung des Hauses und seiner Interieurs, die Personen sind fast unwichtig dagegen. Bedeutung haben lediglich die Orte, nicht die Personen. Sinnigerweise, als er am Ende, ganz oben angekommen ist, widmet er dem Maler-Lehrer schließlich die letzten Zeilen des Romans: Tot vorgefunden, hinterlässt er als seine künstlerische Erbschaft ein weißes, quadratisches Werk, auf dem mit wenigen Strichen lediglich die einzelnen Räume des Wohnhauses skizzenhaft ohne Figuren festgehalten sind.²⁶

26 Das ist etwa auch eine Gegenstrategie zu Balzacs Maler in „Das ungekannte Meisterwerk“, wo der Künstler sein Bild zerstört, indem er es bis zur Unkenntlichkeit übermalt.

Perec führt mit seinen beiden Künstler zwei Strategien vor: Der arme Maler aus der Dachmansarde hinterließ ein „Bild“ das eigentlich ein Un-Bild ist, eine quadratische Leinwand mit Strichen, die das Pariser Wohnhaus in Strichen ohne Fassade „darstellte“, sein künstlerisches Vermächtnis ist ein aufs äußerste reduziertes Bild eines Ortes, man könnte sich fragen, ob die weißen Räume des Bildes eine literarische Vorwegnahme der *white cubes* sind.

Der „dilettantische“ Maler geht noch einen Schritt weiter, er zerstört seine Aquarelle vollständig und mit System. Es bleibt noch nicht einmal ein leerer „Raum“ wie bei seinem Lehrer. Das was bleibt, ist die Geschichte, der Roman Perecs, der ein Haus anhand seiner „Topographie“ quasi ohne Personen erzählt (sie werden nie genauer vorgeführt, bleiben blasse Schemen). Doch dies geschieht, wenn man so will, wie vom Zufall gesteuert: Wer gerade darin wohnt und wie er wohnt, wird geschildert, scheinbar ohne ein weiteres Auswahlkriterium – dies ist natürlich eine Fiktion. Was bleibt, sind nie die Bilder, sondern graphische, architektonische Abstraktionen und ein Text, der Orte erzählt. Anstelle des Bildes also der Ort als *memoria*. Vor welche Schwierigkeiten sahen sich also die Künstler, der fiktive Maler Perec und sein Dilettant sowie Spoerri gestellt (er gab als seine Berufsbezeichnung am liebsten Universaldilettant an). Alle drei zerstören Kunst: Spoerri, indem er verwesliche Lebensmittel in seinen Fallenbilder verwendete (er gilt der Kunstgeschichte denn auch als der große Zerstörer); der Maler Perec, indem er als sein Erbe eine quasi weiße Leinwand hinterließ und der Dilettant, indem er sein Werk zunächst wie einen Roman behandelte (Puzzle-Technik) und anschließend weißes Papier, das Handwerkszeug der Schriftsteller, „erzeugte“.

Demgegenüber findet sich aber in allen drei Fällen eine Gegenstruktur der Erhaltung, der *memoria*, die aber (notgedrungen?) über eine gewisse Ambivalenz verfügt: Perecs Figuren „retten“ ihre Kunst in die „malerische“ oder literarische Beschreibung der Orte, wo sie wirkten. Spoerri dagegen macht den Ort seiner künstlerischen Geburt zum Kunstwerk in Bronze, reduziert es aber indem er es in seinem Garten einfügt, der wie ein großes Freilichtmuseum wirkt (man denkt an Duchamps berühmtes Pissoir und seine Musealisierung). Aber wichtiger noch, selbst die Stätte geworden ist, die Jahre vorher das Zimmer einnahm, also Ort seines Schaffens, das Bronzeatelier „schwebt“ so zwischen Dokument und Kunstwerk, ist aber in jedem Fall *memoria* des Künstlers. Spoerris künstlerische Strategie hat die Unmöglichkeit zwischen zwei so heterogenen Begriffen zu entscheiden zur Folge: Sind es die weißen Räume des Bildes, die literarische Beschreibung der Ateliers und die kargen Bronzewände, die im Zeitalter der Vergänglichkeit als Strategien zur Bewahrung von *memoria* bleiben?

Auf die Frage in einem Interview: „Was soll mit deinem Werk geschehen?“ gab Spoerri zwei Antworten (wie kann das auch anders sein): 1969 sagte er: „Nach meinem Tod ist mir das egal, und solange ich lebe, kümmere ich mich schon darum.“ Und 2001: „Es gibt Werke, die zu Unrecht vergessen sind. Das wird mit meinen, glaube ich, nicht passieren.“²⁷ Die Inszenierung des Gartens und seines Ateliers im „ewigen“ Material“ der Bronze ist für Spoerri der Versuch, Spuren zu hinterlassen, was er seinen vergänglichen Werken wohl nicht zutraute: *Hic terminus haeret*: „Hier haftet, harrt, klebt das Ende“.

Literaturverzeichnis

- Anektotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Ostfildern-Ruit 2001.
- Hobi-Violand, Heidi E.: Daniel Spoerri, München 1998.
- Il Giardino di Daniel Spoerri, a cura di Anna Mazzanti, maschietto e masolini, Comunità Montana dell'Amiata – Area Grossetana 1998/99.
- Lein, Edgar: „Erläuterungen zur Technik des Bronzegusses und der Bedeutung von Bronze im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas Gruppe von Verrocchio“, in: Herbert Beck/Maraike Bückling/Edgar Lein (Hg.), Die Christus-Thomas Gruppe von Andrea Verrocchio, Frankfurt/M. 1996, S. 233-257.
- Perec, Georges: La vita. Istruzioni per l'uso. Trad. Daniella Selvatico Estense Milano (Rizzoli BUR) 1989.

27 Anekdotomania 2001, S. 23.

DAS AUGUST MACKE HAUS BONN

1. Das Wohn -und Atelierhaus zur Zeit August Mackes

Das August Macke Haus in Bonn ist das ehemalige Wohn- und Atelierhaus des 1887 in Meschede in Westfalen geborenen Malers August Macke, das er zusammen mit seiner Familie von Anfang 1911 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 bewohnte.¹

Der einfache spätklassizistische Bau ist auf einer fast quadratischen Grundfläche von ca. 70 qm über drei Etagen errichtet. Je drei miteinander verbundene Wohnräume sowie kleinere Nebenräume gruppieren sich im Erdgeschoss und in den Obergeschossen u-förmig um ein zentral angelegtes Treppenhaus.

Im Dachgeschoss befindet sich neben zwei kleineren Kammern als größter Raum des Hauses das Atelier August Mackes – das erste und einzige, das der Künstler je besaß. Seine Schwiegermutter, Sophie Gerhardt, mit der er sich gut verstand, ließ es 1910 für ihn nach seinen Vorstellungen ausbauen, nachdem sie beschlossen hatte, das bislang als Archiv und Lager für ihre benachbart gelegene Laborgeräte-Fabrik genutzte Haus ihrer Tochter und ihrem Schwiegersohn als Wohnsitz zur Verfügung zu stellen.

Das Haus, zu dem ein kleiner idyllischer Garten gehört, liegt an der Ecke zweier sich kreuzender, lebhaft befahrener Straßen in einem schon zu Mackes Zeiten gewerblich wie auch zu Wohnzwecken genutzten Stadtgebietes unmittelbar am Rand der Bonner Altstadt – heute in fußläufiger Entfernung vom Bonner Kunstverein und einigen anderen freien Kulturinstitutionen der Stadt. (Abb. 1 und 2)

August Macke war 1900 als dreizehnjähriger Schüler mit seinen Eltern aus Köln, wo die Familie einige Jahre gelebt hatte, nach Bonn gezogen und hatte dort schnell seinen Lebensmittelpunkt gefunden. 1903, noch als Schüler, lernte er Elisabeth Gerhardt kennen. Beide heirateten 1909. Während seiner künstlerisch produktivsten Jahre von 1911 bis

1 Das Haus ist umfangreich im Internet unter www.august-macke-haus.de präsentiert.

1914 entstanden in dem Haus an der Bornheimer Straße – abgesehen von dem singulären, 4 x 2 Meter messenden monumentalen Wandbild „Paradies“, das August Macke im Herbst 1912 zusammen mit seinem Freund Franz Marc direkt in Öl auf eine der Atelierwände gemalt hatte – auch zahlreiche Arbeiten, die die unmittelbare Umgebung des Hauses, den Garten, die Viktoriabrücke, die Bornheimer Straße und die Marienkirche sowie häusliche Szenerien, Bildnisse seiner Frau und seiner Kinder, Stillleben u. a. darstellen.² Darüber hinaus war das Haus wichtiger Treffpunkt der jungen, grenzüberschreitenden Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg, die August Macke vor allem auch durch seine kunstpoltischen Aktivitäten beeinflusste, und bildete den Ausgangspunkt für den *Rheinischen Expressionismus*.³



Abb. 1: Ansicht des August Macke Hauses von der Viktoria Brücke aus (heutiger Zustand)



Abb. 2: Ansicht des Gartens (heutiger Zustand)

- 2 Vgl. Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): August Macke. Blickfänge in und um sein Bonner Haus. Ausst.-Kat. [Schriftenreihe Verein August Macke Haus e. V. Nr. 38], Bonn 2001. Die gleichnamige Ausstellung umfasste einen großen Teil jener Werke, die in und um das Haus des Künstlers in Bonn entstanden sind. Sie dokumentierte die wohl produktivste Arbeitsphase (1911-1914) Mackes und verdeutlichteten den kunsthistorischen Stellenwert des Hauses als wichtigen Treffpunkt für die damalige Avantgarde im Rheinland.
- 3 Vgl. ebd.; ferner Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): Rendezvous bei August Macke. Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst 1913. Ausst.-Kat. [Schriftenreihe Verein August Macke Haus e.V. Nr. 45], Bonn 2003.

2. Zur Geschichte des Hauses nach 1914

Nachdem August Macke am 26. September 1914 in Frankreich gefallen war, wohnte seine Witwe mit den beiden 1910 und 1912 geborenen Söhnen Walter und Wolfgang sowie ihrem zweiten Ehemann Lothar Erdmann, den sie 1916 geheiratet hatte und mit dem sie drei weitere Kinder bekam, bis Mitte der 20er Jahre in dem Haus. Dann zog die Familie nach Berlin, wo Lothar Erdmann als Chefredakteur für die Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes tätig wurde.⁴ Während des Zweiten Weltkrieges kehrte Elisabeth Erdmann-Macke mit ihrem jüngsten Sohn nach Bonn zurück. Sie nahm Wohnung im Atelier, während die unteren Geschosse des Hauses kriegsbedingt Wohnungslosen zugeteilt worden waren. Elisabeth Erdmann-Macke bewohnte



Abb. 3: Das Atelier August Mackes vor der Restaurierung in den 1980er Jahren

das Atelier bis 1975 und bewahrte hier das künstlerische Erbe ihres ersten Mannes August Macke. Nachdem sie das Haus verlassen hatte, um ihre letzten Lebensjahre bei ihren Kindern in Berlin zu verbringen, blieb das Atelier ungenutzt.

1980 erwarb das Westfälische Landesmuseum in Münster das von August Macke und Franz Marc 1912 gemalte Wandbild „Paradies“.⁵ Schon in den Jahren zuvor hatte dieses Haus sämtliche Skizzenbücher und Briefe August Mackes aufgekauft, für deren Verbleib in Bonn sich damals kaum jemand einsetzte.

- 4 Zu Lothar Erdmann s. Ilse Fischer: Versöhnung von Nation und Sozialismus? Lothar Erdmann (1888-1939). Ein ‚leidenschaftlicher Individualist‘ in der Gewerkschaftsspitze. Biographie und Auszüge aus den Tagebüchern, Bonn 2004.
- 5 Heute befindet sich an dieser Stelle eine Reproduktion in der Größe des Originals.

Fortan verfiel das Atelier und bald auch das ganze Haus. (Abb. 3) Lediglich eine bescheidene bronzene Tafel – noch zu Lebzeiten Elisabeth Mackes gestiftet von zwei Studenten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn – erinnerte noch an den Künstler, der hier einst lebte und der inzwischen posthum zu internationalem Ansehen gelangt war. Schließlich erwarb ein Berliner Bauunternehmer das heruntergekommene Gebäude in der Absicht, es zu „entkernen“ und zu einer Gaststätte umzubauen.

Buchstäblich in letzter Minute gelang es 1987 auf Initiative des soeben in die unmittelbare Nachbarschaft zugezogenen Bonner Kunstvereins unter der damaligen Leitung von Dr. Margarethe Jochimsen das Haus vor der Spitzhacke zu retten, es unter Denkmalschutz zu stellen und damit seinen endgültigen Ruin zu verhindern.⁶ Mit Hilfe des Landes Nordrhein-Westfalen, das eine großzügige Anschubfinanzierung leistete, und eines privaten Sponsors gelang der Erwerb des Hauses. Die Stadt Bonn billigte ihn sorgenvoll, denn weder war die zukünftige Nutzung geklärt noch war abzusehen, welche Folgekosten entstehen, und wurde Eigentümerin, sozusagen zum „Nulltarif“.

Knapp zwei Jahre später, am 26. September 1989 gründeten 21 engagierte Bonner Bürger und Bürgerinnen den Verein August Macke Haus e. V. mit dem in der Satzung verankerten Ziel, die Erforschung des Lebens und der Werke von August Macke und den Rheinischen Expressionisten durch Ausstellungen, Dokumentationen und den Aufbau einer Sammlung zu fördern. Zunächst begleitete der Verein beratend die Restaurierungsarbeiten der Stadt Bonn, die darauf abzielten, den Zustand des Hauses und des umliegenden Gartens wie zu Lebzeiten Mackes zu rekonstruieren. Gleichzeitig kümmerte er sich um ein tragfähiges, zukunftsweisendes und finanzierbares Nutzungskonzept.

Am 25. September 1991 schließlich konnte das innen wie außen restaurierte August Macke Haus im Beisein des Ministerpräsidenten des Landes NRW, Johannes Rau, feierlich eröffnet werden.

Drei Jahre später wurde auf Initiative von Michael Kranz, dem damaligen Vorstandssprecher der Sparkasse Bonn, die Stiftung August Macke Haus der Sparkasse Bonn gegründet. Sie erwarb das August Macke Haus 1995 von der Stadt Bonn zum symbolischen Preis von 1 DM und verfolgt die gleichen Ziele wie der Verein, dient jedoch vor allem dem Erhalt des Hauses und der Finanzierung des Personals, wäh-

6 Vgl. Margarethe Jochimsen, „In diesem Hause lebte der Maler ... Die Geschichte der Rettung des Hauses bis zu seiner Eröffnung“, in: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): August Macke Haus Bonn 1991 - 2002, [Schriftenreihe Verein August Macke Haus Nr. 40], Bonn 2002, S. 15 ff.

rend der Verein für die künstlerischen Aktivitäten verantwortlich zeichnet und die dazu erforderlichen Mittel bei Stiftungen und Sponsoren einwirbt.

3. Zur Nutzung des August Macke Hauses seit 1991

Nach Abschluss der Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten erstrahlte das ehemalige Wohn- und Atelierhaus mit seinem liebevoll angelegten kleinen Garten in neuem Glanz. Was fehlte war allerdings der Inhalt. Das Haus war leer. Es gab weder Werke von August Macke noch gab es die ursprüngliche bzw. authentische Einrichtung. Zwar konnten einige wenige Möbel, die den ehemals im Atelier vorhandenen nachempfunden waren, angeschafft werden, doch die Ausstattung des Ateliers mit Reproduktionen nach Werken August Mackes, die man zunächst vornahm, stieß auf den Missmut der Besucher, denn sie suchten das Künstlerhaus mit der Erwartung auf, dort Originale von August Macke sehen zu können.⁷ (Abb. 4 und 5) An diese jedoch heranzukommen schien und war zunächst unmöglich, denn man hatte weder ein institutionelles Renommee vorzuweisen, dem potentielle Leihgeber hätten vertrauen können, noch besaß das Haus zu dieser Zeit schon die notwendigen sicherheits- und klimatechnischen Voraussetzungen, um Kunstwerke öffentlich ausstellen zu können.

Nachdem man zudem geplant hatte, das Haus als Forschungsstätte im Verbund mit dem Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn zu nutzen – ein Plan, der letztlich an der Finanzierung der Forschungsstellen scheiterte – versuchte der Verein August Macke Haus e. V. schließlich eine Reihe von Ausstellungen

„mit bewusst wissenschaftlichem Anspruch“ zu entwickeln. Man wollte „vorwiegend Ausstellungen erarbeiten, die beides vereinten: Die Erforschung eines bisher noch nicht (oder nicht ausreichend) wissenschaftlich erarbeiteten Aspekts im Werk eines Künstlers bzw. des rheinischen Expressionismus und seine Visualisierung anhand qualitätsvoller, einschlägiger Kunstwerke.“⁸

Mit Hilfe von Stiftungen, die die ersten Ausstellungen des AMH⁹ maßgeblich förderten, gelang es, diese erste wegweisende Nutzungsänderung

7 Heute ist das Atelier mit einer Reihe von Original-Werken August Mackes ausgestattet.

8 Margarethe Jochimsen: „Elf Jahre August Macke Haus. Annäherung an das Machbare“ in: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): August Macke Haus Bonn 1991 - 2002, [Schriftenreihe Verein August Macke Haus Nr. 40], Bonn 2002, S. 46.

9 Im folgenden Abkürzung für „August Macke Haus“.

des AMH finanziell weitreichend abzusichern und dadurch „dem Verein den Einstieg in das künftige Programm zu ermöglichen.“¹⁰ Dass dieses Konzept tragfähig war und ist, beweisen die bis heute rund 60 Ausstellungen, die seit der Eröffnungsausstellung im September 1991, gezeigt wurden. Fast 50 davon sind in der eigenen Schriftenreihe des Vereins dokumentiert, die übrigen entweder von Leporellos oder kleineren Sonderheften begleitet oder – meist in Kooperation mit anderen Ausstellungsinstituten – von stattlichen Sonderpublikationen.



Abb. 4: Das Atelier unmittelbar nach der Eröffnung des August Macke Hauses im September 1991

Präsentiert wurden und werden diese Wechselausstellungen in zwei Räumen im Erdgeschoss sowie in drei Räumen im zweiten Obergeschoss. Nur ausnahmsweise werden das Atelier August Mackes, die kleineren Nebenräume sowie der Treppenflur einbezogen, da diese Räume im Sinne einer „Gedenkstätte“ vorrangig einer umfangreichen Dokumentation sowie der Dauerpräsentation einiger Werke und Memorabilien von August Macke und Vertretern des Rheinischen Expressionismus vorbehalten sind, die dem Haus im Laufe der Jahre entweder als Dauerleihgaben zur Verfügung gestellt wurden oder als Schenkungen bzw. Stiftungen in den Besitz des August Macke Hauses gelangten.¹¹

Neben seiner Ausstellungstätigkeit verfolgte der Verein August Macke Haus von Anfang an auch das Ziel, sowohl Dokumente als auch Werke Rheinischer Expressionisten zu sammeln, ein Unterfangen, das angesichts fehlender Etats nicht unbedingt zielgerichtet betrieben wer-

10 Margarethe Jochimsen: *Elf Jahre*, S. 46.

11 Im ersten Obergeschoss sind Verwaltung, Archiv sowie Sammlungsdepots untergebracht, im Unter- bzw. Kellergeschoss Materialdepots und ein kleiner Raum für museumspädagogische Aktivitäten. Im Erdgeschoss befindet sich zudem ein kleiner Shop, in dem vorrangig die Schriften des Hauses, Plakate, Postkarten und ausgewählte Verlagspublikationen angeboten werden.

den konnte und kann, aber dennoch inzwischen Beträchtliches zusammenbrachte. Rund 1000 Arbeiten, meist auf Papier, mehrere Nachlässe Rheinischer Expressionisten, unveröffentlichte Tagebücher, Korrespondenzen und eine Vielzahl weiterer einmaliger Dokumente fanden Eingang in die Sammlung und das Archiv des AMH. Vieles davon wurde dem Haus geschenkt oder zu moderaten Konditionen übereignet, manches als Dauerleihgabe überlassen. Die Sammlung wie das Archiv bilden ein wichtiges Fundament für die tieferegreifende Erforschung des

Abb. 5: Das sog. „Blaue Zimmer“ im Dachgeschoss des August Macke Hauses mit den Möbeln aus dem Staudacher Haus in Tegernsee, in dem August und Elisabeth Macke 1910 lebten.



Rheinischen Expressionismus, der sich das AMH insbesondere verschrieben hat. Für die Forschung am Haus steht zudem eine Bibliothek zum Expressionismus zur Verfügung, die wie die Sammlung und das Archiv über die Jahre aufgebaut wurde und ständig erweitert und ergänzt wird.

4. Das August Macke Haus in Zukunft

Das AMH hat sich in den nunmehr 13 Jahren seines Bestehens als Gedenkstätte zu August Macke und den Rheinischen Expressionisten sowie als Ausstellungs- und Forschungseinrichtung zum Expressionismus ein hervorragendes Renommee verschafft und genießt überregionale Anerkennung und Wertschätzung in Besucher- und Fachkreisen.

Um diesem Ruf sowie den an das Haus gestellten Erwartungen auch in Zukunft gerecht werden zu können und seine Attraktivität insbesondere für die Besucher zu steigern, beabsichtigt das AMH bereits seit längerem, seine vielfältigen Aktivitäten und Angebote auszuweiten. Jedoch die eklatante Raumnot und die nicht gebotene Möglichkeit, weitere Räumlichkeiten in unmittelbarer Nähe nutzen zu können, vereitelten diese Pläne bislang.

Seit kurzem aber ist eine inhaltliche wie räumliche Erweiterung in greifbare Nähe gerückt, weil durch den Umzug der benachbarten Firma Gerhardt eine geeignete Grundstücksfläche in unmittelbarer Nähe verfügbar geworden ist, auf der ein Erweiterungsbau errichtet werden kann.¹² Erste Planungen hierzu wurden inzwischen unternommen. (Abb. 6 und 7) Vorgesehen ist darin ein solitärer Erweiterungsbau, der durch eine rückwärtige Gebäudespange mit dem klassizistischen Altbau verbunden werden soll.

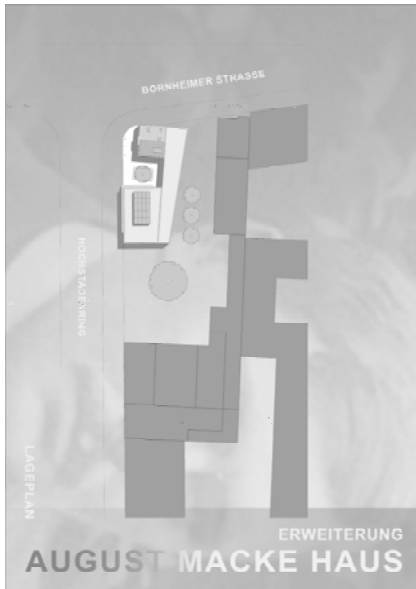


Abb. 6: Lageplan des August Macke Hauses mit einem Entwurf des Architekten Karl Heinz Schommer, Bonn, zum projektierten Erweiterungsbau, 2004

Den derzeitigen konzeptionellen Überlegungen zufolge soll der Altbau als Künstlerhaus stärker in den Vordergrund gestellt werden und deshalb zukünftig ausschließlich August Macke als maßgebendem und in der Gunst des Publikums hochstehenden Protagonisten der *Klassischen Moderne* vorbehalten sein: Er soll eine repräsentative Auswahl seiner Werke zeigen, Gegenstände aus seinem Besitz sowie eine vielseitige, anschauliche Dokumentation zu seinem Leben, seinem Werk und seiner Wirkung beinhalten. Mit dieser künftigen Nutzung des Hauses soll vor allem der oft geäußerten und berechtigten Erwartung seitens des Publikums Rechnung getragen werden, das mehr von August Macke sehen und wissen will und insbesondere die Atmosphäre der authentischen Wohn- und Wirkungsstätte des Künstlers erfahren möchte.

¹² Im Oktober 2004 konnte die Stiftung August Macke Haus der Sparkasse Bonn das Nachbargrundstück erwerben.

Der Erweiterungsbau soll sämtliche Funktionen übernehmen, die im klassizistischen Wohn- und Atelierhaus heute zu wenig Platz haben: Eine ständige umfangreiche Präsentation zu den Künstlern und Künstlerinnen des Rheinischen Expressionismus, den Wechselausstellungsbereich¹³, das Archiv, die Bibliothek, Räume für wissenschaftliches Arbeiten und die Verwaltung sowie ausreichende Depots. Zudem soll es hier auch endlich ausreichenden Raum geben für vielfältige Rahmen-



Abb. 7: Erweiterungsentwurf

veranstaltungen, für Vernissagen, Vorträge, Kolloquien, Lesungen, Aufführungen und museumspädagogische Aktivitäten, die durch die jetzigen räumlichen Möglichkeiten stark eingeschränkt sind. Eine Cafeteria in Verbindung mit dem möglichst noch zu vergrößern Garten sowie ein großzügigerer Shop sollen das Angebot des August Macke Hauses abrunden.

13 Der Wechselausstellungsbereich soll nicht wesentlich umfangreicher werden als bisher, denn die Stärke der Ausstellungen des August Macke Hauses beruht darauf, dass sie nicht in erster Linie Kunstausstellungen sind, die durch Opulenz bestechen, sondern eher dokumentarischen Charakter haben. Ziel dieser Ausstellung ist immer, spezielle Aspekte eines Werks, eines Themas, einer Gruppierung etc., die im Kontext des vielschichtigen Expressionismus bzw. der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts stehen, zu beleuchten.

Neben dem Künstlerhaus August Macke und der Dauerpräsentation zum Rheinischen Expressionismus wird der Schwerpunkt der Arbeit im Haus nach wie vor die interdisziplinäre Forschung zum Expressionismus sein, deren Ergebnisse in Wechsellausstellungen und Publikationen präsentiert werden. Insbesondere durch eine enge Kooperation mit der Universität Bonn¹⁴ wird angestrebt, das AMH langfristig als Forschungszentrum zum Expressionismus¹⁵ zu etablieren.

Literaturverzeichnis

Fischer, Ilse: Versöhnung von Nation und Sozialismus? Lothar Erdmann (1888-1939). Ein ‚leidenschaftlicher Individualist‘ in der Gewerkschaftsspitze. Biographie und Auszüge aus den Tagebüchern, Bonn 2004.

Jochimsen, Margarethe: „In diesem Hause lebte der Maler ... Die Geschichte der Rettung des Hauses bis zu seiner Eröffnung“, in: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): August Macke Haus Bonn 1991-2002, [Schriftenreihe Verein August Macke Haus Nr. 40], Bonn 2002.

Jochimsen, Margarethe: „Elf Jahre August Macke Haus. Annäherung an das Machbare“, in: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): August Macke Haus Bonn 1991-2002, (Schriftenreihe Verein August Macke Haus Nr. 40), Bonn 2002.

Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): August Macke. Blickfänge in und um sein Bonner Haus. Ausst.-Kat. [Schriftenreihe Verein August Macke Haus e. V. Nr. 38], Bonn 2001.

Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): Rendezvous bei August Macke. Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst 1913. Ausst.-Kat. [Schriftenreihe Verein August Macke Haus e. V. Nr. 45], Bonn 2003.

14 In Kooperation mit der Rheinischen Friedrich Wilhelm Universität Bonn wurde im Februar 2003 ein Institut insbesondere zur Erforschung des Rheinischen Expressionismus am August Macke Haus gegründet, das sowohl der Erschließung des Archivbestandes und Archivalien des Expressionismus allgemein wie auch der interdisziplinären Expressionismusforschung dienen soll.

15 Eine zentrale Forschungseinrichtung speziell zum Expressionismus gibt es in Europa nicht. In den USA hingegen existiert bereits seit den frühen 80er Jahren mit dem Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies in Los Angeles ein renommiertes Forschungsinstitut, von dem innovative Forschungsansätze ausgingen. In der Bundesrepublik Deutschland wurde dagegen Ende der 80er Jahre das renommierte Archiv Wilhelm Arntz (Haag/Obb.), das als umfassendste Bibliothek zum Expressionismus weltweit galt und eine der wichtigsten Forschungsgrundlagen war, in die USA verkauft, weil sich in Deutschland kein Käufer dafür fand. Heute ist dieses Archiv Bestandteil des Getty Center for The History of Art and The Humanities in Santa Monica, Californien (USA).

DAS GERHARD-MARCKS-HAUS IN BREMEN

Gerhard Marcks gehört neben Ernst Barlach, Georg Kolbe und Wilhelm Lehmbruck zu den großen und bedeutenden Bildhauern des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Der 1889 in Berlin geborene und 1981 in der Eifel im Alter von 92 Lebensjahren verstorbene Künstler hat mit seinem Werk beinahe das gesamte Jahrhundert durchmessen. Den Lehrjahren nach 1907 in Berlin folgten ab 1919 Tätigkeiten am Weimarer Bauhaus und 1925 bis 1933 an der Kunstgewerbeschule in Halle, dort zuletzt als Direktor. Von den nationalsozialistischen Machthabern wurde Marcks wegen seines Eintretens für jüdische Kollegen aus seinem Amt in Halle entlassen. Bis 1945 lebte er in einer Art „inneren Emigration“ in Berlin und an der Ostsee in Niehagen auf dem Darß. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der von vielen Akademien umworbene Bildhauer zunächst Professor an der Landeskunstschule in Hamburg, ehe er 1950 nach Köln wechselte. Dort baute ihm die Stadt Köln ein Atelierhaus, das er auf Lebenszeit kostenlos nutzen konnte. Gerhard Marcks gelangte seit 1928 nach anfänglich expressionistischen Werken unter dem Einfluss der griechischen Antike zu einer streng vereinfachenden und natürlichen Form seiner Figuren, in deren Mittelpunkt der Begriff „Maß“ steht.

Von übertriebenen Affekten freie Gestaltungsweisen zeichnet das bildhauerische und grafische Schaffen gleichermaßen aus. Sein Werk umfasst etwa 1.200 Stein-, Holzskulpturen und Bronzeplastiken sowie ein reiches druckgrafisches und zeichnerisches Schaffen. In der Nachkriegszeit ist er auch als bedeutender Schöpfer von Ehren- und Totenmalen hervorgetreten (unter anderem Toten- und Ehrenmale in Hamburg, Mannheim, Köln, Bochum).

Seit den sechziger Jahren suchte der inzwischen über siebzigjährige Gerhard Marcks für die in seinem Besitz befindlichen Werke nach einer Heimstatt. Persönliche Verbindungen nach Bremen bestanden seit der Nachkriegszeit. So hatte die Stadtgemeinde seit den fünfziger Jahren bedeutende Werke („*Bremer Stadtmusikanten*“ am Rathaus, „*Orion*“ für die Baubehörde, „*Ägina*“ in den Wallanlagen, „*Rufer*“ für Radio Bremen) erworben. Angeregt durch den langjährigen Betreu-

er seines Werkes, den Hamburger Kunsthändler Rudolf Hoffmann, hat sich Gerhard Marcks 1966 entschieden, wesentliche Teile seines Lebenswerks in Verbindung mit dem Kunstverein in Bremen (einem der ältesten von Privatleuten getragenen Institutionen dieser Art in Deutschland) und der Freien Hansestadt Bremen in eine *gemeinnützige Stiftung privaten Rechts* zu überführen.

Als solche wurde die *Gerhard-Marcks-Stiftung* schließlich 1969 mit dem *Zweck* gegründet, dem Lebenswerk des *ersten Stifters*, des Bildhauers und Grafikers Gerhard Marcks, eine dauerhafte Heimat zu geben, es in Ausstellungen zu präsentieren und zu erforschen. Der *zweite Stifter*, die Stadtgemeinde Bremen, verpflichtete sich in der Stiftungsurkunde, für die Kosten aufzukommen, die durch den Stiftungszweck entstehen, und ein geeignetes Gebäude zur Verfügung zu stellen. Der *dritte Stifter*, der Kunstverein in Bremen, als Mittelpunkt bürgerlichen Engagements in der Hansestadt, begleitete anfangs die wissenschaftliche Betreuung der Sammlung. 1971 wurde in einem von zwei klassizistischen Gebäuden der alten *Ostertorwache* am Rande der Altstadt das *Gerhard-Marcks-Haus* eröffnet, in der die Sammlung aufbewahrt, ausgestellt und wissenschaftlich bearbeitet wird (Abb. 1). Die Stiftung trägt das Bildhauermuseum und ist Eigentümer der Sammlung sowie des Gebäudes und Grundstücks, auf dem es errichtet ist.



Abb. 1: Gerhard-Marcks-Haus, Fassade der klassizistischen Ostertorwache, Bremen

Die drei Stifter (seit dem Tode des Bildhauers hat seinen Platz ein Mitglied der Familie Marcks eingenommen) berufen bis heute die Mitglieder des *Stiftungsvorstands*, aus dessen Mitte der *Stiftungsvorsitzende* gewählt wird. Die laufenden Geschäfte der Stiftung und des Bildhauermuseums, dessen Träger die Stiftung seit 1971 ist, führt der *Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses*, der dem Vorstand und dem Vorsitzenden unmittelbar zur Rechenschaft verpflichtet ist. Die Verfassung der Gerhard-Marcks-Stiftung kann als ein hervorragendes Beispiel des Zusammenwirkens von öffentlicher Hand und bürgerschaftlichen Engagements gelten und ist Muster bei der Errichtung anderer Stiftungen dieser Art in der Hansestadt geworden, in der seit vielen Jahrhunderten private

Anstrengungen für das Gemeinwohl zum bürgerlichen Selbstverständnis gehören. So befinden sich etwa alle Bremer Museen in der Trägerschaft von Stiftungen – ein für deutsche Verhältnisse einmaliger Zustand. Aber nicht nur Kulturinstitutionen, sondern auch Parkanlagen, Krankenhäuser, Hospize und ähnliches werden vielfach von privaten Vereinen und Stiftungen getragen. Derzeit sind in Bremen über 250 Stiftungen registriert! Um das Gerhard-Marcks-Haus herum ist seit den achtziger Jahren ein bedeutender *Freundeskreis* gewachsen, in dem die privaten Freunde und Förderer des Bildhauermuseums zusammengeschlossen sind und der derzeit etwa 2.000 Mitglieder zählt. Er ist damit der größte unter den zahlreichen Förderkreisen, die um Museen vergleichbarer Größe in Deutschland existieren, und entsendet inzwischen ebenfalls Mitglieder in den Stiftungsvorstand.

Im Laufe der vergangenen drei Jahrzehnte haben die drei Stifter einvernehmlich den Stiftungszweck erweitert. Neben das Bewahren, Sammeln und Präsentieren des Werkes von Gerhard Marcks ist seit den achtziger Jahren die Darstellung, Erforschung und Präsentation der gesamten Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart getreten. Nach etwa 15 Jahren, in denen vielfache Erfahrungen mit einem Museum gewonnen werden konnten, das als reines Künstlermuseum gegründet wurde, haben die Stifter den Stiftungszweck einvernehmlich erweitert. Es zeigte sich insbesondere, dass vor dem Hintergrund eines erweiterten Kulturbegriffs, der Forderung nach zunehmender öffentlicher Wirksamkeit und Flexibilisierung der Tätigkeitsbereiche, die Fortführung der Stiftungstätigkeit in einem ausschließlich auf das Lebenswerk des ersten Stifters ausgerichteten Haus wenig aussichtsreich war.

Auf diese Weise sind die Voraussetzungen für die Entwicklung eines *modernen Bildhauermuseums* geschaffen worden. In 1990/1991 umgestalteten und für die Präsentation von Bildhauerkunst beispielhaften, lichtdurchfluteten und mit der landschaftlichen Umgebung verbundenen Räumlichkeiten zeigt das Gerhard-Marcks-Haus die Kunstgattung in ihrer gesamten Breite in wechselnden Ausstellungen. In einem eigens dafür eingerichteten Atelier kann die Bildhauerkunst selbst von Interessierten unter fachkundiger künstlerischer Anleitung ausgeübt werden. Die Museumspädagogik sucht insbesondere der nachwachsenden Generation ein Gefühl für ihre Bedeutung zu vermitteln. Zwar blieb die Sammlungstätigkeit weiter auf das Werk von Gerhard Marcks beschränkt. Die Bedeutung und Wirkung des Gerhard-Marcks-Hauses reichten nun aber über die Region weit hinaus. Als *das Bildhauermuseum im Norden* Deutschlands, das für seine Lebendigkeit und Flexibilität bekannt ist, nimmt es unter den etwa zehn gleichartigen Institutionen in Deutschland einen besonderen Platz ein, das jährlich etwa 25.000 bis 30.000 Besucher anzieht.

Die Ausstellungs- und Forschungstätigkeit des Gerhard-Marcks-Hauses versucht seitdem, unter steter ideeller und materieller Einbeziehung des Werkes von Gerhard Marcks, einem interessierten Publikum eine Vorstellung davon zu vermitteln, was Bildhauerkunst im 20. Jahrhundert war und woher sie kommt (Kunstgeschichte), was sie gegenwärtig ist (zeitgenössischer Begriff und Bedeutung) und wie sie vor dem Hintergrund der geschichtlichen Tradition in Zukunft (Kunstentwicklung) vielleicht aussehen wird. Ausgehend von der figürlichen Tradition, künstlerischen Grundsätzen wie „Mensch und Maß“, denen Gerhard Marcks verpflichtet war, und der Idee, dass die Kunst einer Zeit in der Tiefe Auskunft über den Charakter und den Zustand einer Epoche geben kann, wird so stets aufs Neue das Werk des Namenspatrons in Annäherungen und – gelegentlich durchaus auch radikalen – Brechungen verortet. Dies geschieht in der Überzeugung, dass eine solche Verortung, die zugleich im Werk des Namenspatrons einen Ausgangspunkt sieht, mehr für das *Andenken* und die *öffentliche Kenntnis der historischen Bedeutung seines Werkes im 20. Jahrhundert* leistet, als es die wiederkehrende Präsentation ausschließlich in „Personalausstellungen“ wie „*Gerhard Marcks – Meisterwerke*“, „*Gerhard Marcks – Der Bildhauer*“, „*Gerhard Marcks – Der Zeichner*“, „*Gerhard Marcks – Der Graphiker*“ etc. (oder ähnliche Titel) könnte. Gleichwohl ist sein Werk als wechselnde Auswahl aus dem Sammlungsbestand in von den Hauptausstellungsräumen getrennten Bereichen immer gegenwärtig.

In der Praxis wechseln Ausstellungen, die einzelnen Künstlern gewidmet sind (zum Beispiel künstlerischen Antipoden von Gerhard Marcks wie Henry Moore oder solchen, aus deren Werk das Marcks'sche Werk sich entwickelte, wie Aristide Maillol (Abb. 2)) mit solchen ab, die einen größeren Zusammenhang thematisch beschreiben (zum Beispiel „*Hommage à la Sculpture*“, „*Für Deutsche unnachahmlich – Deutsche und französische Bildhauerkunst 1900-1940*“, „*Das Ende einer Tradition – Bildhauerei im Dritten Reich*“, „*Die Organische Form 1930-1960 – Hans Arp, Henry Moore und die Erneuerung der Bildhauerkunst nach dem Zweiten Weltkrieg*“).

Auch ein zeitgenössischer Begriff von Bildhauerkunst wird auf diese Weise vermittelt (in Ausstellungen einzelner Künstler wie „*David Nash – Holzskulpturen*“, „*Shinkichi Tajiri – Bildhauerei gegen die Langeweile*“ oder von Themen wie zum Beispiel „*Die Pop Art und die zeitgenössische Bildhauerkunst*“). (Abb. 3) Jede Präsentation zeitgenössischer Bildhauerkunst bietet eine Antwort auf die Fragen „Was ist Bildhauerei heute?“, „Wie kommt sie zu ihrer Form und ihrer Gestalt?“ und „Wie verhält sich zeitgenössische Plastik zur bildhauerischen Tradition?“ (Abb. 4) Diese Fragen stehen

freilich immer im Hintergrund der Präsentation und in den seltensten Fällen in den Texten, die eine Ausstellung im Haus und in den Medien begleiten.



Abb. 2: Ausstellung „Aristide maillot“, 1996

Ausgehend von der Überzeugung, dass die Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart im Allgemeinen großartige sinnliche Erlebnisse bieten kann, wird in allen Präsentationen grundsätzlich jede Überlagerung der von Exponaten und anschaulichen, klaren und knappen Texten gebotenen Eindrücke und Zusammenhänge durch den Einsatz neuer Medien vermieden, die – wenn sie gelegentlich zum Einsatz



Abb. 3: Der Holzbildhauer David Nash, 2003

kommen – allenfalls vorsichtig und zurückhaltend einen Unterton oder einen Oberton anschlagen. Es versteht sich von selbst, dass wegen der Beschränkung der baulichen und materiellen Ressourcen der *Auswahl* der gezeigten Exponate ein außerordentlicher Stellenwert zugemessen

wird. Nicht Vollständigkeit, sondern stringente und exemplarische Auslese aus der Menge des verfügbaren Materials bildet das Mittel zur Veranschaulichung von künstlerischer Bedeutung und Qualität des einzelnen Werkes auch im Gesamtzusammenhang eines Themas oder Oeuvres. Bildhauer „hauen“ Bilder und Zeichen – und gestalten Räume, nicht allein am dreidimensionalen Objekt selbst, dem *Werk*, sondern auch unter Einbeziehung der Bedingungen der tatsächlichen Umgebung, in dem ein Werk Wirkung entfaltet. Nichts ist deshalb schädlicher für die Präsentation von Bildhauerkunst als der vielfach gesehene „Wald von Sockeln“ und die Unübersichtlichkeit einer Vielzahl von Plastiken zu losen Gruppen etwa um der Vollständigkeit eines Lebenswerkes Willen.

Abb. 4: „Bildhauerei gegen die Langeweile“, Ausstellung mit Werken des amerikanischen Bildhauers Shinkichi Tajiri, 2001



Einer sorgfältigen Werkauswahl muss deshalb die maßvolle, aber eben sehr akzentuierte Auswahl der klassischen Gestaltungsmittel *Sockel*, *Farbgestaltung*, *Licht* entsprechen. Dann erst kann ein weiteres, durchaus prosaisches und zumeist sinnliches Element hinzukommen, das der Präsentation eine ungewöhnliche Note verleiht. Mit den Begriffen Klarheit, Reinheit, Maß, Akzent, Sinnlichkeit folgt das Gerhard-Marcks-Haus demnach in der Gestaltung seiner Präsentationen künstlerischen Grundsätzen, die aus dem Lebenswerk seines Namenspatrons gewonnen werden können und im übrigen die historische Umgebung der klassizistischen Ostertorwache und ihrer aus der modernen Architekturtradition des Bauhauses gewonnen Anbauten seit 1969 respektieren.

LITERATUR ALS THEMENFELD UND EXPONAT DER DOCUMENTA-GESCHICHTE

Einleitung

Der vorliegende Beitrag* thematisiert eine Reihe von Beispielen, mit denen das Verhältnis von Werken der Literatur (Belletristik, Lyrik, Theater) zu Werken der Bildenden Kunst¹ im modernen bzw. zeitgenössischen Ausstellungskontext historisch beschrieben werden soll. Die Geschichte der documenta bietet sich hierfür nicht nur aufgrund der Materialfülle an, welche natürlich keinesfalls auszuschöpfen ist: mit jenen documenta-Exponaten, welche belletristische, lyrische, dramatische oder philosophische Texte visualisiert haben, ließe sich bedenkenlos ein Literaturmuseum von beachtlichem Ausmaß bestücken, obgleich keine der bisherigen elf documenta-Ausstellungen Literatur je zu ihrem eigentlichen Leitthema gemacht hat. Die klassisch-humanistische Gedankenfigur von „*ut pictura poesis*“², die in der frühen Moderne eher abgelehnt oder verdrängt wurde, hat aber in den letzten 50 Jahren in der Abfolge unterschiedlicher Ausstellungskonzeptionen der documenta eine erstaunliche Wandlungs- und damit Überlebensfähigkeit bewiesen. Dies war insbesondere immer dann der Fall, wenn Vermittlungs- und Interpretationskonzepte der zeitgenössischen Kunst einen „Hang zum Gesamtkunstwerk“ besaßen oder zumindest einen betont interdisziplinären Ansatz postulierten. Die hier verwendeten Beispiele sollen somit auch Aufschluss darüber geben, inwiefern sich die Thematisierung von Literatur auf Kunstaustellungen in kuratorische bzw. inszenatorische Strategien fügt.

* Für Hilfestellungen und zahlreiche Anregungen gilt mein aufrichtiger Dank Karin Stengel. Der vorliegende Beitrag resultiert aus einer fruchtbaren Zusammenarbeit und Gedankenaustausch des documenta-archivs mit Sabiene Autsch, der hierfür gleichsam herzlichst gedankt sei.

1 Zu dieser thematischen Schnittstelle s. ausführlicher das Themenheft „Kunst und Literatur“, Kunstforum International, Bd. 140, April-Juni 1998.

2 Zu diesem humanistischen Topos Alessandro Conti: „Die Entwicklung des Künstlers – Die Kunst als Sprache“, in: Salvator Settis (Hg.): Italienische Kunst eine neue Sicht auf ihre Geschichte, München 1991, S. 93-226, hier S. 136ff.

Mit Blick auf die letzte documenta (2002) zeigte sich sogar, dass ein vorläufiger Höhepunkt in der Tendenz erreicht wurde, dass bildende Künstler verstärkt auf literarische Texte zurückgreifen. Der literarische Fundus der jüngsten documenta-Kunst reichte von der indischen Vedanta (Adrian Piper), über Klassiker wie Homer (Isaac Julian, Joan Jones), William Blake (Cerith Wyn Evans), die Brüder Grimm (Ecke Bonk), Italo Svevo (William Kentridge), bis hin zu modernen amerikanischen Autoren wie Ralph Ellison (Jeff Wall) und James Baldwin (Glenn Ligon). Schließlich wartete die letzte Kasseler Kunstwelt ausstellung sogar mit einem regelrechten Literaturmonument auf: Thomas Hirschhorns Monument für den französischen Philosophen und Dichter George Bataille. Die Frage, welche Motive für die Fülle von „Literaturillustration“ bzw. für künstlerische Literatur-Inszenierung im Jahre 2002 bestanden haben, kann ohne den historischen Prozess zweifelsfrei nicht beantwortet werden, so dass erst zu einem späteren Zeitpunkt hierauf zurückzukommen ist.

Literatur als Analogiesetzung und Komplement der Bildenden Kunst: die frühen documenta-Ausstellungen

Die Ursprünge der documenta in den fünfziger Jahren lassen kaum erahnen, dass es vierzig bis fünfzig Jahre später zu einer Renaissance bildnerischer Literaturbearbeitung kommen sollte. Allzu bekannt sind die Bedingungen der documenta-Entstehung. Die Initialleistung von Arnold Bode im Jahre 1955 bestand ja in der „Restauration“ der während des „Dritten Reiches“ verbotenen Moderne bzw. den von den Nazis einst verfeimten Künstlern der Ausstellung „Entarteten Kunst“ von 1937. Die Übersichtsschau von 1955 über die wichtigsten Strömungen und Einzelpersonlichkeiten der klassischen Avantgarde wurde inmitten des noch stark kriegszerstörten Kassel zum Überraschungserfolg. Mit einer ging ein Siegeszug der „abstrakten Kunst“. An unterschiedlichen Stilformen erblickte man nicht nur ein formalästhetisches Phänomen, sondern auch den Ausdruck eines Weltbildes. Eine freie, d.h. abstrakte Kunst konnte – in Abgrenzung zum Realismus der kommunistischen Länder – mit ‚freiheitlicher‘ Demokratie³ konnotiert werden – was offiziell als beispielhaft für eine „geistige Situation“ der noch jungen Bundesrepublik gewertet wurde. An dieser auch ideologisch motivierten Be-

3 Martin Schieder: „documenta 1955“, in: Etienne Francois, Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte, München 2001, S. 636-651, hier S. 648.

vorzugung abstrakter Kunst mag es u.a. gelegen haben, dass narrative, illustrative bzw. literarisch inspirierte Kunstwerke im klassischen Sinne auf der documenta anfänglich kaum Augenmerk beanspruchten.

Doch auf die Präsentation eines klassischen Bildungsgestus, wie er sich nun für das 20. Jahrhundert anempfahl, mochten 1955 die Veranstalter nicht ganz verzichten. „[...] Die documenta gab“ – was von der zeitgenössischen Pressekritik stark begrüßt wurde – „[...] viele äußere Hinweise auf Querverbindungen zwischen den Künsten unter sich: zur Musik, Literatur und zum geistigen Leben überhaupt, nicht zuletzt durch eine Reihe von Porträts.“⁴ (Abb. 1)



Abb. 1: Friedrich Herboldt, *Das geistige Europa*, Sonntagsbeilage der Hessischen Nachrichten, 8.10.1955

Neben den Fotoporträts von den bei der documenta 1 vertretenen Künstlern im Atrium des Fridericianums verliehen etwa Marino Marinis Büste des Musikers Strawinski, die Wimmers Büste des Archäologen Ernst Buschor oder Gerhard Marks Porträt des Bundespräsidenten Theodor Heuss dem „geistigen Europa“ ein Gesicht. Zudem figurierten expres-

4 Friedrich Herboldt: „Das geistige Europa. Porträts aus der documenta“, in: Sonntagsbeilage der Hessischen Nachrichten vom 8.10.1955, documenta Archiv, Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

sionistische Literaten wie Theodor Deubler im Gemälde von Otto Dix sowie bezeichnenderweise der expressionistische Dichter Gottfried Benn in einer Büste, die von Gustav Wolff geschaffen wurde.⁵ (Abb. 2)

Inmitten der präsentierten Avantgarde auf der d 1 – d.h. inmitten etwa von Werken Picassos, Klees oder Kandinskys – musste die Aufstellung dieser Köpfe erstaunlich konventionell, wenn nicht gar konservativ anmuten. So wurde – wenngleich in geringem Umfang – nochmal die obsoletere Ikonografie einer Art literarisch-geisteswissenschaftlicher Wallhalla bzw. eines heroischen Parnass‘ heraufbeschworen. Natürlich konnte eine solche Porträtgalerie kaum in ein Kulturmodell der Moder-



Abb. 2. Gustav Wolff: Porträtbüste von Gottfried Benn, documenta 1, 1955

ne passen.⁶ Es sei dahingestellt, ob über eine bildungsbürgerliche Attitüde hinaus sich hier eine weitere programmatische Absicht ausgesprochen hätte. Wenigstens für die Porträtbüste von Gottfried Benn erscheint diese Frage aber reizvoll.

5 Auf Eduard Trier geht als Verantwortlichen für Skulptur auf der documenta 1 aller Wahrscheinlichkeit die Auswahl der Porträtbüsten zurück (für den freundlichen Hinweis danke ich Karin Stengel und Harald Kimpel).

6 Über einen intellektuellen Gedankenaustausch von Bode, Haftmann und Trier und damit über gemeinsame programmatische Akzentsetzungen auf der d1 wissen wir bislang sehr wenig.

In Werner Haftmanns Standardwerk „*Malerei im 20. Jahrhundert*“⁷, welches das kunsthistorische Grundgerüst der documenta 1 bildete, wird der expressionistische Dichter mehrfach ins Feld geführt, wenn es um einen Grundkonflikt der Moderne geht. Einerseits sei die „bindungslose Freiheit der Form“ weder einer Gesinnungsethik unterworfen, noch tradierten Wertvorstellung von Humanismus, Christentum oder Demokratie, beobachtete Haftmann sowohl am Werk von Benn als auch an Strömungen der modernen bildenden Kunst.⁸ Dieses Argument zielte auf eine historische Zwangsläufigkeit der Moderne in Richtung Abstraktion, mithin auf ein universalistisches Verständnis autonomer Kunst. Allerdings ging es in den unmittelbaren Nachkriegsjahren auch um die Neudefinition eines Menschenbildes im 20. Jahrhundert, wie sie in Benns literarischem Werk nihilistisch bzw. existentialistisch, in der öffentlichen Hauptdebatte der documenta 1 hingegen voller Kulturoptimismus beantwortet wurde. Überdies passte Gottfried Benn als be-reuender und geläuterter Ex-Befürworter des Nationalsozialismus durchaus ins ideologische Bild der documenta 1.

Literatur bzw. das Denken von Literaten wurde 1964 zu einer fassbareren Referenz innerhalb der documenta Geschichte. Dies geschieht interessanterweise zu einem Zeitpunkt, an dem Arnold Bode die zyklischen Kunstweltausstellung als modernes bzw. zeitgenössisches Museum neu definiert. Harald Kimpel wies nach, dass Arnold Bodes Vorstellung vom „*Museum der hundert Tage*“ von Ernst Enzensberger inspiriert wurde.⁹ Das einleitende Essay von Enzensberger zu einer Lyrikanthologie von 1960 trägt bezeichnenderweise den Titel „*Museum der Poesie*“, aus dem hier kurz zitiert sei:

„Das Museum ist eine Einrichtung, deren Sinn sich verdunkelt hat. Es gilt gemeinhin als Sehenswürdigkeit, nicht als Arbeitsplatz. Richtiger wäre es das Museum als Annex zum Atelier zu denken; denn es soll Vergangenes nicht mumifizieren, sondern verwendbar machen [...]. Es ist kein Mausoleum, sondern ein Ort unaufhörlicher Wandlung. Nur wenn seine Ordnung dem Augenblick entspricht, kann es seine Aufgabe erfüllen: die Werke der Vergangenheit der bloßen Bewunderung ebenso wie der Vergessenheit und der Nachahmung zu entziehen [...].“¹⁰

7 Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1979 (Reprint der ersten Auflage 1954).

8 Haftmann: *Malerei*.

9 Harald Kimpel: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 326 ff.

10 Harald Kimpel: *documenta*, S. 327.

Enzensberger versuchte mit diesem Gedanken eine musealisierte Vorstellung vergangener Literaturhistorie zu überwinden. Bode verstand den Gedanken eines „Museums der Poesie“ wiederum für die documenta 3 und für die kommende documenta-Geschichte nutzbar zu machen: Den „Ort unaufhörlicher Wandlung“, den Enzensberger anspricht, mochte Bode zuallererst so gedeutet haben, dass er seine eigenen kühnen Inszenierungskunststücke einer konventionellen Museumshängung diametral entgegen setzte. Die Malerei von Sam Francis beispielsweise, die im Treppenhaus des Basler Kunstmuseums kaum zur Geltung gekommen war, bildete nun auf der documenta 3 in Kassel ein sensationelles, viel beachtetes Kernstück. Von Arnold Bode wurden sie „in der Höhe eines sechseckigen Oberlichtschachts spannungsvoll in Beziehung gesetzt“.¹¹ Ähnliche Vitalisierungen des Besuchererlebnisses, die aus jeglichen Rahmen des herkömmlichen Museums herausfielen, betrafen 1964 auch Ernst Wilhelm Nay. Seine drei Gemälde, die von Bode schräg unter die Decke in rhythmischer Staffelung gehängt wurden, bildeten gleichsam einen Dreiklang, dergestalt sollte der Besucher emotional und optisch überwältigt werden.

Eine Analogiesetzung zwischen Dichtkunst und dem Medium der Handzeichnung, wie sie dem Ausspruch „ut pictura poesis“ erstaunlich nahe kommt, stellte sodann Werner Haftmann an. Hierzu war wieder eine kuratorische Entscheidung ausschlaggebend, nämlich eine ganze Ausstellungssektion zur Geschichte moderner Handzeichnungen in der Neuen Galerie, welche die heimliche, mithin poetische Attraktion der documenta 3 darstellte:

„Den erhellendsten Satz zum Wesen der modernen Handzeichnung fand ich bei dem Dichter Henri Michaux, der auch ein bedeutender Zeichner ist. Er sagt: ‚Wie ich schreibe, um etwas zu finden, so zeichne ich, um zu finden, um wiederzufinden, um ein eigenes Gut, das ich besitze ohne es zu wissen, als Geschenk zurückzuerhalten.‘ Zeichnungen als meditatives Verfahren zur Erhellung der von innen heraufklingenden dichterisch antwortenden Gegenbilder auf die Erfahrungen der an Leben und Wirklichkeit, – Zeichnung als selbstständiges visuelles Gedicht, das durch die evokative Kraft seiner Zeichen und Rhythmen in den gleichen Raum hoher Kraft dichterischer Gleichnisse gelangt, die der Dichter auf der Leiter seiner Versfüße erreicht – Zeichnung als psychographische Aufzeichnung – diese Auffassung von Zeichnung ist sehr neuartig. Gerade sie aber ist die Triebkraft für die Verwandlung, die die Handzeichnung in unserem Jahrhundert erfuhr.“¹²

11 Harald Kimpel: documenta, S. 27.

12 Werner Haftmann: Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Handzeichnungen“ der documenta 3 in der Alten Galerie, 28. Juni, 1964, documenta Archiv, Aktenarchiv, documenta 3 – Mappe 60.

Die Erneuerung des Museumsbegriffs aus dem Geist der Dichtkunst schloss gleichsam ehrgeizige Pläne ein. Arnold Bode plädierte vehement für eine gattungs- und genreübergreifende Veranstaltung, bei der Medien wie Film, Theater, Musik und Literatur integrierter Bestandteil der documenta hätten sein sollen. In seinem ganzen Umfang scheiterte das Projekt zwar am Widerstand einzelner Mitorganisatoren der d3. Doch konnten einige Bestandteile von Bodes Vorstellungen wenigstens ins Rahmenprogramm hinübergerettet werden. Dies geschah etwa mit einem Vortrags- und Leseprogramm¹³: Ilse Aichinger, Hans Magnus Enzensberger, Günter Eich, Sir Herbert Read, Albert Schulze Vellinghausen, Peter Huchel, Ernst Bloch, René Char gehörten seinerzeit zu den Referenten. Ursprünglich war außerdem – wie eine im documenta-Archiv verwahrte handschriftliche Notiz dokumentiert – von Bode daran gedacht, damals noch „neue Romanciers“ wie Günter Grass einzuladen.¹⁴ *Summa summarum* mochte hier etwas ähnliches intendiert gewesen sein, wie es 1972 von Joseph Beuys im „Büro für Direkte Demokratie“, 1997 von Catherine Davids „*hundert Tage hundert Gäste*“ und dann jüngst 2002 von Okwui Enwezors weltweit veranstalteten „*Plattformen*“ verwirklicht wurde: der Anspruch, Kultur an Ort und Stelle als aktiv geführten Dialog zu leben, wobei der Stimme von Literaten mitunter großes Gehör geschenkt wurde.

Literatur als geistige Verräumlichung und Installation: documenta 5

Der Vorschlag „*Das Museum der hundert Tage*“ durch ein „*Ereignis der hundert Tage*“ zu ersetzen, wie dies 1970 von dem Kurator Harald Szeemann in der Planung für die d5 vorgebracht wurde, stand – mit Blick auf das soeben Gesagte – keineswegs im Gegensatz zu Arnold Bodes Denkrichtung.¹⁵ Sie war diesem – wengleich unter sehr viel progressiveren Vorzeichen – in manchem sogar geistesverwandt. So gehörte zum Postulat der „*Einheit von Kunst und Leben*“ auf der documenta (1972) im Zuge des Jahres 1968 eine damals ganz neue und noch junge Kunst, von der Bode bzw. der documenta Rat nichts wusste. Harald Szeemann breitete eine enzyklopädische Bandbreite aus: Performance, Happening und Fluxus, Concept Art, in der Hauptsache aber

13 Das Programm ist abgedruckt in: Hessische Allgemeine vom 5.8.1964, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

14 documenta Archiv: Aktenarchiv, documenta 3, handschriftliche Notiz von Arnold Bode, Mappe 48.

15 Harald Szeemann: *Das 100-Tage-Ereignis*. 1. Konzept zur documenta 5, Mai 1970, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 5, 1970, ohne Paginierung.

die von Szeemann favorisierten „*Individuellen Mythologien*“ wurden 1972 mit fotorealistischer Malerei sowie mit zahlreichen Aspekten visueller, bisweilen trivialer Alltagswelt amalgamiert: Werbung, politische Propaganda, utopisches Design, Trivialrealismus (Kitsch), religiöse Volkskunst sowie die sogenannte „Kunst der Geisteskranken“ bildeten den Bereich der parallelen Bildwelten. Damit wurde erstmals ein theoretisch begründetes Thema für die documenta formuliert: „*Befragung der Realität – Bildwelten heute*“.¹⁶

Harald Szeemann hatte bereits 1957 seine Karriere als Kurator mit der Ausstellung: „Dichtende Maler – Malende Dichter“ begonnen. Doppel- und Mehrfachbegabungen, nicht zuletzt die Aufmerksamkeit gegenüber verschiedenen Ausprägungen kreativ gestalteter Lebensvollzüge, kennzeichnen noch heute Harald Szeemanns Ausstellungskonzepte. Nicht zuletzt ging es ihm damit um die Erweiterung des Kunstbegriffs überhaupt.¹⁷

Eine Parallelführung bzw. Vergleichsform zwischen Exponaten der „Bildnerei der Geisteskranken“ mit denen der „Individuellen Mythologien“ machte auch ein zeitspezifisches Relation zwischen bildender Kunst und Literatur in den frühen 70er Jahre deutlich: eine „Neue Innerlichkeit“ bzw. der Hang dazu, neue Bewusstseinsformen aufzuspüren. Anhand der Werke von Patienten der Psychiatrie Waldau Bern sollten Ich-Verhalten, Weltbilder, fluktuierende Energien gezeigt werden, die sich im „krankhaften Zustand“ stärker äußern als bei „normalen“ Menschen. Ein berühmt gewordenes Beispiel der documenta 5 war die nachgebaute Zelle von Adolf Wölfli (Abb. 3), in die er im Zeitraum von dreißig Jahren – diagnostiziert war eine Schizophrenie – isoliert als Schreiber, Dichter, Zeichner und Maler gewirkt hatte. Hiermit wurde zum ersten Mal auf einer documenta „ein Dichtezimmer und Atelierraum“ rekonstruiert. Äußerlich betrachtet war in dieser Installation das enge beklemmende Lebensgefühl eines auf Lebzeit internierten, psychisch kranken Menschen bezeugt. Dem hingegen expandierte eine imaginäre Autobiografie ins Unermessliche. Wölfli's Werk ist in Prosa, in Gedichten (mit einem Gesamtvolumen von 45 Büchern) sowie in zahlreichen illustrativen Zeichnungen und Malereien überliefert. Seine Lebens-, Krankheits- und Künstlergeschichte vollzog sich mit der schizo-

16 Für eine Gesamtaufarbeitung der documenta 5 s. ausführlich Roland Nachtigäller/Friedhelm Scharf/Karin Stengel (Hg.): Wiedervorlage d5 – Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Ostfildern-Ruit 2001.

17 Zu autobiografischen Stellungnahmen Harald Szeemanns s. Heike Radeck/Karin Stengel/Friedhelm Scharf (Hg.): Wiedervorlage d5 – Tagung der Evangelischen Akademie Hofgeismar, 15.11. bis 18.11.01, Hofgeismar 2002, S. 17-32.

iden Verwandlung von Adolf Wölfli zu Skt. Adolf im Zeitraum von 1912 bis 1916. Es sind die phantastischen Erzählungen von Reisen und Erlebnissen im Kosmos, die in der Errichtung einer neuen Welterschöpfung gipfelt, die Welt von Skt Adolf II.¹⁸ Angesichts des Ausstellungsraums vermittelte sich eine ästhetische Doppelfunktion: Mit realistisch-dokumentarischen Materialien und mit künstlerischen Objekten wurde ein biografischer Memoria in Szene gesetzt. Suggestiert war in der Wölfli-Zelle die Extremspannung zwischen existenziell-psychischem Zerwürfnis und einer schöpferischen Befreiung hiervon.



Abb. 3: Nachgebaute Zelle der Psychiatrie Waldau Bern von Adolf Wölfli, documenta 5. Neue Galerie, 1972

Ein Raum – besetzt mit Sprache bzw. mit Begriffen, mit Bildern, Zeichen und Symbolen – welcher von seiner Lesbarkeit her als zu kryptisch erscheinen mag, als dass er sich unmittelbar hätte erschließen lassen,

18 Theodor Spoerri, der als Mitarbeiter von Szeemann für die Abteilung verantwortlich war, notiert für das Ausstellungskonzept der d5: „Zellenraum von Adolf Wölfli: Die Zelle soll 1: 1 nachgebildet werden. Zudem Abbildungen des Deckengemäldes und von Teilen der Selbstbiografie an der Wand [...] (Ausstellungs-Material): Realer und wahnhafter Lebenslauf und Ineinander von Wirklichem und Wahnereignissen, zum Beispiel Todessturz von Skt: Adolf im gleichen Jahr, indem Wölfli sich sexuell an einem Kind verging. Auf verschiedenen Abbildungen Wölfli als Teufel, Gott, Großkönig, Mann und Frau, Täter und Opfer zugleich [...]“. S. documenta Archiv, Aktenarchiv, documenta 5 – Mappe 109.

wobei in einem solchen Raum dennoch so etwas wie ein seelisches Lebenszeugnis spürbar wurde. In der Form eines „verräumlichten Psychogramms“ zeigte sich das Environment in der Kunst der 70er Jahre. Vom Prinzip her vergleichbar mit der Wölfli-Zelle erscheint vor allem Paul Theks Installation „Ark Pyramid“ (Abb. 4), welche Szeemanns Wortschöpfung der „Individuellen Mythologie“ auf den Begriff zu bringen vermag. Die Symbolkraft eines intim gestalteten Weltbildes vermittelte sich hier als ein sensibler Zyklus von Natur, Leben, Tod und Spiritualität. Eingetaucht im sakralen Dämmerlicht gehörten zu Theks



Abb. 4: Paul Thek: Ark Pyramid, Environment, documenta 5. Neue Galerie, 1972

persönlichsten Zeichen sein Vollkörperporträt als Verstorbener aus Wachs. Hinzu kamen Bäume, Tierpräparate, ein Sandmeer und eine Pyramide. Zur Verstärkung der sehr emotional aufgeladenen Aussage kommentierte Thek seine Installation mit einer lyrischen, von ihm selbst gedichteten Inschrift¹⁹:

We had to be very quiet inside ourselves
while we made this work.
We had to understand silences
for the dream images to come.
These are the dreams of silence.

¹⁹ Zitiert nach Doris Schmidt: „Perfektion, Protest und Traum – Kunst und Leben auf der documenta 5“, in: Süddeutsche Zeitung vom 14./15.10.1972.

You are entering
 The beautiful pyramids of our dreams here.
 Try not wake us
 Then we can sing for you.
 We are trying to learn silence [...]

Listen to the fountain.
 Let your brain become the fountain,
 we are in the flow.
 In the flow where we all meet.
 We are in the ocean
 We are in the flow [...]

Der poetische Anspruch des Künstlers bestätigte Harald Szeemanns Grundinteresse. Er gehörte in gewisser Weise aber zum Spannungsfeld von Aufklärung und Spiritualität, welche die Debatte um die d5 auszeichnete. Laut Bazon Brock, dem die theoretisch-didaktische Konzeption der Ausstellung oblag, sollte die documenta allerdings mitnichten Traumbilder evozieren, sondern in sehr analytischer Weise vorführen, wie „Kunst als Beispielsbereich mit der Wirklichkeitsproblematik unseres Lebens fertig wird.“²⁰ Von Brock war – aufgrund von Kriterien der Hegelschen Ästhetik, aber auch aufgrund von soziologischen sowie medienkritischen Überlegungen – ein erkenntnistheoretisches Modell der Großausstellung postuliert worden.²¹ Zehn Jahre später war ein solcher Wille zur Theorie allerdings kaum mehr zu finden.

Literatur als Surrogat der Postmoderne: Von der documenta 7 bis 9

Auf der documenta 7 im Jahre 1982 wurden inhaltliche Aspekte des Ausstellungsarrangements zugunsten von rein formal-ästhetischen Gesichtspunkten vollständig zurückgedrängt. Rudi Fuchs, der künstlerische Leiter, betonte im Katalogvorwort „[...] Eine Ausstellung zu machen sei [...] keine intellektuelle Aufgabe [...]“²² Möglicherweise reflektierte diese documenta tatsächlich einen Museums- und Musealisierungboom, wie er für die 80er Jahre kennzeichnend ist – die anachronistische Historisierung der Avantgarde in der „Postmoderne“. Eine

20 Zum 2. Konzept s. Jean Christophe Ammann/Bazon Brock/Harald Szeemann: „Befragung der Realität – Bildwelten heute“, in: Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 3, 1971, S. 1-11, hier S. 2.

21 Vgl. Jean Cristophe Ammann/BazonBrock/Harald Szemann: Befragung der Realität, S. 2.

22 Rudi Fuchs: Einführung /Introduction, documenta 7 – Katalog, Kassel 1982, S. XIII.

ostentative Demonstration davon, dass Kunst für sich selber stehe und dass sich jedes theoretische Interpretationsansinnen von selbst erübrige, bezeugte auch die Formulierungsweise von Rudi Fuchs. Mit der poetischen Metapher einer „gemessen dahingleitenden Regatta“²³ umschrieb er das Selbstverständnis dieser documenta bzw. das Verständnis der Kunstrezeption seiner Zeit. Überdies wurde der Überdruß an theoretischen Begründungszusammenhängen auch durch den ungewöhnlichen Katalog demonstriert: Genauer gesagt ist die Veröffentlichung zur documenta 7 kein Ausstellungskatalog im eigentlichen Sinne.

Zum einen Teil besteht das Buch aus einer Anthologie von Texten der klassischen Literatur. Anstelle der kunsthistorischen Essays, die handelsüblich Ausstellungskatalogen vorangestellt sind, wurde hier Goethes Schrift „Über den Granit“ abgedruckt, sodann ein Essay von T.S. Eliot „Tradition und individuelle Begabung“, ferner ein literaturhistorischer Aufsatz von Jorge Luis Borges „Der Traum Coleridges“ und schließlich ein Brief von Friedrich Hölderlin an Böhlendorf. Rudi Fuchs setzte den geistigen Gehalt von Literatur als Kulturphänomen mit der Würde der zeitgenössisch bildenden Kunst gleich:

„Goethe zeigt den Weg in seinem großartigen kleinen Essay über den Granit. Selten waren Geist und Auge in solch poetischer Präzision der Beobachtung, in solch erstaunlicher Ruhe, vereint [...]. Die zeitgenössische Kunst ist jetzt 75 Jahre alt. Sie begann als Joyce Dublin verließ [...] als Picasso die Demoiselles d'Avignon entdeckte [...].“

Kunst solle mit Respekt behandelt werden, führte der künstlerische Leiter weiter aus. „[...] Hier beginnt denn unsere Ausstellung; hier ist Hölderlins Euphorie, T.S. Eliots unaufdringliche Logik, Coleridges unvollendeter Traum [...].“²⁴

Darüber hinaus handelt es sich bei der d7 Publikation um einen Künstleralmanach, der in der Veröffentlichung auch mit „Visuelle Biografien der Künstler“ betitelt wurde – d.h. die Künstler gestalteten selber den für sie vorgesehenen Platz. Dabei wurden die Künstler aber auch dazu eingeladen, entweder eigene Texte zu schreiben oder Textpassagen von Dichtern einzusenden, die ihnen besonders lieb waren. Bei der d7 war es erstaunlicherweise also die ‚schöngeistige‘ Literatur, welche die Kunst zu kommentieren hatte. Literatur wurde als Medium der verbalen Illustration eines bildnerischen Werkes eingesetzt. Künstlerische Sprachbilder erschienen 1982 als die einzig zulässige Würde-

23 Rudi Fuchs: Einführung, S. XIII.

24 Vgl. Rudi Fuchs: Einführung, S. XIV.

form, um über Bildende Kunst zu sprechen. Das literarische Kunstwerk wurde somit anstelle der Kunsttheorie inthronisiert – als gedankliche Form hatte Literatur nunmehr die Ausstellung selber abzubilden.

Die documenta 9 im Jahre 1992 – kuratiert von dem Belgier Jan Hoet – wartete dann umgekehrt mit einer konzeptionellen Arbeit auf, welche sich auf eine Schrift der Weltliteratur bezog. Die vielschichtige Bedeutungsstruktur von Walter Benjamins „*Passagenwerk*“ inspirierte 1992 den Konzeptkünstler Joseph Kosuth dazu, die geläufige Ästhetik des Museums zu konterkarieren (Abb. 5 und Abb. 6). Benjamins unvollendete Schrift befasst sich mit den Fußgänger-Passagen im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Mithin ging es Benjamin darum, eine kollektive Erlebnisform einer Gesellschaft im Umbruch zu rekonstruieren. Adorno deutete: „Benjamins Absicht damit, das die Bedeutung seine Passagenwerkes einzig durch die schockhafte Montage des Materials hervortreten würde [...]. Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte Benjamins Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen.“²⁵ Benjamin gab hier-



Abb. 5: Joseph Kosuth, *Passagenwerk*, Installation, documenta 9, Neue Galerie/EG, 1992

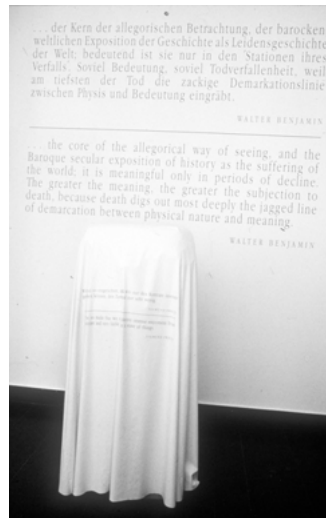


Abb. 6: Joseph Kosuth, *Passagenwerk*, Installation, documenta 9, Neue Galerie/I. OG, 1992

25 Benjamin H.D. Buchloh: „Atlas. Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa“, in: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.): Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. [= Ausst. Kat. Haus der Kunst], München 1997, S. 52-53, S. 51.

zu einen verwirrend tautologischen, aber auch ironischen Hinweis, den wiederum Joseph Kosuth zum Leitmotiv seiner Installation machte: „Die Geschichte, die /er (der Historiker) dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen.“²⁶

In den übereinanderliegenden Korridoren der „Neuen Galerie“ zur Karlsaue hin waren in Kosuths Installationen tatsächlich ausschließlich Zitate zu lesen. Schwarze Stoffe mit weißer Schrift verdeckten im Erdgeschoss die Gemälde und Skulpturen. In dem darüber liegenden Korridor war es wiederum eine weiß gestrichene Galerie, in der weiße Stoffe mit schwarzer Schrift die Skulpturen und Vitrinen verhüllten. Hiermit demonstrierte Kosuth den Verzicht auf das Erlebnis von Malerei und verweigerte den gewöhnlichen Kunstgenuss von Museums-exponaten. An die Stelle der Anschauung trat die Lektüre von Texten im Modus von Benjamins Literaturtorso: die Aphorismen, Sprichwörter und Äußerungen von Schriftstellern, Philosophen oder Kunstkritikern aus verschiedenen Jahrhunderten und Ländern hatten kein gemeinsames Thema, waren überdies zufällig zusammengewürfelt und wirkten in ihrer schier monumentalen Anhäufung wie eine babylonische Sprachverwirrung, wenn nicht gar wie eine zerborstene Hybris von Kulturgeschichtsschreibung. Tatsächlich war hier visuelle Anschauung buchstäblich durch Sprache zugedeckt worden. Dabei könnte die künstlerische Intention Kosuths allerdings auch sehr leicht zu voreiligen Deutungen führen: Sollten die literarischen und theoretischen Reflexionen tatsächlich als Leihentücher der sinnlichen Erfahrung präsentiert werden? Kosuth selber beschreibt das Verhältnis des Signifikanten (Literatur-Zitat) zum Signifikat (verhülltes Exponat) im Passagenwerk als bewusst mehrdeutig angelegt:

„Sehr wichtig ist für mich, dass der Künstler nicht die Bedeutung von der Ausstellung schafft. Die Leute sollen hingehen, über den Text nachdenken, über die Installation, über die gesamte Ausstellung und ihren Ort [...] ich möchte vielmehr, daß sie einen spezifischen Bruch der normalen Erfahrung von Bedeutung finden, um aus den Elementen, die ich zur Verfügung stelle, eine Konstruktion zu machen [...]. Es gibt hier eine Vielzahl von Ebenen, in denen Kontexte entstehen. Setze sie alle zusammen.“²⁷

26 Zitiert aus Marianne Heinz (Hg.): *documenta* Erwerbungen für die Neue Galerie, Kassel 2002, S. 85.

27 Zitiert n. Stephan Schmidt-Wulffen: „Diskurs-Räume“, in: Joseph Kosuth- Eine Grammatische Bemerkung, Ostfildern-Ruit o.J., S. 15-23, hier S. 21.

Literatur als Diskursgemeinschaft in Zeiten der Globalisierung: documenta X und Documenta 11

Das Verhältnis zwischen Sprache als Medium der Theorie einerseits und künstlerisch-bildnerische Präsentation andererseits erhielt auf der documenta X (1997) und Documenta 11 (2002) eine neue Qualität. Damit korrespondiert bezeichnenderweise der Umstand, dass der Umgang von bildenden Künstlern und Kuratoren mit Literatur ein größeres Selbstverständnis besitzt als je zuvor. Literatur wird um die Jahrtausendwende unverhohlen als ein zu illustrierendes Material oder als Bestandteil eines intellektuell sehr komplex geführten Kunstdiskurses verwendet. Die französische Kuratorin Catherine David, von der Presse als streitbare Persönlichkeit apostrophiert, zugleich die erste Frau, die eine documenta leitete, verlieh 1997 der Ausstellung ein betont gesellschaftspolitisches Engagement im globalen Maßstab:

„In einer Zeit der Globalisierung und der sie begleitenden, manchmal gewaltvollen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen repräsentieren [...] zeitgenössische Praktiken eine Vielfalt symbolischer und imaginärer Darstellungsweisen [...]; sie besitzen [...] eine ebenso ästhetische wie politische Potenz.“²⁸

Diese Ausgangsbeobachtung Catherine Davids prägte vor allem die einschlägigste Veranstaltung der dX, nämlich „100 Tage 100 Gäste“. Neben Philosophen, Soziologen, Politologen, Architekten, Urbanisten und bildenden Künstlern waren es auch Literaten – namentlich aus Afrika und Asien –, welche die documenta-Halle in ein reges Diskussionforum²⁹ verwandelten. Es fanden sich z.B. der bis dato einzige afrikanischen Nobelpreisträger für Literatur, Wole Soyinka, aus Nigeria oder Tierno Monémbo aus Guinea, der sich in seinen Roman „Zahltag in Abidjan“ mit den psychologischen Folgen der Migration auseinandersetzt. Der literarische Emigrant beschrieb in seinem Buch bzw. in seinem Vortrag etwa die Sehnsüchte und Ideale von Menschen, die ihrer Heimat beraubt worden sind. Es sind Gespräche, Monologe und Gedankensplitter, mit welchen Monémbo Ängste und Sorgen guinesischer Flüchtlinge, die dem Terrorregime ihrer Heimat entflohen sind, eine Stimme verlieh. Der Chinesische Dichter Yang Lian (Vortrag documenta-Halle am 4.8.1997), ebenso ein politischer Emigrant, nämlich ein Flüchtling nach dem Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens (1989), ging in

28 Catherine David: „Einführung/Introduction“, in: Kurzführer Documenta 11, Ostfildern-Ruit 1997, S. 6-13, hier S. 7.

29 Vgl. Catherine David: Einführung, S. 7, ausführlicher zum Programm „100 Tage 100 Gäste“, s. S. 258-283.

dieser Problematik noch weiter, indem er ausführte, dass der perfekte Widerstand durch die Sprache vermittelt sei – eine Sprache, „die Gedichte formt und damit eine Gegenwelt erschafft.“³⁰

Parallel zu den Vorträgen war die politische Aktualisierung von literarischen Themen unmittelbar auf die Ausstellung übertragbar, dies auch unter Ausnutzung neuer medialer Möglichkeiten. So zeigte eine Videoinstallation von Stan Douglas auf der dX eine aktualisierte Version von E.T.A. Hoffmanns „*Sandmann*“ (Abb. 7) Die Struktur dieser berühmten Erzählung der deutschen Romantik bildete für den kanadischen Künstler Anlass zu einem filmischen Formexperiment. Ein 360-Grad-Schwenk der Kamera durch das Aufnahmestudio zeigt einen nachgebauten Schrebergarten und sodann eine Bauruine in Potsdam, welche



Abb. 7: Stan Douglas, Der Sandmann, Videoinstallation, documenta 10 – Ottoneum, 1997

vor und nach der deutschen Wiedervereinigung erscheint. Ein Schauspieler verlas in diesem als Staffage kenntlich gemachten Szenario einen Brief und aus dem Off antworteten zwei Stimmen, so dass sich Hoffmanns Erzählung gleichsam im Potsdam der Wendezeit entfaltete. Der literarische Stoff wurde gewissermaßen selber zum Medium, mit dem die Botschaft politischer Umbruchserfahrung wie in einem Traum verarbeitet wurde.

Okwui Enwezor, der künstlerische Leiter der Documenta 11, radikalisierte fünf Jahre später das Ausstellungskonzept seiner Vorgängerin, indem er weltweit Konferenzen zu gesellschaftspolitischen Themen der heutigen postkolonialen Problematiken abhalten ließ – dies in sogenannten „Plattformen“ (in Wien, Berlin, Neu Dehli, Santa Lucia und Lagos). Für den eingangs erwähnten Boom an literarischen Themen mag keineswegs der alleinige Faktor ausschlaggebend gewesen sein, dass Enwezor u.a. auch Literaturwissenschaft studiert und selber Belletri-

30 Berichterstattung von Barbara Will: „Yang Liang – 100 Tage – 100 Gäste (44)“, in: HNA vom 4.8.1997; documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

stik verfasst hat. Über die Documenta 11 wurde folgerichtig geschrieben: „Das Überraschende an dieser Ausstellung, die dem Wort einen so grundlegenden Platz einräumt, ist die Tatsache, dass sie gleichzeitig das Vertrauen in die Bilder stärkt.“³¹ In einem Interview Herbst 2001 bemerkte er: „Viele Künstler arbeiten heute an einer Haltung, die versucht, die Möglichkeiten neuer Diskursgemeinschaften narrativ zu gestalten.“³²

Jeff Wall ist einer der Künstler, die sich durch narrative Gestaltungsweisen auszeichnen. Mit seinem Großdiapositiv in einem Leuchtkasten illustrierte er in seinem documenta-Beitrag von 2002 den Plott eines Romans, der für die Emanzipation der farbigen Bevölkerung in den USA von entscheidender Bedeutung war: „*Der unsichtbare Mann*“



Abb 8: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta 11, 2002

von Ralph Ellison. Der Ausstellungsbesucher sah die Eingangssequenz des Romans illustriert, indem der unsichtbare Protagonist ohne Namen sich in seiner gegenwärtigen Situation beschreibt, verborgen in einem Keller, erleuchtet von 1399 Glühbirnen. Der Roman verfolgt hiernach den beständigen sozialen Abstieg eines gesellschaftlich zusehends marginalisierten, farbigen jungen Mannes. Auf die menschliche und soziale Blindheit einer rassistischen Gesellschaft, wie sie der Roman beschreibt, antwortete der Illustrator Jeff Wall mit der Totalsichtbarkeit der avanciertesten digitalfotografischen Technik.

Als Mischung zwischen sozialen-partizipatorischem Kunstwerk und eigener vom Künstler selber arrangierter (Literatur-)Ausstellung, welche jeden fest umgrenzten Medienbegriff hinfällig macht, erscheint das „*Bataille Monument*“ von Thomas Hirschhorn besonders interessant (Abb. 8). Wenn es auf dieser documenta überhaupt darum ging,

31 Amine Hase: „Keine Zukunft ohne Vergangenheit“, in: Kunstforum International, August – Oktober 2002, Bd. 161, S. 53-67, hier S. 53.

32 Okwui Enwezor: „Reflexionen zur d5 – Eine neue Auffassung kuratorischer Arbeit“, in: Roland Nachtigäller/Friedhelm Scharf/Karin Stengel (Hg.): Wiedervorlage d5, S. 44.

einen Perspektivenwechsel von den Zentren, d.h. von der euro-amerikanizistischen Sichtweise hin zur Peripherie der Welt vorzunehmen, d.h. zur Sichtweise von Ländern und Kulturen der sogenannten „Dritten Welt“, dann führte Thomas Hirschhorn eindrücklich vor, dass es die „Peripherie“ auf sozialem, ethnischem und kulturellem Gebiet in jeder europäischen Stadt gibt, so auch in Kassel. Sein „Bataille Monument“ nahm in der Friedrich-Wöhler-Siedlung der Kasseler Nordstadt Gestalt an: In einem sozial schwachen Randgebiet, in dem der Anteil von Arbeitslosen, Migranten und ausländischen Jugendlichen besonders hoch ist. Mit ihnen als Helfer arbeitete Thomas Hirschhorn zusammen, um eine Bibliothek, eine Ausstellung zum literarischen Werk von George Bataille, ein TV-Studio und ein documenta-Taxiservice zu installieren. Literatur, Bildung und Kultur wurden aus der Ausstellung ausgelagert, gleichsam dorthin versetzt, wo sie am wenigsten voraussetzbar sein konnte: eben nicht in der Art eines repräsentativen, zentral situierten Monuments oder Denkmals, sondern mitten im Schwachpunkt des gesellschaftlichen und auch kulturellen Kreislaufes. „Ich wollte eine Gedenkstätte machen, die Wissen, Information und Freundschaft vermittelt, Verbindungen erzeugt, temporär ist und niemanden einschüchtert [...]“³³, erklärte Thomas Hirschhorn.

Das Zusammenspiel von unterschiedlichen Realitäten, das Übereinanderblenden, von unterschiedlichen historischen Zeiten und Räumen, verweist bei den Künstlern der letzten beiden documenta-Ausstellungen auf einen wesentlichen Punkt unserer gegenwärtigen Situation. Damit sei als Resümée festgehalten, dass das Verhältnis von Bildender Kunst zur Literatur heute eine ganz neue Qualität gewonnen hat. Denn in den 50er Jahren bemühte man Literatur als Komplement, als Analogie wenn man so will, so dass die klassische Vorstellung von „*ut pictura poesis*“ – wenngleich offiziell abgelehnt – unterschwellig doch noch wirksam war. In den 70er Jahren versuchte man im Ringen um einen erweiterten Kunstbegriff dann einen Brückenschlag zwischen allen möglichen Äußerungen kreativ gestalteter Lebensvollzüge – nolens volens auch zwischen Literatur und Bildender Kunst.

Unter dem Vorzeichen der „*Individuellen Mythologien*“ war dieses Verhältnis von einer romantischen bzw. vergeistigten Innerlichkeit geprägt. Mit Rückblick auf die documenta 7 oder auf Kosuths Passagenwerk auf der documenta 9 erscheint die Thematisierung von Literatur

33 Zitat aus einem Interview von Eva Marz mit Thomas Hirschhorn: „Kunst geht von Empörung aus“, in: Süddeutsche Zeitung vom 19.9.2002, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

als Surrogat einer theoretischen Standortbestimmung. Heute, in Zeiten der Globalisierungsdebatten reflektieren bildende Künstler zusehends ihre künstlerische Aufgabe, welche sie über kollektive-historische Erfahrung zu verorten versuchen. Als Quelle dieser historischen Identitätsfrage dient der Bildenden Kunst aber weniger historisches Faktenwissen, welches in Zeiten förmlicher Informationsfluten ohnehin beliebig erscheint. Vielmehr eröffnet die Zusammenschau von literarischer und visueller Kunst am ehesten die Möglichkeit, persönliche Erfahrungen und das historisch-kollektive Gedächtnis füreinander fruchtbar zu machen.

Literaturverzeichnis

- Ammann, Jean Christophe/Brock, Bazon/ Szeemann, Harald: „Befragung der Realität – Bildwelten heute“, in: Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 3, 1971.
- Buchloh, Benjamin H. D.: „Atlas. Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa“, in: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.), Deep Storage. Arsenele der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. [= Ausst. Kat. Haus der Kunst], München 1997, S. 52-53.
- Conti, Alessandro: Die Entwicklung des Künstlers – Die Kunst als Sprache, in: Salvator Settis (Hg.), Italienische Kunst eine neue Sicht auf ihre Geschichte, München 1991.
- David, Catherine: „Einführung/ Introduction“, in: Kurzführer Documenta 11, Ostfildern-Ruit 1997, S. 6-13.
- Enwezor, Okwui: „Reflexionen zur d5 – Eine neue Auffassung kuratorischer Arbeit“, in: Nachtigäller, Roland/Scharf, Friedhelm/Stengel, Karin (Hg.): Wiedervorlage d5- Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Ostfildern-Ruit 2001, S. 40-45.
- Fuchs, Rudi: „Einführung/Introduction“, documenta 7 – Katalog, Kassel 1982, S. XIII-XVII.
- Haftmann; Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1979 (Reprint der ersten Auflage von 1954).
- Haftmann, Werner: „Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Handzeichnungen“ der documenta 3 in der Alten Galerie, 28. Juni, 1964“, in: documenta Archiv, Aktenarchiv, documenta 3, Mappe 60.
- Heinz, Marianne (Hg.): documenta Erwerbungen für die Neue Galerie, Kassel 2002.
- Hase, Amine: „Keine Zukunft ohne Vergangenheit“, in: Kunstforum International, August – Oktober 2002, Bd. 161, S. 53-67.

- Herbordt, Friedrich: „Das geistige Europa. Porträts aus der documenta“, in: Sonntagsbeilage der Hessischen Nachrichten vom 8.10.1955, in: documenta Archiv, Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung
- Jocks, Heinz-Norbert (Hg.): Kunst und Literatur, in: Kunstforum International, Bd. 140, April-Juni 1998.
- Kimpel, Harald: documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997.
- Marz, Eva: Interview mit Thomas Hirschhorn: „Kunst geht von Empörung aus“, in: Süddeutsche Zeitung vom 19.9.02, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.
- Nachtigäller, Roland/ Scharf, Friedhelm/Stengel, Karin (Hg.): Wiedervorlage d5 – Eine Befragung, München 2001, S. 636-651.
- Schmidt, Doris: „Perfektion, Protest und Traum – Kunst und Leben auf der documenta 5“, in: Süddeutsche Zeitung vom 14/15.10.1972, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.
- Schmidt-Wulffen, Stephan: „Diskurs-Räume“, in: Joseph Kosuth – Eine Grammatische Bemerkung, Ostfildern-Ruit o. J., S. 15-23.
- Szeemann, Harald: „Das 100-Tage-Ereignis. 1. Konzept zur documenta 5, Mai 1970“, in: Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 5, 1970, ohne Paginierung.
- Will, Barbara: „Yang Liang – 100 Tage – 100 Gäste (44)“, in: Hessisch-Niedersächsische Allgemeine vom 4.8.1997, in: documenta Archiv, Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

LITERARISCHES IN SZENE SETZEN: LITERATUR AUSSTELLEN, DARSTELLEN, ERPROBEN

Ausstellungen sind exemplarische Orte, an denen mit Hilfe objekthafter Vergegenständlichung kommuniziert wird. Kunst- und Literaturausstellungen sind durch ihre Merkmale und Wirkungen dafür prädestiniert, Ort der Einübung von komplexen Bedeutungen zu sein. Die kulturelle Bedeutung von Ausstellungen liegt darin, Bedeutungserprobungen öffentlich zu machen.

Zur Erläuterung dieser Thesen werden folgende Themen skizziert:

1. Merkmale von Ausstellungen,
2. Ausstellungswirkungen,
3. Zum kulturellen Wert von Ausstellungen I.,
4. Literatur als künstlerischer Ausstellungsgegenstand,
5. Chancen von Ausstellungen. Zum kulturellen Wert von Ausstellungen II. und
6. Grenzgänge

1. Merkmale von Ausstellungen

Warum zeigen wir überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?

Für uns Menschen besteht generell Vergegenständlichungszwang. Wir sind darauf angewiesen, sprachliche und gestische Zeichen einzusetzen, sonst können wir nicht kommunizieren. Wir benötigen Zeichen, Gesten, Objekte, um unser Gemeintes zu vergegenwärtigen und Bedeutung zu transportieren.

Das Gemeinte steckt dabei nicht wie der Keks in der Schachtel, das Zeichen ist stets auch immer mehr und anderes als seine Bedeutung. Diese Differenz, die Lücke, die zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung klafft, wird im künstlerischen Ausdruck produktiv.

Ausstellungen kommunizieren mit Hilfe von Objekten. Durch die Objektgebundenheit von Ausstellungen ergibt sich ein grundlegendes Spannungsfeld von Zeigen und Deuten in der Präsentation. Das Mischungs- und Spannungsverhältnis von Zeigen und Deuten ist jeweils verschieden, es kann als Koordinatensystem dienen, in dem realisierte Ausstellungen verortet werden können. In Memorialausstellungen steht

das Zeigen im Vordergrund, stark pädagogisch geprägte Ausstellungen Deuten in erster Linie, die Exponate werden dann als Belege von Thesen eingesetzt.

Ausstellungen sind besondere Kommunikationssituationen. Sie sind durch Objektbezogenheit und asymmetrische Kommunikation bestimmt, haben einen stationären Charakter (sind körperlich anstrengend), zeichnen sich durch Offenheit der Rezeption in räumlicher und zeitlicher Hinsicht aus und haben Merkmale von Massenmedien. Der Besucher kann wählen, ob und was und wie lange er etwas betrachtet. Diese Freiheit des Mediums findet seine Entsprechung in der Individualität der Rezeption, in der stark individuellen Aneignung.¹

2. Ausstellungswirkungen

Hans Joachim Klein hat seit Ende der 70er Jahre zahlreiche Veröffentlichungen zur Besucherforschung in Ausstellungen vorgelegt. Und Heiner Treinen hat in den 80er Jahren durch verschiedenen Studien gezeigt, daß Ausstellungen Merkmale von Massenmedien aufweisen. Die meisten Besucher haben ein eher unspezifisches Interesse, suchen Anregung und Überraschung. Es besteht die Tendenz, möglichst nichts zu verpassen, das Schlendern an den Exponaten vorbei und die minimale durchschnittliche Verweilzeit sind allgemein Kennzeichen.

In Ausstellungen wird anhand der Präsentation sinnlicher Exponate eine Zwiesprache zwischen Betrachter und Exponat angeregt.² Der Betrachter befragt das Objekt, um zu erkennen, ob es ihn etwas angeht, ob es interessant für ihn sein könnte. Wenn der Besucher zu wenig von dem Exponat weiß, kann er keine Fragen an es stellen, es sagt ihm nichts, er versteht es nicht. Es kommt keine Zwiesprache, keine Aneignungsbewegung in Gang. Wenn er anscheinend alles über es weiß, hakt er es ab, es ist für ihn erledigt, geht ihn nichts mehr an. Der Besucher verweilt gerade dort, wo sein Verständnishorizont zwar bestimmte Vorerfahrungen aufweist, er an Bekanntes anknüpfen kann und trotzdem etwas Neues, Überraschendes und Anregendes erfährt. So entsteht eine hermeneutische Fragebewegung, je anhaltender, desto intensiver. Eine Mischung von Irritation und Faszination erhält den Zustand des Befragens aufrecht. Die Art der Präsentation und die Erwartungsbestätigung und -störung nimmt auf die Teilnahme, die Einbezogenheit (das „Involvement“) des Publikums Einfluss. Es ist Aufgabe der Ausstellungs-

1 Führungen werden hier nicht thematisiert, da bei Führungen die Deutungsanstrengung anhand von Exponaten gerade durch mündliche Ansprache umgangen oder erweitert wird.

präsentation, eine Affektkommunikation zwischen Betrachter und Objekt anzuregen. Die Bestimmung von Ausstellungswirkungen als Frage-Antwort-Bewegung zwischen Besucher und Exponat entspricht einem dialektischen Verhältnis des Zeigens und Deutens von Seiten der Präsentation.

Der Wunsch des Besuchers nach „Anschaulichkeit“ meint nicht die bloße Sichtbarkeit der Oberfläche, sondern ob sich durch und am Exponat Bedeutung entzünden kann, ob das Zeichen als Bedeutungsträger erkannt und genutzt wird, ob sich beim Betrachter eine Annäherungsbewegung in Gang setzt. Die Ergänzungsbedürftigkeit von Zeichen und Exponaten gilt generell, und auch das vordergründig anschauliche Bild ist ein Zeichen für das Gemeinte, das sich nicht schon im Aufblick erschließt.

Objekte sind nicht per se bedeutsam. Bedeutsamkeit erlangt ein Objekt, ob Alltagsobjekt oder Kunstwerk, nur für einen Beobachter. Objekte sprechen erst dann, wenn man sich mit ihnen auseinandersetzt. Um das Objekt befragen zu können und Unterscheidungen anhand des Objekts zu treffen, werden Kriterien und Vorannahmen benötigt. Ein Objekt wird umso bedeutsamer, je mehr Anlässe zu Unterscheidungsmöglichkeiten es bietet. Die Welt ‚an sich‘ in ihrer Fülle und ihrem Möglichkeitenspektrum hat keine Bedeutung. Erst wenn wir uns auf Sachverhalte beziehen und Kriterien zur Unterscheidung von Sachverhalten entwickeln, fängt die Welt an zu sprechen. Dies zu stimulieren ist Aufgabe einer Ausstellungspräsentation, eingelöst werden kann es nur durch die innere Tätigkeit des Besuchers.

3. Zum kulturellen Wert von Ausstellungen (I.)

Damit ist eine Bestimmung des kulturellen Wertes von Ausstellungen möglich. Je kontrastierender und vielfältiger das Gezeigte und Gedeutete eine sichtbare Beziehung eingehen, desto intensiver und anregender können die Bedeutungserprobungen und Aneignungsbewegungen der Besucher verlaufen.

Eine anhaltende Fragebewegung ist durch zunehmende Differenzierung und immer zahlreichere Unterscheidungen gekennzeichnet. Ein Aufrechterhalten der Zwiesprache zwischen Objekt und Betrachter ist Merkmal einer gelungenen Präsentation und Aneignung. Die Frage, auf welche Weise die Dialogfähigkeit der Exponate erhöht werden kann, trifft in den Kern der Präsentationskunst von Exponaten.

2 Vgl. für die folgenden Ausführungen Susanne Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation, Hildesheim 1995.

In (Kunst-)Ausstellungen ist häufig zu beobachten, dass sich meist mehr Besucher – und mit längerer Verweildauer – vor den Tafeln mit Informationen wie Lebensdaten, Zitaten und Zeitgeschehen zum ausgestellten Thema aufhalten (sie bieten eine Verständnishilfe zur Einordnung), als vor den Bildern, die oft schon im Vorfeld von zahlreichen Reproduktionen bekannt sind.

Es wird vielfach angenommen, dass die Authentizität des gezeigten Materials einen entscheidenden Stellenwert einnimmt. Jedoch ist nicht die „Echtheit“ im materiellen Sinne, sondern die Haltung des Besuchers ausschlaggebend, ob etwas als authentisch erlebt wird. Authentizität wird erst als Wirkfaktor aktiviert, wenn der Besucher durch seine affektive Haltung gewillt ist, diesen Wert für sich als bedeutsam zu erachten. Authentisch Empfundenes transportiert in besonderem Maße Bedeutsamkeit, beide Faktoren bedingen und stützen sich gegenseitig.

Eine Locke Lessings oder der Ring Agnes Miegels, die Brillen Arno Schmidts, das Taufhäubchen Wilhelm Buschs, das „erste Gekritzel“ oder der Regenschirm Wilhelm Raabes als Exponate sind nur für diejenigen Besucher von affektiver Qualität, denen der Autor schon im Vorfeld bedeutsam war. Anderen sagen diese Gegenstände nichts, sie sind gleich-gültig.

4. Literatur als künstlerischer Ausstellungsgegenstand

Literaturausstellungen sind eine Form der Vergegenwärtigung von Literarischem anhand von Exponaten. Exponate werden in Literaturausstellungen auf ganz unterschiedliche Weise eingesetzt. Die Objekte werden ohne Verweisfunktion in ihrer Materialität und ästhetischen Anmutung *gezeigt*; sie werden als *dokumentierende* Sachzeugen eingesetzt oder *repräsentieren* als Substitute Literarisches. Im ersten Fall funktionieren die Exponate wie Reliquien, im zweiten Fall wirken sie als Dokumente, die bestimmte literarische Sachverhalte veranschaulichen sollen, im dritten Fall wird meist illustriert oder inszeniert.

Literatur ist eine künstlerische Äußerung, eine Kunstform und damit nicht nur Eindeutigkeit suchend, sondern auch Vieldeutigkeit belassend. In unserem alltäglichen Umgang gehen wir von einer Identität des Gemeinten mit dem Ausdrucksmittel aus, die bestehende Differenz von Zeichen und intendierter Bedeutung wird geschlossen, sie ist vergessen und wird nicht reflektiert. Künstler dagegen schaffen Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der alltäglichen gewohnten Bahnen, Zeichen und ihre Deutungen werden neu verknüpft. Die Dimension des Ästhetischen lebt durch die Unmöglichkeit einer identischen Übertragung im Sinne einer Abbildtheorie. Die Nichtdeckungsgleichheit von Bedeutung und Bedeutungsträger wird als kreatives Potential wirksam und wird in der

Kunst bearbeitet: Ein Spiel mit Zeichen und seiner Deutung; Spannung wird aufgebaut, Vieldeutigkeit und Ambivalenz entsteht und wird zum Thema. Künstler sind Bedeutungsproduzenten.

Es ist möglich, das Literarische, das spezifisch Künstlerische in Literatúrausstellungen zu betonen und dementsprechend in der Präsentation die Sinnerprobung des Autors nachzuvollziehen, aufzugreifen und gegebenenfalls weiterzuführen. Dann wird das Literarische selbst zum Protagonisten der Ausstellung.

Einige Worte zur Parallelität von Hervorbringung und Rezeption helfen den Begriff vom kulturellem Wert von Ausstellungen enger zu fassen: Der Kunstschaaffende gibt dem Netz seiner inneren Bilder, Vorstellungen, Gedanken, Gefühlen, seiner Leidenschaft und seiner Obsessionen mit Hilfe von Zeichen Sinn und Ausdruck, er gestaltet sie. Der Künstler schafft aus seinen Visionen ein Zeichensystem, eine Vergegenwärtigung. Dieses ist später das Exponat, das Material des Ausstellungsmachers.

Aufgabe und Leistung des Ausstellungsgestalters ist es, die ursprüngliche Transformation des Autors rückzuverfolgen. Die Zeichen werden wieder in ihre Bedeutungen „rückübersetzt“. Die Präsentation ist ein Versuch, das Gemeinte wieder aus dem Objekt herauszuholen, es zu stimulieren, zu aktivieren, seine Wirkung freizusetzen.

Beim Autor (wie bei anderen Künstlern) suchen innere Schwingungen ihren Ausdruck, sie werden zu Sprachzeichen, die diese Resonanz bewahren und im Besucher/Leser wieder als Schwingungen aktiviert werden können. Wenn eine solche Affektkommunikation in einer Ausstellung stimuliert wird, kann das als gelungenes Erlebnis, als kultureller Wert bezeichnet werden. Ideal gedacht setzt sich der Besucher wie der Kurator den Erfahrungen wieder aus, die den Schaffensprozess hervorriefen, lassen zu, sich in den *hot spot* zu begeben und ihn auch für andere fühlbar, nachvollziehbar werden lassen.

Ingeborg Bachmann spricht davon, dass es die Aufgabe von Schriftstellern sei, die Menschen dorthin zu bringen oder mitzureißen, in die Erfahrungen, die die Schriftsteller machen. Ist das nicht auch die Aufgabe von Literatúrausstellungen?

Und was sind Exponate anderes als ein Zeichenschatz, der darauf wartet, gedeutet, gesprochen, besprochen und dechiffriert zu werden? Hermann Hesse formuliert es so: „Für uns Schreibende aber ist das Schreiben immer wieder eine tolle, erregende Sache, eine Fahrt im kleinsten Kahn auf hoher See, ein einsamer Flug durchs All“. Wie diese „tolle, erregende Sache“ vermitteln, wie die „Fahrt auf hoher See“ miterleben lassen?

5. Chancen von Ausstellungen.

Zum kulturellen Wert von Ausstellungen (II.)

Exponate in Ausstellungen sind generell ihrem gewöhnlichen Umgang und Umfeld entfremdet. Das ist kein Mangel, sondern daraus ergeben sich Chancen und Herausforderungen, originäre Zugänge zur Literatur zu finden, zusätzliche Herangehensweisen, dem Medium Ausstellung entsprechend. Literatur wird eben nicht nur gelesen, sondern inspiriert auf ganz vielfältige Weise: sie wird gehört, angesehen, vertont, vorgelesen, sie lebt in Gesprächen und Bildern etc.

Kunst leistet eine Affektkommunikation durch die Übertragung und Stimulierung menschlicher Gefühle. Affektkommunikation bedeutet das Bewegen durch das Nachvollziehen des künstlerischen Ausdrucks. Diese innere Bewegung wird durch Schwingungen und Resonanzen ausgelöst. Kommunikation hat nichts mit Geben und Nehmen zu tun, sondern eher mit einem wechselseitigen „sich-Aufschwingen“, mit Resonanz, hervorgerufen von Reizungen der Einbildungskraft. Empathie gegenüber dem Ausstellungsgegenstand ist Frucht des Ausstellungs-erlebnisses.

Das Erleben des Besuchers ist immer intentional. Erkennen ist in diesem Sinne nach Luhmann weder ein Kopieren, noch Abbilden, noch Repräsentieren einer Außenwelt im System, sondern das Realisieren kombinatorischer Gewinne auf der Basis der Ausdifferenzierung eines Systems. Unterschiedliche Beobachter nehmen unterschiedliche, aber gleichwertige Standpunkte ein. Durch die gezielte Stimulierung der Dialogfähigkeit der Exponate (Kontrastierung, Irritation, Überraschung, Humor, direkte Ansprache des Besuchers) kann beim Publikum eine Sensibilisierung für Differenzen angeregt werden.

Die Dinge und ihre Bedeutungen aufzufalten, ihre vielfältigen Spannkraften zu aktivieren, wäre nicht nur nach Deleuzes³ Geschmack, sondern würde auch dem Sinnhunger und der Neugier der Besucher entgegenkommen. Denn was suchen wir alle, wenn wir in Ausstellungen, in Konzerte und in Theater strömen? Eine uns berührende Erfahrung, eine Stimulierung unseres sonst nicht angesprochenen Gefühls- und Gedankenapparates, differenzierte Reize und anregende Resonanzen, die in unserer alltäglichen Umwelt nicht zum Klingen gebracht werden.

Alles ist inszeniert, nicht nur die Kunst, die Kunst aber zeigt es uns. Einen gesellschaftlichen und auch subjektiven Konsens mit Verweis auf andere Möglichkeiten zu verändern, vermeintliche Sicherheiten als ge-

3 Vgl. Gilles Deleuze: Die Falte. Leibnitz und der Barock, Frankfurt/M. 2000.

macht zu erkennen und gegebenenfalls aufzulösen, gehört zum kulturellen Wert einer (Literatur-)Ausstellung. Ziel ist, nach der Phase einer Verunsicherung neue Ansatzpunkte für eine kritische (auch selbstkritische) Bewertung einer Situation, eines Sachverhaltes zu schaffen.

6. Grenzgänge

Die Beschäftigung mit Konzepten und Realisierungen von Literaturausstellungen führt nach einiger Zeit in Randbereiche. Wo verlaufen die Grenzen einer Ausstellung, welche Ländereien sind ihre Nachbarn? Inwieweit ist die Objektbezogenheit und der stationäre Charakter von Ausstellungen bestimmend? Die Grenzverläufe werden durch die jeweiligen Begriffsdefinitionen bestimmt.

Eine Geschichte zu erzählen, als Lesung, Schauspiel, als Ausstellung oder Performance, gewichtet die Mittel unterschiedlich: Bei Ausstellungen steht die gestaltete Anordnung der Exponate im Vordergrund, die „stummen Zeugen“, die durch die Exposition zur Sprache kommen (sollen), in einer Performance ereignet sich die Bedeutungserprobung im Augenblick mit Wort, Klang und Bewegung im Raum. Auch literarische und diskursive Publikationen sind Teil einer weit gefassten „Literatur-Ausstellung“.

Ausstellungen, Vorführungen, Publikationen sind Formen der unendlich möglichen literarischen Entfaltungen: architektonische Gestaltungen, Spontandichtungen im öffentlichen Raum, Werkstattgespräche, Asphalttexte, Literaturakrobatik, ein Sprachtanz und ein Abend mit Poesie, Bildern und Musik sind geläufige und unkonventionellere öffentliche Deutungserprobungen und Vermittlungsformen von Poesie.

Ich realisiere seit Jahren mögliche Formen solch unterschiedlicher Literatur-Vorführungen in verschiedensten Ausprägungen. Zum einen mit Kunstschaffenden aus dem Bereich Malerei, Bildhauerei und Musik, auch Tanz, in der Präsentation von eigenen und fremden Texten, in Form von Veranstaltungen, Ausstellungen, Performances, Inszenierungen, Aufführungen. Oft steht nicht das Vorzeigen von Schriftstücken/von Objekten im Mittelpunkt, sondern eine sich im Augenblick ereignende Präsentation, die zwar auch mit einer Art von Exponaten arbeitet (Requisiten), aber doch personengebunden ist.

Solche Literatur-Vorführungen sind dann keine Ausstellungen im herkömmlichen Sinne, wenn sie von der personalen Vermittlung leben und keine räumliche und zeitliche Offenheit bieten. Eine Literaturausstellung kann von allen diesen Formen profitieren, sie ergänzen. Die Naht ist schmal, die Grenzen sind fließend zu Lesung, szenischem Spiel, Inszenierung, Führung, zum Gespräch. Diese Literaturvorführungen zielen auf das Gleiche:

- Affektkommunikationen zu stimulieren
- den Objekten als Zeichen Bedeutung zu geben, Bedeutungserprobungen sichtbar zu machen
- dem Literarischen ein sinnliches Zeichen zu setzen, Sinnbilder für Texte zu schaffen, ob in Expositionen, Performance oder Publikation
- das Publikum in den *hot spot* der kreativen Erfahrung zu führen.

Dabei ist es bei jeder Auseinandersetzung wichtig, sich selbst, sein Ego einzubringen, nur so kann Glaubwürdigkeit spürbar und Empathie wirksam werden. Die Intensität der eigenen Auseinandersetzung wird auch für Besucher und Betrachter spürbar. „Besteht aber nicht letzten Endes das Ziel aller Kunst darin, den Genießenden zum Mit- und Nacherleben des schöpferischen Aktes zu begeistern und zu befähigen?“⁴

Die Vielfalt der Erscheinungsformen im öffentlichen Erleben von Literatur entspricht vielfältigen Differenzierungen. Bei der gemeinsamen Realisation und dem gelungenen Zusammenklang von Vorführung und Aufnahme entsteht eine Resonanz, die Einfühlung und Bedeutsamachen gleichzeitig ist. In der Literaturvorführung wird die vorführende Person selbst zum Ausdrucksträger, ein lebendes Exponat, das sich selbst in seiner Bedeutungserprobung ausstellt. Einen Ausdrucksträger für Bedeutsames zu schaffen, das, was mir als Künstler oder Ausstellungsmacher wichtig geworden ist, auch anderen wichtig werden zu lassen, durch den Impuls der eigenen Bewegung auch andere zu bewegen – das mag das zugrundeliegende Ziel aller Literaturvermittlung sein.

Ich erprobe eine Vermittlungskunst, keine herkömmliche Führung und doch eine Art des Geleitgebens, eine Vorführung, eine Verführung zur intensiven Zwiesprache, zur Resonanz. Dabei bewege ich mich um den ‚hot spot‘ herum und in ihn hinein, ein Umkreisen wie die Mücke das Licht, ein Versuch, auch andere zu einer Bewegung auf das Literarische hin zu animieren.

Sinnbilder schaffen, Kunstwerke interpretieren, eine Interpretationskunst entwickeln, sich von Kunst ergreifen lassen, sie begreifen und andere in das Gespräch mit einzubeziehen, das ist meine Profession und Passion.

Literaturausstellungen sind kein Luxus, sondern notwendiges, essentielles Medium der Aneignung, der Modifikation, des Austausches und der Veränderung von Literaturbildern.

4 Wilhelm Schussen: „Ein schwäbischer Volksdichter. August Lämmle zum 50. Geburtstag“, in: Schwabenspiegel, Dezember 1926, Nr. 48

Der ‚Fahrt auf hoher See‘ Ausdruck zu verleihen und sie kommunizierbar zu machen kann in Ausstellungen als bedeutsame affektive Kraft erlebbar werden. Das Bewusstwerden der Differenz von Vorgezeigtem und dessen möglicher Bedeutungen kann durch Literatúrausstellungen in hervorragender Weise erzielt und gestaltet werden.

Heute merken wir in vielen gesellschaftlichen Bereichen, dass uns brauchbare Unterscheidungskriterien zum Bedeutsammachen von Weltbeständen fehlen. Ausstellungen können Orte sein, die uns das Bedeutende nicht nur vorführen, sondern uns auch zeigen, dass wir selbst für unseren Sinnhorizont verantwortlich sind.

„Wir können unsere Lebenswelt, deren Bedeutungslosigkeit von so vielen erfahren und beklagt wird, nicht dadurch bedeutender machen, daß wir sie von Künstlern in kostbarstem Material gestalten lassen, sondern nur dadurch, daß wir selber anhand neuer Unterscheidungsgesichtspunkte Bedeutungen aufbauen“.⁵

Literaturverzeichnis

- Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986, Köln 1986.
- Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibnitz und der Barock, Frankfurt/M. 2000.
- Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation, Hildesheim 1995.
- Schussen, Wilhelm: „Ein schwäbischer Volksdichter. August Lämmle zum 50. Geburtstag“, in: Schwabenspiegel, Dezember 1926, Nr. 48

5 Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986, Köln 1986, S.166

Peter Erismann

CENTRE DÜRRENMATT NEUCHÂTEL: GEDENK- ODER DENKSTÄTTE?

„Ich ging durch den Garten, blickte das Vallon hinunter, der See glänzte wie ein gewaltiger Spiegel herauf, ich sah alles wieder wie zum erstenmal, ich war im Weiten, nicht mehr wie einst in den Labyrinthen und Höhlen meiner Jugend, wo mich das Emmental mit seinen Tannenwäldern umfing.“¹

In Neuchâtel, am ehemaligen Wohn- und Arbeitsort des Schriftstellers, Dramatikers und Malers Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ist im Herbst 2000 das Centre Dürrenmatt eröffnet worden. In einmaliger Lage, hoch über dem See gelegen, umfasst das Zentrum baulich das erste von zwei Wohnhäusern sowie einen vom Tessiner Architekten Mario Botta entworfener Annxbau. (Abb. 1) In diesem, teilweise unterirdischem Ausstellungsgebäude, einer Höhlenarchitektur nicht unähnlich, wird das umfangreiche bildnerische Werk Dürrenmatts der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der literarische Nachlass befindet sich in Bern im Schweizerischen Literaturarchiv, von wo aus auch dessen Erforschung koordiniert wird. Mit einem vielfältigen Veranstaltungsprogramm wird in Neuchâtel, an der Sprachgrenze zwischen Deutsch und Französisch, die kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Dürrenmatts gesucht sowie die Verbreitung in den frankophonen Sprachraum gefördert.

Dürrenmatt und Neuchâtel

Friedrich Dürrenmatt kam 1952 zufällig nach Neuchâtel, in das fast mediterran wirkende Städtchen am gleichnamigen See, das bis Mitte des 19. Jahrhunderts in preussischem Besitz gewesen war. Ein Brief lockte ihn an, ein Haus mit Flachdach und eingebauter Bibliothek sei zu verkaufen; niemand wolle es. – Dürrenmatt, mit seiner Schriftstellerkarriere damals noch am Anfang, war nach Stationen in Basel und in Ligerz am Bielersee mit seiner Familie auf der Suche nach einer neuen und grösseren Wohn- und Arbeitsstätte. Das Theaterstück „*Der Besuch der Alten Dame*“ war noch nicht geschrieben und der Kriminalroman „*Der Richter und sein Henker*“ erschien als Fortsetzungsroman in der Schweizer Zeitschrift „*Der Beobachter*“.

1 Friedrich Dürrenmatt: Vallon de l'Ermitage, 1980/83 (1964-1987).

Dürrenmatt kaufte das Haus mit Geld, das er sich bei Freunden und Verwandten geliehen hatte, und blieb dort fast vierzig Jahre bis zu seinem Tod, um in äusserer Ruhe und innerer Unruhe arbeiten zu können. Später, als genügend finanzielle Mittel vorhanden waren, baute er ein zweites Wohnhaus, ein Schwimmbecken und ein Ateliergebäude dazu und erschloss das Terrain zwischen den Häusern mit einem labyrinthisch gestalteten Garten.



Abb. 1: Blick auf das Centre Dürrenmatt. Im Hintergrund die Stadt Neuchâtel und der See (Foto: Thomas Flechtner)

Zu Neuchâtel und seinen Bewohnern blieb er, wie zu vielem, auf Distanz: ein deutschsprachiger Autor in einer französischsprachigen Stadt war an sich paradox. Das ambivalente Verhältnis Dürrenmatts zu Neuchâtel mochte ihm die Stadt und seiner Bürgerinnen und Bürger selbst dann nicht recht nachsehen, als sie bemerkten hatten, dass der Schriftsteller hoch über dem See ein weltberühmter Mann geworden war. Erst zum 60. Geburtstag, 1981, erhält er von der Universität den Ehrendoktor zugesprochen.

Dürrenmatt als Maler

„Meine Bilder und Zeichnungen sind nicht Nebenarbeiten zu meinem literarischen Werken, sondern die gezeichneten und gemalten Schlachtfelder, auf denen sich meine schriftstellerischen Kämpfe, Abenteuer, Experimente und Niederlagen abspielen.“²



Abb. 2: F. Dürrenmatt, *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt*, 1966, Öl, 72x60 cm (© Centre Dürrenmatt)

Bevor Dürrenmatt Schriftsteller wurde, wollte er eigentlich Maler werden. Schon als Schulbub zeichnete er mit Vorliebe wilde und blutige Schlachten aus Jugendbüchern und Erzählungen. Seine Eltern, mit dem damals bekannten Maler Cuno Amiet befreundet, ahnten die künstlerische Begabung ihres Sohnes, und baten den Maler um Stellungnahme. Dieser meinte, angesichts der Zeichnungen des kleinen Fritz, dass da wohl eher das Talent zu einem Feldherren als zu einen Künstler an den Tag trete.

Entsprechend den Erwartungen seiner Eltern (vor allem denen seines Vaters, der evangelischer Pfarrer war) beginnt Dürrenmatt nach der Matura Philosophie und Literatur in Bern und Zürich zu studieren. Daneben entstehen erste schriftstellerische Versuche; er malt und zeichnet gleichzeitig auch. 1946 bricht er das Studium jedoch ab und beschliesst Schriftsteller zu werden. Im gleichen Jahr heiratet er die Schauspielerin Lotti Geissler und zieht mit ihr nach Basel. Fortan bezeichnet er die Schriftstellerei als seine „Profession“, das Malen und Zeichnen bleibt

2 Friedrich Dürrenmatt: *Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen*, Zürich 1978.

aber weiterhin und lebenslang seine „Passion“. Dürrenmatt wurde in den folgenden Jahren, zusammen mit seinem Freund-Rivalen Max Frisch, zum führenden deutschsprachigen Dramatiker der Nachkriegszeit.

Geprägt wurde Dürrenmatt als Maler und Zeichner ohne Zweifel durch den Expressionismus, aber auch verschiedene Einzelkünstler wie Bosch, Piranesi, Goya sowie der mit Dürrenmatt befreundete Schweizer Maler Varlin (Willy Guggenheim) hatten maßgeblichen Einfluss auf das Bildwerk. Dürrenmatt war zwar Autodidakt, brachte es aber in einzelnen Techniken zu großer Meisterschaft, was die Werk-



Abb.3: F. Dürrenmatt, Jetzt ein Kriminalroman. Karikatur aus der Serie „Die Schweiz im Plakat, 1963 (© Centre Dürrenmatt Neuchâtel)

gruppe der Federzeichnungen eindrücklich beweist. Diese Technik erlaubte ihm auch, nach dem ermüdenden Schreiben einen raschen und erholsamen Wechsel des Arbeitsplatzes am langen und berühmt gewordenen Holztisch hin zum Zeichnungspapier zu vollziehen, wo er oft nächstelang an einem Blatt arbeitete.

Weitere von Dürrenmatt verwendete Techniken waren das Anfertigen von (teilweise wandfüllenden) Collagen, das Lithographieren in den letzten Lebensjahren, einzelne Ölbilder sowie grossformatige Gouachen, über die Dürrenmatt schrieb: „Ich bin kein Maler. Ich male technisch wie ein Kind, aber ich denke nicht wie ein Kind. Ich male aus dem gleichen Grund, wie ich schreibe: weil ich denke.“³

3 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Persönliche Anmerkungen.

Die gemalten und gezeichneten Motive entstammen zum großen Teil aus der griechischen Mythologie, wie die Figuren des Atlas, des Prometheus oder des Minotaurus. Aber auch christlich-religiöse Themen (Kreuzigung und Auferstehung, Turmbau zu Babel, Apokalypse), literarische oder historische Themen kommen zur Darstellung und zu der ihm eigenen handlungsbetonten Dramaturgie. (Abb. 4)



Abb. 4: Friedrich Dürrenmatt, Kreuzigung II, Feder, 51x36 cm (© Centre Dürrenmatt Neuchâtel)

Einen eigenen Stellenwert nehmen die Karikaturen ein. Der schnelle und spontane Strich war Dürrenmatt früh gegeben. Die Karikaturen stehen als Zeugnis von Dürrenmatts abgründigem Humor oft in Zusammenhang mit politischen Fragen oder mit dem Schreiben, sei es dass er seine eigenen Figuren karikierte oder den Literaturbetrieb ironisierte.

Zur Geschichte des Centre Dürrenmatt

Dass der Lebens- und Arbeitsort von Dürrenmatt mit den zwei Häusern, dem Atelier und dem labyrinthartig angelegten Garten auch nach dem Tod von Dürrenmatt erhalten bliebe und Schauplatz kritischer Auseinandersetzung mit dem Werk des Schriftstellers und Malers sein sollte, war Wunsch und Idee von Charlotte Kerr, der zweiten Ehefrau Dürrenmatts. Der literarische Nachlass, ein Geschenk des Schriftstellers zu Lebzeiten an die Schweizerische Eidgenossenschaft, führte 1991 zur Gründung des Schweizeischen Literaturarchivs in der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern. Für das umfangreiche bildnerische Werk, das von Anfang an neben dem sprachlichen Schaffen entstanden war und

das nach dem Tod von Dürrenmatt zu großen Teilen in eine Stiftung eingebracht worden war, sollte ein neuer und adäquater Ort der Vermittlung geschaffen werden.

Das bildnerische Werk Dürrenmatts gewinnt seine Evidenz vor allem durch die vielschichtigen Bezüge zum literarischen Werk. Es hat dabei gleichwohl eine eigene Ausdruckssprache entwickelt. Dies war

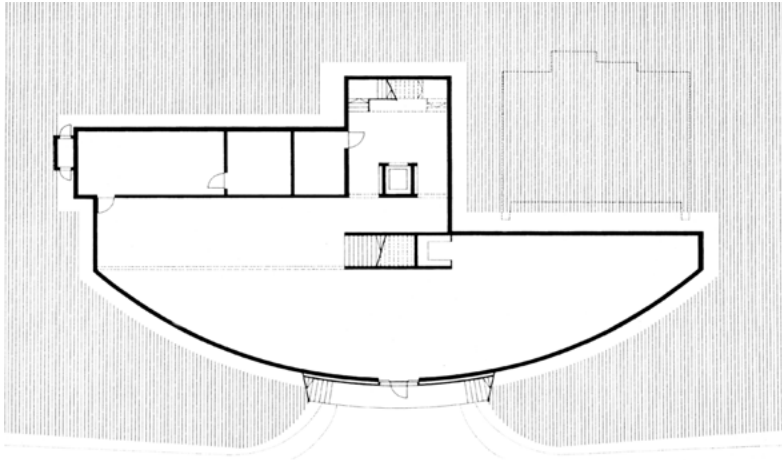


Abb. 5: Mario Botta: Grundriss des Centre Dürrenmatt. Unterstes Geschoss mit dem großen Ausstellungsraum, 1998)

Ausgangspunkt für die „Betriebs-Idee“ des Schweizerischen Literaturarchivs, das in die Vorarbeiten für eine neue Institution miteinbezogen wurde: das Centre Dürrenmatt Neuchâtel.

Um den Wunsch überhaupt wahr zu machen, nahm sich Charlotte Kerr ihren Mann, Friedrich Dürrenmatt, zum Vorbild: so wie er das Geschenk seines literarischen Nachlasses an den Staat mit dem Wunsch verband, einen Ort für alle Schriftsteller der Schweiz und ihre Archive zu schaffen, bot seine Witve der Schweizerischen Eidgenossenschaft das erste Wohnhaus als Geschenk an, unter der Bedingung, dass die öffentliche Hand für die Bau- und Betriebskosten der künftigen Institution aufkommen sollte. Im Gegenzug verpflichtete sich die Friedrich-Dürrenmatt-Stiftung ihre Bilder und Zeichnungen der Eidgenossenschaft zu schenken und so das Werk des Malers und Schriftstellers unter einem Besitzer-Dach zusammen zu führen.

Der Entscheid, die Schenkung mit den damit verbundenen Auflagen anzunehmen, wurde auf höchster Regierungsstufe, im Bundesrat, gefällt und war damit eher politisch denn kulturell bestimmt. Die Finan-

zierung konnte in den darauf folgenden Monaten mit großem Aufwand und viel Überzeugungsarbeit gesichert werden. Die Baukosten von rund sieben Millionen Schweizer Franken teilten sich die Eidgenossenschaft (3,5 Millionen), der Kanton Neuenburg (2 Millionen) sowie private Sponsoren (1,5 Millionen). An den Betriebskosten, die hauptsächlich durch den Bund getragen werden, beteiligt sich auch die Stadt Neuchâtel.



Abb. 6 und Abb. 7: Außenansicht mit Blick von der Terrasse und Blick in den Innenraum und in die Ausstellung (Fotos: Pino Musi)

Die Architektur des Centre Dürrenmatt

Mario Botta, der erfolgreiche, in Fachkreisen auch umstrittene Architekt aus dem Tessin, war der erste Verbündete von Charlotte Kerr für die Realisierung des Zentrums. Berühmt geworden war Botta mit seinen Museums-, Kirchen- und Bibliotheksbauten auf der ganzen Welt. Charlotte Kerr hatte ihn bereits kurz nach Dürrenmatts Tod angefragt, ob er sich Gedanken für eine bauliche Intervention zur Präsentation der Bilder und Zeichnungen auf dem Grundstück machen könne.⁴ (Abb. 5) Der Architekt, begeisterungsfähig wie immer, wollte und machte. Botta hat sich intensiv mit der Sprache des Ortes auseinandergesetzt und stellte zum ersten bestehenden Wohnhaus einen neuen Baukörper aus anthrazitfarbigem Schieferstein hinzu, welcher durch die horizontale Bewegung in Form eines aus dem Berg herausragenden Rundbaus, und durch die vertikale Bewegung in Form eines kleinen Turmes charakterisiert wird. Dieser dient der Erschliessung des darunter liegenden Rundbaus. Das Dach des Rundbaus ist gleichzeitig auch Terrasse und gibt jenen überwältigenden Blick über den See in die Weite frei. (Abb. 6)

4 Charlotte Kerr Dürrenmatt: „Ein Baum fliegt!“, in: Peter Erismann (Hg.): Mario Botta. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Basel 2000, S. 144-156.

Der Innenraum ist größtenteils unterirdisch und dient als Ausstellungs- und Veranstaltungszone (Abb. 7). Die Lichtführung des Turmes erfolgt durch Oberlichter, die Tageslicht in die Tiefe bringen, der Rundbau wird ebenfalls durch einen Kranz von Oberlichtern mit natürlichem Licht versorgt. Das bestehende Wohnhaus beherbergt die Büros, zwei Gästezimmer, Serviceräume, die Bibliothek und eine kleine Cafeteria mit angeschlossenem Buchladen.

Die ersten Skizzen und Zeichnungen Bottas datieren von 1992 und machen sehr früh die Idee seiner Intervention am Ort deutlich, ob schon im Verlauf der vier Jahre bis zur Realisierungsphase, für den Architekten typisch, weitere Ideen für das Projekt entstanden sind. Obwohl vom Bau (4700 m²) und Auftragsvolumen (7 Millionen Schweizer Franken) eher klein, bedeutete das Projekt für Mario Botta, wie er in einem Gespräch sagte, eine große Herausforderung, weil er das Thema des Centre Dürrenmatt quasi „mitgefunden“ habe. Es ging ihm aus seiner Sicht nicht darum, ein Museum oder gar ein Mausoleum zu bauen, sondern einen subjektiven Raum zu schaffen, der Dürrenmatt gewidmet ist und eine lebendige Begegnung ermöglichen sollte: „Un lieu de réflexion contre la banalisation du monde.“⁵

Die erste Ausstellung

Die Bauarbeiten begannen im Frühjahr 1998 und dauerten bis Sommer 2000. Parallel dazu wurde das Konzept der ersten Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Architekten geschaffen. Sie sollte den Titel tragen „Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler“. Der Anspruch war also, Bild und Sprache in einen für die Besucher nachvollziehbaren Dialog zu bringen und die zahlreichen Bezüge des literarischen und bildnerischen Schaffens herauszuarbeiten. Dies gestaltete sich zwar in spannender Zusammenarbeit, war aber nicht jederzeit problemlos, da die Vorstellungen des Gestalters Botta mit denen der Kuratoren nicht immer deckungsgleich waren.

Der Umgang mit den großformatigen Gouachen, welche die große und raumbestimmende Wand bespielen sollte, gab zu einigen Diskussionen Anlass und auch der Entwurf und die Realisierung eines überdimensionierten Bilderrahmens für das Bild „Letzte Generalversammlung der eidgenössischen Bankenanstalt“ – „dem politischen Vermächtnis“, so Botta, blieb und bleibt bis heute umstritten.

5 Roman Hollenstein: „Ein Turm und ein Bauch. Interview mit Mario Botta“, in: Peter Erismann (Hg.): Mario Botta. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Basel 2000, S. 78-89.

Zu sehen war und ist in dieser ersten Ausstellung ein Großteil der Zeichnungen und Bilder Dürrenmatts. Sie ist bis heute, neben einer größeren Wechselausstellung zu den Büchern von Dieter Roth im Jahr 2003, zu einer Dauerausstellung geworden, die vom Publikum geschätzt-, von Fachkreisen jedoch teilweise heftig kritisiert wird. Im Mittelpunkt dieser Kritik steht dabei vor allem der (selbst-)inszenatorische Umgang Bottas mit dem malerischen Werk von Dürrenmatt innerhalb der Architektur des großen Ausstellungsraums.

Seit der Eröffnung des Centre Dürrenmatt im September 2000 konnten pro Jahr durchschnittlich 15.000 BesucherInnen gezählt werden. Die meisten Besucher sind keine regelmäßigen Museumsgänger oder gehen überhaupt nie in eine Ausstellung. Die beiden für das Marketing starken Namen, Dürrenmatt und Botta, haben ihre Wirkung vorerst nicht verfehlt.

Erste Wechselausstellung

Neue und notwendige Inszenierungsformen konnten mit der genannten Ausstellung „*Dieter Roth: Die Bibliothek*“ ausprobiert werden. Sie hatte das Ziel, die zahlreichen und faszinierenden Buch- und Literaturprojekte des Universalkünstlers Roth einem französischsprachigen Publikum näher zu bringen. Gleichzeitig sollte auch ein zu Lebzeiten nie geführter Dialog in Form einer Ausstellung zwischen den beiden Künstlern ermöglicht werden, die sich beide nicht für „das schöne Bild“, sondern für die „Möglichkeiten eines Bildes“ interessiert haben. Dabei versuchte der Kurator Johannes Gachnang nicht gegen, sondern mit der schwierigen Architektur zu arbeiten. (Abb. 8) Er unterteilte den hohen offenen Raum mit großen, quadratischen und rot-blau-farbigem Panelen, die von der Grundidee her einem Werk von Dieter Roth entstammte. Dabei wurde der Raum stark verändert und die strenge Symmetrie und das Pathos gebrochen.

Mit diesem Projekt hat sich das Centre Dürrenmatt ein neues und zusätzliches Publikum aus der Kunstwelt erschlossen. Rund 6.500 BesucherInnen in sechs Monaten wurden gezählt und sehr positive Reaktionen in den Medien registriert.

Im gleichen Zeitraum, zwischen Mai und November 2003, wurde das bildnerische Werk Dürrenmatts im italienischsprachigen Raum, wo Dürrenmatt als Schriftsteller sehr geschätzt wird, erstmals unter dem Titel „*Friedrich Dürrenmatt. Dipinti e disegni*“ gezeigt (Kurator: Peter Erismann). In den beiden Museen, der städtischen Pinakothek in Locarno und in der Galleria d'Arte Moderna in Bologna, wurden rund 10.000 BesucherInnen gezählt.

Kleinere Ausstellungsprojekte kreisten um Dürrenmatts „Endspiele“ als Konstante in seinem Werk, zur Rezeption des Werkes in Bulgarien (weitere Osteuropa-Projekte sind geplant) sowie eine aktuelle Ausstellung zu „Dürrenmatt und Gotthelf – oder die Moral im Emmental“.

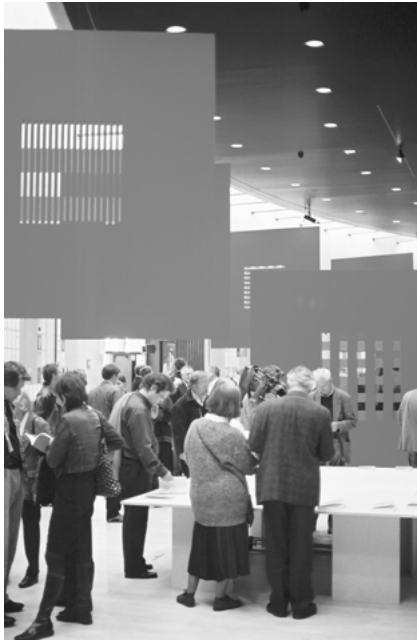


Abb. 8: Blick in die Ausstellung „Dieter Roth. Die Bibliothek“ im Centre Dürrenmatt während der Eröffnung im Mai 2003 (Foto: Catherine Odiet)

Zukunft

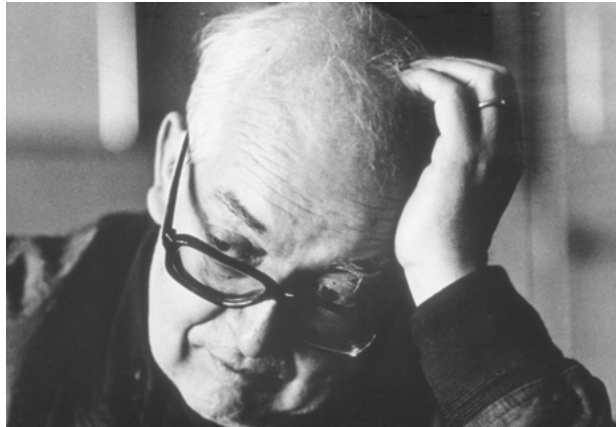
Für das Jahr 2005 ist eine große Ausstellung zu Dürrenmatts Maler-Freund Varlin (Willy Guggenheim) geplant. Die beiden verband ab den 1960er Jahren eine enge Freundschaft. Der „hoffnungslos figurative“ Künstler aus Zürich, der seine letzten Lebensjahre im Bergell (Kanton Graubünden) verbrachte, war für Dürrenmatt künstlerische Inspiration und menschliche Bereicherung. Varlin hat Dürrenmatt mehrfach großformatig porträtiert. Dürrenmatt wiederum hat mehrere Texte zum Werk von Varlin verfasst, und in seinem Prosa-Spätwerk, den Stoffen, werden die Erinnerungen an den Freund und an sein Sterben (das Dürrenmatt auch zeichnerisch festgehalten hat) zum Sinnbild des Todes überhaupt. Dürrenmatt gehörte zudem zu den Sammlern der Werke von Varlin. Berühmt ist das großformatige Gruppenporträt „Heilsarmee“ von 1964, die lange Jahre das Arbeitszimmer des Schriftstellers prägte. Ausgehend von der Sammlung Dürrenmatt wird die Ausstellung versuchen, die mehrschichtigen Bezüge – erzählerische Malerei und bildhafte Li-

teratur – dieses Künstlerdialogs herauszuarbeiten. Die horizontale Optik bezieht sich dabei auf eines der zentralen Motive im Werk von Varlin: das Bett. Ein Möbelstück, das mit der menschlichen Existenz durch Liebe, Geburt und Tod, Faulenzen, Schlafen und Krankheit besonders intim verbunden ist und auch in Dürrenmatts Dramatik eine wichtige Rolle spielt.

Centre Dürrenmatt: Denk- oder Gedenkstätte?

Eine Antwort auf die im Titel gestellte Frage fällt schwer. Monografische Museen sind durch ihre Einschränkung auf das Werk einer Person in einer schwierigen Situation. Schnell sind die zu vermittelnden Themen mit direktem Bezug zum Künstler ausgeschöpft und das Interesse beim Publikum, das sich am vielfältigen und reichen Freizeitangebot orientiert, lässt nach.

Die einzigartige Chance, die sich einer Institution wie dem Centre Dürrenmatt bietet, ist, gegeben durch die Doppelbegabung Dürrenmatts, die Ausweitung des monografischen Begriffs in Bezug auf die künftigen Ausstellungen. Eine zentrale Rolle für die Inszenierungsmöglichkeiten spielt dabei die Architektur. Der Innenraum ist kein neutraler



*Abb. 9:
Friedrich
Dürrenmatt,
(Foto:
Edouard
Rieben)*

Raum, kein „white cube“, wie ihn sich manche Kuratoren und Museumsverantwortliche wünschen. Die Architektur ist für die Konzeption einer Wechsausstellung eine Herausforderung, weil der Architekt bewusst keinen neutralen Raum geschaffen hat, sondern, einen subjektiven Raum, der Themen und Motive Dürrenmatts (Turmbau, Labyrinth, Höhle) in die Sprache der Baukunst transzendiert. Das Resultat ist ambivalent: die beiden „Sprachen“ von Dürrenmatt und Botta wollen bis heute teil-

weise nicht recht zusammenkommen, weil z.B. die kleinformatischen Federzeichnungen Dürrenmatts im hohen Bauch von Botta verloren wirken. Der Dialog ist entsprechend schwierig.

Dennoch: Programm für die Zukunft könnte sein, über Werk und Person Dürrenmatt hinaus, das Feld zu öffnen für alles was mit den Beziehungen zwischen Bild und Wort als künstlerischer Ausdruck zu tun hat und damit einen weiten Bogen an Möglichkeiten zu spannen. Dabei können andere Doppel- und Mehrfachbegabungen sowie Positionen aus der Kunst, die sich mit den Beziehungen und Überlagerungen der beiden Ausdrucksformen beschäftigen, eine wichtige Rolle spielen. Die Frage nach Gedenk- oder Denkstätte wäre dabei automatisch beantwortet.

Literaturverzeichnis

Dürrenmatt, Friedrich: Vallon de l'Ermitage, 1980/83 (1964-1987).

Ders.: Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen, Zürich 1978.

Erismann, Peter (Hg.): Mario Botta. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Basel 2000.

Hollenstein, Roman: „Ein Turm und ein Bauch. Interview mit Mario Botta“, in: Peter Erismann/Schweizerisches Literaturarchiv (Hg.): Mario Botta. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Basel 2000, S. 78-89.

Kerr Dürrenmatt, Charlotte: „Ein Baum fliegt!“, in: Peter Erismann/Schweizerisches Literaturarchiv (Hg.): Mario Botta. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Basel 2000, S. 144-156.

Elke Pfeil

BRECHT-HAUS BERLIN: AUTHENTISCHE DICTERRÄUME HEUTE

„Brecht Haus Berlin“ – bezeichnet ein Gebäude mit seinen Einrichtungen: das Bertolt-Brecht-Archiv (eingebettet darin das Helene-Weigel-Archiv) und die Brecht-Weigel-Gedenkstätte (beide Einrichtungen gehören zur Stiftung Archiv der Akademie der Künste); außerdem das Literaturforum im Brecht-Haus, das Kellerrestaurant und das Büro der Bertolt-Brecht-Erben.



*Abb. 1: Hof im Brecht-Haus
(Foto: Christian Kraushaar)*

Das spätklassizistische Gebäude mit der Hausnummer 125, das in seiner ursprünglichen Baukörpergestalt als Erstbebauung in der Berliner Chausseestraße überliefert ist, stammt aus dem Jahr 1843. Bauherr war Christian Friedrich Menzel, der Leiter der Berliner Eisenzinkerei. Damals, und noch bis 1907, lautete die historische Adresse Chausseestraße Nummer 118. (Abb. 1) Noch im Frühsommer 1953 war es ein Mietshaus mit einem Tabakwaren- und Spirituosengeschäft im Erdgeschoss des Vorderhauses. Auch im Souterrain des Seitenflügels wohnten Leute. Im Juni 1953 erhielt Helene Weigel, die zu diesem Zeitpunkt ihren Sommerurlaub während der Theaterferien auf dem Darß in Ahrenshoop verbrachte, einen Brief Brechts aus Buckow, in dem er von einer geeigneten Wohnung in der Chausseestraße 125 berichtete.

„Liebe Helli,

Hill hat eine Wohnung für mich gefunden [...] Chausseestraße, im 2. Block ab dem Platz, über den man zur Akademie fährt. Hinterhaus (wie das Vorderhaus sehr alt, zweistöckig, aus den dreißiger Jahren, also sehr hübsch, ziemlich ärmlich, für kleine Leute gebaut), ein riesiger Raum mit sehr großem Fenster, ein mittelgroßer und ein kleiner Raum (nicht sehr klein). Küche klein, da muß eine Dusche hinein, Gas und Elektrizität sind da. Klo auf halber Treppe. Unten eine Garage, gehört dazu. Hinter dem Haus kleiner Garten, der hoffentlich dazu gehört, mit einem bescheidenem Baum. Fenster gehen auf den Friedhof hinaus, da ist alles grün und weit. Ich bin also sehr zufrieden. Es ist nah dem Friedrichstraßeneck und dem Probenhaus; und die Chaussee- und Friedrichstraße ist lebhaft und voll von Leuten.“¹

Noch im gleichen Jahr im Herbst sind Brecht und Helene Weigel eingezogen und haben dort bis zu ihrem Tode gewohnt und gearbeitet – Brecht bis 1956, Helene Weigel bis 1971. Nach Brechts Tod im August 1956 gründete Helene Weigel im Dezember des gleichen Jahres das Bertolt-Brecht-Archiv, dem sie auch ihre Räume im 2. Stock des Hauses zur Verfügung stellte. Sie selbst zog ins Erdgeschoss.

Schon am 11. Mai 1971, also kurz nach dem Tod Helene Weigels, beschloss der Ministerrat der DDR die Sicherung, die Pflege und den Schutz des Werkes und des historischen Nachlasses von Brecht sowie des künstlerischen Nachlasses von Helene Weigel. Das Brecht-Archiv wurde von der Akademie der Künste der DDR übernommen und im Jahr 1974 kam das neu gegründete Helene-Weigel-Archiv dazu. In einem Brief vom 17. Dezember 1975 an den damaligen Direktor der Akademie der Künste der DDR fragte die Tochter Bertolt Brechts und Helene Weigels, Frau Barbara Brecht-Schall, ob nicht Führungen durch die Wohnungen ihrer Eltern stattfinden sollten. (Abb. 2)

Das Gebäude Chausseestraße 125 wurde 1974 unter Denkmalschutz gestellt. Die noch verbliebenen Mieter zogen aus, und das Haus wurde saniert. Die beiden Wohnungen von Bertolt Brecht (in der ersten Etage) und Helene Weigel (im Erdgeschoss) beließ man weitgehend unverändert. Nur die Fußböden, die alten Holzdielen ließen sich nicht mehr retten, mussten in allen Räumen erneuert werden und Brechts Teeküche, ein kleiner Raum, durch welchen er die Wohnung betrat, wurde zum Eingangsbereich der Brecht-Weigel-Gedenkstätte.

Am 10. Februar 1978, zu Brechts 80. Geburtstag, wurde das „Brecht-Haus Berlin“ eröffnet. Die letzten Arbeits- und Wohnräume von Bertolt Brecht und Helene Weigel sind seither für Besucher zu-

1 Bertolt Brecht: Brief an Helene Weigel, Juni 1953. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 30. Briefe 3. Frankfurt/Main, Berlin 1998, S. 181f.

gänglich. Die Finanzierung aller Einrichtungen des Hauses (auch des Restaurants und einer zum Komplex gehörigen Buchhandlung) erfolgte in den Jahren von 1978 bis zu dessen Auflösung durch das Ministerium für Kultur der DDR. Weshalb man sich für den Begriff „Gedenkstätte“ entschieden hatte ist, ist nicht mehr eindeutig festzustellen.



Abb. 2: Blick in das große Arbeitszimmer (Foto: Lutz Pfeil)

Da es sich bei der Gedenkstätte um die original erhaltenen Wohnräume Brechts und Weigels handelt und keinerlei Absperrungen errichtet worden sind, war und ist die Besichtigung der Räume ausschließlich im Rahmen von Führungen möglich. Der Besucherandrang war sehr groß, und es wurde überlegt, auf die Führungen zu verzichten. Da dies aber unter den gegebenen Bedingungen nicht möglich gewesen wäre, hätte die Gedenkstätte völlig umgestaltet werden müssen – mit allen, für einen authentischen Eindruck, negativen Maßnahmen – Verglasungen, Absperrungen, umfangreiche einzelne Objektsicherungen. Man kam zu einer praktikablen Lösung durch eine Aufteilung in öffentliche Führungen und solche mit vorheriger Anmeldung. Die Statistiken der Jahre 1978 bis 1989 weisen Besucherzahlen zwischen ca. 10.000 und 12.000 pro Jahr auf, ab 1990 ist die Zahl zurückgegangen und liegt nun zwischen ca. 5.000 und 7.500 pro Jahr. In Vorbereitung auf Brechts 100. Geburtstag wurde das Gebäude Chausseestrasse 125 im Jahr 1997 teilweise saniert, und nach 9 Monaten Schließzeit wurden Gedenkstätte und Archiv im November 1997 wieder eröffnet.

Die Zuordnung unserer Einrichtung erfolgt oft nicht unter der Rubrik Museen, sondern unter Gedenkstätten und das macht es für den Besucher manchmal schwer, uns zu finden. Es wäre zu überlegen, ob eine Namensänderung in Richtung Museum den Bekanntheitsgrad der letzten Arbeits- und Wohnräume erhöhen würde oder könnte.

Ob Museum oder Gedenkstätte: für die Besucher der letzten Arbeits- und Wohnräume von Helene Weigel und Bertolt Brecht ist dieser Ort von großer Bedeutung und Anziehungskraft. In Brechts letzter Wohnung können die beiden Arbeitsräume und das Schlafzimmer besichtigt werden.



Abb. 3: Bücherregal in Brechts kleinem Arbeitszimmer (Foto: Lutz Pfeil)

Vom Eingangsbereich, der ehemaligen Teeküche, geht man in das kleine Arbeitszimmer. Schon in diesem ersten Raum steht ein großer Teil von Brechts Bibliothek. Seine Bücher geben einen Überblick über die unterschiedlichen Themen, mit denen Brecht sich beschäftigte. Die meisten der Bücher hatte er nach den Exiljahren in Berlin erworben, geschenkt bekommen oder von Auslandsaufenthalten mitgebracht.

Einige der Bücher, so die 20-bändige Jubiläumsausgabe der Gesammelten Schriften Hegels oder zwei Kunstbände über Pieter Breughel wurden durch die Emigrationsjahre hindurch gerettet. Der häufig geäußerte Wunsch, in den Büchern zu blättern, Brechts handschriftliche Bemerkungen oder die Widmungen von Freunden und Verehrern lesen zu können, kann verständlicherweise nicht erfüllt werden. Aber der belassene Standort der Bibliothek verstärkt zum einen den authentischen Eindruck und zeigt zum anderen die Zusammengehörigkeit von Archiv und Gedenkstätte.

Auffällig zwischen den dunklen Möbeln sind zwei helle dänische Ledersessel. Die Originale standen in Ruth Berlaus Wohnung, einer Mitarbeiterin und Freundin von Brecht, in Kopenhagen und wurden auf Brechts Wunsch hin noch einmal angefertigt.

Die drei japanischen Holzmasken an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand begleiteten Brecht durch seine Exiljahre. Zur linken Maske, der eines bösen Dämons, schrieb Brecht 1942 das Gedicht „Die Maske des Bösen“.²

Diese Maske haben wir im Jahr 2001 (zum ersten Mal überhaupt) für ein halbes Jahr für die Ausstellung „Erinnerungsstücke – von Lessing bis Uwe Johnson“ (1. Juli bis 25. November 2001) des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs nach Marbach verliehen.



Abb. 4: Brechts Schreibtisch im großen Arbeitszimmer
(Foto: Lutz Pfeil)

Zwischen den drei Fenstern hängen zwei chinesische Rollbilder. Das erste zeigt ein Gedicht von Mao Tse-Tung. Das Rollbild ist das Geschenk eines chinesischen Kalligraphen, der 1954 bei Brecht hospitierte. Das zweite, eine Darstellung Konfuzius', ist ein Geschenk des Schriftstellers Willy Bredels. In der dem Eingang gegenüberliegenden Seite öffnet sich die Tür zum großen Arbeitszimmer. In den Erinnerungen von Vladimir Pozner findet sich eine schöne Beschreibung der Räume:

- 2 An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk // Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack. // Mitfühlend sehe ich // Die geschwollenen Stirnadern, andeutend // Wie anstrengend es ist, böse zu sein. In: WERKE. Band 12 (1988), S. 124 (Text nach dem Erstdruck in SINN UND FORM. Sonderheft Bertolt Brecht. Potsdam 1949, S. 168).

„In dem Zimmer standen viele merkwürdige verschiedenartige Sessel und ganz kleine Tische und ein winziges Harmonium, auf dem eines Tages Paul Dessau, der auch aus Hollywood zurückgekommen war, die ersten Entwürfe zur Partitur des kaukasischen Kreidekreises spielte, sowie eine tragbare Schreibmaschine, die Brecht lieber benutzte als Feder und Bleistift; an den Wänden hingen ein chinesischer Druck und chinesische Masken und zwei alte, wenig bekannte Fotos, das eine vom jungen Engels, das andere von Marx, als sein Bart noch schwarz war. Alle horizontalen Flächen verschwanden unter einem Wust von Papieren: Notizen, Manuskripte, Briefe, Plakate, Bücher. Durch die Fenster sah man das Gärtchen, den Baum, in dem die Amseln sangen und weiter weg den alten Hugenottenfriedhof.“³

Der lichtdurchflutete Raum beeindruckt den Besucher – heute wie zu Lebzeiten Brechts – mit seiner Weite und Großzügigkeit. Dieses Zimmer war für ihn einer der Gründe, die Wohnung in der Chausseestrasse zu mieten. Aus den hohen alten Fenstern öffnet sich der Blick auf den Dorotheenstädtischen Friedhof.

Die wunderschönen Biedermeiermöbel mit ihrem hellen Holz und der Dielenfußboden prägen den Charakter des Raumes. Das große Rollbild von Konfuzius über der Couch aus Rosshaar ist ein Geschenk Ruth Berlaus. Neben dem einfachen, weißen Bücherregal hängen zwei Holzplastiken aus dem 15. Jahrhundert: Johannes der Täufer und Maria, Figuren einer Kreuzigungsgruppe.

Ganz oben im Bücherregal steht Brechts Sammlung von Kriminalromanen. Die Erwähnung seines großen Interesses für Kriminalromane, gepaart mit der Erzählung über das geplante Krimiprojekt von Brecht und Walter Benjamin, begeistert und überrascht viele Besucher.

Vom großen Raum aus gelangt man in das Schlafzimmer Brechts mit dem Rollbild an der Wand, zu dem er 1937 das Gedicht „Der Zweifler“ schrieb. Auf dem kleinen Tisch neben Brechts Bett liegen verschiedenen Zeitungen, wie der „Herald Tribune“, die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, „Die Welt“, das „Neue Deutschland“ und andere. Nach Erinnerungen der Tochter Brechts und Weigels, Barbara Brecht-Schall, lag hier auch immer ein Kriminalroman.

An der kleinen Tür am Fußende seines Bettes, hinter der sich ein Bad verbirgt, hängen noch die Originalmütze und der Stock Brechts. Über eine Treppe gelangt man ins Erdgeschoss und über ein paar Stufen in die Wohnung von Helene Weigel. Der Wintergarten wurde nach Brechts Tod in den Garten hinein angebaut. Der Raum offenbart Hele-

3 Vladimir Pozner erinnert sich. Leipzig 1986, S. 27.

ne Weigels Liebe zu Pflanzen, schönen Gegenständen und für eine gemütliche Umgebung und lässt die Einrichtung der oberen Räume eher sachlich und fast schlicht erscheinen.

Einige Gäste vermissen in Brechts Wohnung einen Raum mit der Funktion „Wohnzimmer“ – einen gemütlichen Raum zum sitzen – und sind deshalb von Helene Weigels Wintergarten begeistert. In dem Vitrinentisch, in den Regalen und in dem verglasten Eichenschrank aus dem 18. Jahrhundert sind ihre Sammlungen von blauweißem Porzellan und Zinngegenständen zu sehen. Der Blick in den kleinen, von Mauern umgrenzten Garten zeigt auch heute noch eine ähnliche Bepflanzung wie zu Lebzeiten von Helene Weigel.



Abb. 4 und 5: Blicke das Schlafzimmer von B. Brecht (Fotos: Lutz Pfeil)

Ein schmaler, sehr hoher Flur, an dessen rechter Seite zwei große, wuchtig wirkende Bücherschränke mit einem Teil der Bibliothek Helene Weigels stehen, verbindet die Räume der Erdgeschosswohnung. An der linken Seite des Flures – einige Stufen hinauf – führt ein weiterer kleiner Korridor zum Schlaf- und Arbeitszimmer. In diesem Raum war zu Lebzeiten Brechts das gemeinsame Esszimmer untergebracht. Im Schlafzimmer selbst liegen auf dem Tisch neben dem Weigelschen Bett Fotos von den Kindern und Enkelkindern, Spielkarten und ein Stapel von Theaterstücken. Eine kleine geschnitzte Holzfigur, Brecht darstellend, steht auf einem Stollenschrank aus dem 18. Jahrhundert. Die Figur ist ein Geschenk von Schülern aus dem Erzgebirge, deren Schule den Namen „Bertolt Brecht“ trug.

Die gegenüberliegende Küche wird von einem großen, weißgestrichenen Esszimmerschrank mit Meißener Porzellan dominiert; in einem Bücherregal steht Helene Weigels Sammlung von Kochbüchern.



*Abb. 6: Wintergarten (Veranda)
von Helene Weigel
(Foto: Lutz Pfeil)*

Zurück zum großen Flur verlässt man die Wohnung durch den früheren Haupteingang, den auch Mitarbeiter und Gäste Brechts und Weigels benutzt haben. Die Tür öffnet sich zu ebener Erde auf den alten kopfsteingepflasterten Hof.

Für manche Besucher würde es völlig ausreichen in den Zimmern von Bertolt Brecht und Helene Weigel zu stehen. Durch die Gespräche entsteht eine Lebendigkeit in den Räumen, mit der man sich die Arbeitsatmosphäre zu Brechts Zeiten gut vorstellen kann.

Es kommen natürlich Besucher mit umfangreichen Kenntnissen, Gäste, die Brecht und Weigel sehr bewundern, Liebhaber seiner Theatertheorie und Verehrer des Berliner Ensembles und der großartigen Schauspielerin und Theaterintendantin sind.

Eine in den letzten Jahren zunehmend größere Zahl der Besucher unserer Einrichtung weiß wenig über Brechts Werk und Leben, seine und Helene Weigels Arbeit für die Berliner Theaterlandschaft. Viele Namen aus dem Umkreis Brechts sind unbekannt. Dazu kommen noch die fehlenden Kenntnisse über die politischen Verhältnisse der damaligen Zeit. Helene Weigel ist kaum ein Thema in der Schule.

Aber es kommen auch Schulklassen, die über den Unterricht sehr gut mit der Literatur Brechts und seiner Theaterarbeit vertraut sind. Auf einer Webseite ist ein Fragenkatalog für einen Besuch der Brecht-Weigel-Gedenkstätte aufgeführt, durch den sich ein Besuch des Museums für Schüler sehr gut vorbereiten lässt.⁴ Die dort aufgeführten Fragen bezie-

4 www.schinka.de/d11-brecht-gedenkstaettenbesuch.php3

hen sich auf eine allgemeine Beschreibung der Atmosphäre in den Zimmern bis zu konkreten Details. Innerhalb der Führungen könnten Fragen der Schüler interessante Gespräche und Diskussionen hervorrufen. Innerhalb von Sonderführungen gibt es für Schüler auch die Möglichkeit, ihre Vorträge in den Räumen zu halten oder selbst ihre Mitschüler durch die Zimmer führen.

Vor allem für Schüler, aber natürlich auch für alle anderen Gäste, wäre es wichtig, in unserem Haus einen Bereich zu haben, in dem man sich vor einem Besuch der Gedenkstätte ausführlich informieren kann. Über Zeittafeln ist eine knappe Lebensbeschreibung möglich, verbunden mit der Geschichte des Berliner Ensembles bis zur heutigen Zeit, bis zu aktuellen Theateraufführungen auch anderer Theater. Es bestände auch die Möglichkeit sich über Theateraufführungen Brechts weltweit zu informieren, da das Bertolt-Brecht-Archiv auch die Aufführungsmaterialien sammelt (Programmhefte, Fotos, Plakate und Musikbeispiele). Es könnte die Möglichkeit geben Videos, DVD's und Tondokumente zu hören und zu sehen, Brechts und Weigels Arbeit näher kennen zu lernen, bevor man ihre Wohnräume besichtigt.

Jüngeren Gästen ist oft nicht bekannt, dass in einigen von Brechts Theaterstücken wunderbare Songs enthalten sind. Vor allem die Lieder aus der „*Dreigroschenoper*“ wurden auch von verschiedenen Rockmusikern interpretiert. Und so könnte es möglich sein bei der Nennung solcher Namen wie Marianne Faithfull, Tom Waits, Sting, David Bowie, Giana Nannini, Robbie Williams die Erinnerung an den Macki Messer Song aus der berühmten „*Dreigroschenoper*“ wachzurufen. Manche der Namen von Künstlern, die in Verbindung mit Brecht genannt werden sind für viele Gäste relativ unbekannt. Aber einige haben später durch Film und Fernsehen ein größeres Publikum und dadurch einen größeren Bekanntheitsgrad erreicht.

Ein solcher multimedialer Bereich, verbunden mit einem Museumsshop, soll und kann natürlich den Besuch der Gedenkstättenräume nicht ersetzen, wäre aber eine ideale Ergänzung und gleichzeitig eine Einstimmung auf den Museumsbesuch.

Literaturverzeichnis

Brecht, Bertolt: Brief an Helene Weigel (Juni 1953). GBA. Band 30.

Briefe 3. Frankfurt/Main, Berlin 1998, S. 181f.

Brecht, Bertolt: „Die Maske des Bösen“, in: Sinn und Form. Sonderheft Bertolt Brecht. Potsdam 1949.

Pozner, Vladimir: Vladimir Pozner erinnert sich. Leipzig 1986.

DAS BRÜCKNER-KÜHNER-HAUS IN KASSEL. ANMERKUNGEN ZUR METONYMISCHEN STRUKTUR EINER GEDENKSTÄTTE

1. Einleitung. Metonymie und Multifunktionalität

Von außen gibt es an der Hans-Böckler-Straße 5 in Kassel keinen sichtbaren Hinweis auf eine Gedenkstätte. Das Namensschild stammt ebenso wie das original erhaltene Klingelschild noch aus den Lebzeiten der beiden Autoren, derer hier gedacht wird: Christine Brückner und Otto Heinrich Kühner.¹ Lediglich am Briefkasten stehen Friedrich Block zufolge² „klein“ die Namen der heutigen Bewohner bzw. Nutzer des Hauses. Das Klingelschild dagegen hat allenfalls sekundär die Funktion einer ‚Gedenktafel‘ erhalten, die heutzutage quasi zufällig in den Vordergrund tritt.

Die Mehrdeutigkeit und die Überlagerung von Funktionen erweisen sich auf diese Weise bereits früh als ein Charakteristikum dieser Gedenkstätte. Insbesondere lässt bereits die äußere Unauffälligkeit die Problematik des Konzepts der „Referenzzeit“³ einer Gedenkstätte erkennen: Wie fügt sich das äußere Erscheinungsbild einer Gedenkstätte in den veränderlichen Stadtraum, wenn diese per definitionem die Zeit an einem bestimmten Punkt ‚anhalten‘ will?

Der Reihungsbungalow wird – was deutlich erkennbar ist – bewohnt und auch für Alltagszwecke benutzt: Es stehen Fahrräder vor der Tür. Die Zeichenbeziehung von Innen und Außen ist also komplex: Außen findet sich kein Zeichen des Musealen; es scheint sich um ein ganz ‚nor-

1 Im folgenden abgekürzt als CB bzw. OHK.

2 Wo nicht anders vermerkt, gehen die hier verarbeiteten Informationen auf ein Gespräch mit Herrn Dr. Friedrich Block, dem Kurator der Brückner-Kühner-Stiftung, vom 12.02.2003 zurück. Dafür sei ihm auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

3 Das Konzept der „Referenzzeit“ übernehme ich von Gerhard Sauder, der in dem von der Stiftung Weimarer Klassik herausgegebenen Führer durch Goethes Gartenhaus ausführlich begründet, auf welche Weise das Gartenhaus im Verlauf seiner Geschichte schließlich in einen musealen Zustand gebracht wurde, der vorwiegend die frühe Nutzungszeit spiegelt.

males‘, alltäglicher Nutzung und entsprechendem Verschleiß unterworfenen Gebäude zu handeln. Andererseits verweist gerade das Fehlen äußerlich erkennbarer Eingriffe, das gleichsam natürliche Vor-Sich-Hinaltern der Außenansicht auf Authentizität. Auch in den Innenräumen gibt es ‚Inseln‘ kleinräumiger Wechselausstellungen, alltäglicher Nutzung und musealer Bewahrung nebeneinander. Innen setzt sich das ambivalente Spiel mit der Zeit also fort.

Da nur einzelne Innenräume des ehemaligen Wohnhauses des Autorenpaars rechtlich Museumsräume sind, und da einige Räume und Ausstattungsgegenstände in Texten von CB ausdrücklich beschrieben worden sind, wird der Besucher zunächst auf zwei Arten metonymischer Beziehungen verwiesen. Da ist zum einen die Beziehung von materiellen Zeichen auf vergangene Lebensrealität, und zum anderen die von Texten auf diese materiellen Zeichen. Beide Arten sind einem Konzept ‚Referenzzeit‘ gleichsam vorgelagert. Nur in dieser doppelten Vermitteltheit lässt sich davon sprechen, dass eine Gedenkstätte auf einen bestimmten, mehr oder weniger ausgedehnten Zeitabschnitt aus dem Leben einer Memorialpersönlichkeit ‚referiere‘.

Metonymie als Ergebnis einer Auswahl gehört notwendigerweise zu jeder Form des Musealen. Zu den Eigenheiten und Effekten dieser rhetorischen Figur in der ‚multifunktionalen‘ Anlage der Brückner-Kühner-Gedenkstätte und ihrer Beziehung zum Problem der Referenzzeit sollen im folgenden einige Beobachtungen referiert werden.

2. Allgemeines zu Biographien, Lage und Raumaufteilung

1965 haben CB und OHK das Haus Hans-Böckler-Str. 5 erworben und darin zusammen, in ihrer jeweils zweiten Ehe, rund 30 Jahre lang gewohnt und auf engstem Raum nebeneinander gearbeitet. Die biographische Referenzzeit umfasst also fast den Zeitraum einer Generation und ist schon aus diesem Grund nur durch gestreute metonymische Akte in Einzelfällen (scheinbar) stillzustellen.

Die gesamte Wohnsiedlung im so genannten ‚Auefeld‘ in Kassel, zu der der Reihenbungalow gehört, ist Mitte der 50er Jahre erbaut worden. Vorher diente das Gelände als städtischer Naherholungsraum. Die Siedlung entstand als so genanntes ‚Wohnprojekt Auefeldsiedlung‘, das von vornherein die heute vorfindliche Mischbebauung mit größeren Mietshäusern und drei unterschiedlichen Bungalow-Typen planerisch vorsah. In Vorbereitung befindet sich derzeit eine Neugestaltung des bereits nach den zu Ehrenden benannten Christine-Brückner-, Otto-Heinrich-Kühner-Platzes. Dieser liegt in einer Biegung der Hans-Böckler-Straße an der Markuskirche, wenige hundert Schritte von der

Gedenkstätte entfernt. Irgendeine Form auch nur annähernd monumentalisierender Aurbildung würde dem eher funktionalen Umfeld einer gemischten Wohnbebauung kaum entsprechen.

Außerhalb Kassels befinden sich weitere Stätten, die an CB erinnern. In ihrem Geburtsort, einem Dorf bei Waldeck in Hessen, ist ein Weg nach ihr benannt. Ferner gibt es in der Nähe einen CB-Wanderweg sowie einen CB-Garten. Ihr Geburtshaus trug bereits zu Lebzeiten eine Hinweistafel. Schließlich teilen sich CB und OHK heute eine gemeinsame Grabstätte.

Betritt man nun die Gedenkstätte in der Hans-Böckler-Straße 5, so befindet sich links⁴ vom Eingang, zur Straße hin, das Schlafzimmer CBs, zugleich ehemaliges Esszimmer. Es ist sozusagen teilweise Gedenkraum, wird aber auch in anderer als der ursprünglichen Weise genutzt. Dort befinden sich auch ein Büchertisch und eine Auslage von Veranstaltungshinweisen. OHKs ehemaliges Schlafzimmer rechts vom Eingang ist für Besucher nicht zugänglich und wird als privater Wohnraum genutzt, ebenso wie die daneben befindliche Küche und das gegenüber liegende Bad den derzeitigen Bewohnern zur Verfügung stehen.

Rechts gegenüber dem Eingang liegt zum Garten hin CBs Wohn- und Arbeitszimmer. Dieses ist der wichtigste bzw. prominenteste Raum der Gedenkstätte, der auch rechtlich als Museumsraum unter der Obhut des Kasseler Stadtmuseums steht. In diese Zone stillgestellter Zeit integriert sind sozusagen einige ‚Inseln‘ der Veränderlichkeit: Die Bücher und Manuskripte sowie Schreibgeräte auf CBs Schreibtisch entsprechen keiner biographischen Situation, sondern sind kuratorisch arrangiert, und auf dem Fernsehgerät werden die jeweils jüngsten Neuerscheinungen präsentiert, die Bezug zu den Aktivitäten der Brückner-Kühner-Stiftung haben. Darüber hinaus können ggf. in begrenztem Umfang kleine bewegliche Sachen, also hauptsächlich Bücher, als Leihgaben entnommen und anderswo gezeigt werden. Auf diese eher entauratisierende Präsentation insbesondere des Schreibtischs wird zurückzukommen sein.

Das ehemalige Arbeitszimmer OHKs befindet sich links neben dem von CB und ist heute Büro des Kurators der Stiftung. Es wurde dem Vernehmen nach noch zu Lebzeiten OHKs auf andere Weise ‚verändert‘, mit Ausnahme der Wanddekoration. Damit ist auch dieses Zimmer kein Raum, der insgesamt auf eine definierbare Referenzzeit verwiesen.

4 Alle Richtungsangaben innerhalb des Hauses sind von der Straße aus gesehen.

Die Anordnung der Innenräume insgesamt bewahrt unabhängig von ihrer unterschiedlichen Nutzung jedoch ein lebensgeschichtliches Moment, das durch die gesamte ‚Referenzzeit‘ hindurch konstant geblieben zu sein scheint. Die Wege der beiden Autoren zwischen ihren jeweiligen Arbeits- und Schlafräumen mussten sich kreuzen. Nun mag die bescheiden wirkende – und von beiden Autoren absichtsvoll bescheiden gewählte⁵ – Gesamtwohnfläche nicht zu Unübersichtlichkeit führen. Dennoch ist die der Raumnutzung eingeschriebene Kreuzung der täglichen Lebenswege wohl ‚kein Zufall‘, mag man sie nun schlicht als häuslichen ‚Treffpunkt‘ deuten oder als christliches Symbol.⁶

CBs Arbeitsraum war schon zu Lebzeiten auch Raum für Geselligkeit. Beide Autoren haben häufig Gäste gehabt; und so stehen dort neben dem literarisch prominenten ‚schwarzen Sofa‘, von dem noch zu sprechen sein wird, auch einige schwarze Sessel. Ebenfalls erwähnenswert sind die Bücherwände im Arbeitszimmer CBs. Der Buchbestand ist von der Autorin in Lebende und Tote, noch nicht Kanonisierte und Klassiker eingeteilt und entsprechend auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten des Zimmers aufgestellt worden. CB soll jährlich sozusagen Musterung gehalten und dem wachsenden Heer der Toten den allfälligen Tribut gezollt haben. Auf der Seite der Kanonisierten und Toten habe sie allerdings zu Lebzeiten auch ihre eigenen Bücher aufgestellt. Diese Bücherwanderung erzeugt ihre eigene Referenzzeit, da sie mit dem Tod der Autorin zum Stillstand gekommen ist. Die Büste im Arbeitsraum von CB stellt Salome dar und ist ein Geschenk ihres Verlegers zu CBs 60. Geburtstag.

Die beiden Museumsräume liegen also zwischen anderen Räumen, die alltäglichen Wohnzwecken dienen. Das Archiv und die deponierten Bestände, darunter z.B. das Original des in CBs Texten beschriebenen ‚schwarzen Sofas‘ und 6 Schreibmaschinen, sind nicht öffentlich zugänglich. Eine Edition der Briefe CBs befindet sich in Vorbereitung. Wie weit aus dem Archiv noch weitere Bestände ediert werden (können), erschien 2003 noch nicht abschbar.

Während grundsätzlich als Exponate nur Gegenstände in Frage kommen, die aus der Referenzzeit stammen, nämlich der gemeinsamen Nutzung des Hauses Hans-Böckler-Straße 5 durch das Autorenpaar, bestehen darin dennoch nebeneinander ‚Inseln‘ der Veränderung wie auch der Musealisierung. Diese Unterscheidung verläuft auch quer zu der architektonischen zwischen Innen und Außen. Erscheint außen kei-

5 Im Faltblatt „Dichterhaus Brückner-Kühner in Kassel“ werden hierzu die ehemaligen Bewohner zitiert: „Können zwei Menschen 232 Quadratmeter der überbevölkerten Erde für sich beanspruchen?“

6 CB stammte aus einem evangelischen Pfarrhaus.

ne Fixierung auf eine Referenzzeit erkennbar, entsteht diese ‚innen‘ nur infolge einer Rhetorisierung, als möglicher Gehalt eines metonymischen Verweissystems voller unvermeidbarer Leerstellen.

3. Geschichte und Aufgaben der Brückner-Kühner-Stiftung

Die Einrichtung der Gedenkstätte geht auf einen testamentarisch geäußerten Wunsch CBs zurück. Bedingung für den Übergang der Brückner-Kühner-Stiftung in städtische Trägerschaft war die Erhaltung und Pflege der ehemaligen Wohnräume des Autorenpaares als Gedenkstätte. Die Stiftung ist von CB und OHK bereits zu Lebzeiten eingerichtet worden und ermöglichte zunächst die Vergabe des Kasseler Literaturpreises für grotesken Humor. Die Stadt Kassel erhielt später als Treuhänderin das Stiftungsvermögen bzw. das Erbe des Autorenpaares, wobei sie sich gemäß dessen Verfügungen dazu verpflichtete, die Arbeits- und Wohnräume von CB sowie ihren künstlerischen Nachlass zu erhalten und außerdem einen Literaturwissenschaftler mit dessen Bearbeitung zu betrauen.

CB und OHK haben mit großer Sorgfalt über ihr Erbe verfügt und zu Lebzeiten alle Verhältnisse geregelt. Im Testament wird z.B. nicht verlangt, das ganze Haus Hans-Böckler-Str. 5 als Gedenkstätte zu erhalten. Daher bestand zunächst die Alternative, das Arbeitszimmer von CB im Rahmen des erhaltenen Gesamtensembles zusätzlich als authentisches Lokal zu beglaubigen oder es an anderer Stätte – im Stadtmuseum – zu rekonstruieren. Dank des vorhandenen Vermögens der Autoren konnte die erste Möglichkeit verwirklicht werden, die Erhaltung des ganzen Hauses. Beispielsweise hatte der Sohn von OHK schon zu Lebzeiten sein Pflichtteil erhalten, und die Angehörigen stehen der Stiftung und Gedenkstätte insgesamt freundlich und aufgeschlossen gegenüber. Beschlossen wurde, das Haus zum Sitz einer operativen Stiftung zu machen.

Insofern ist das Wohn- und Arbeitszimmer CBs entgegen dem äußeren Anschein nicht nur physisch und baulich mit dem Reihengabelow verbunden, sondern vor allem aufgrund konzeptioneller Entscheidungen und durch eine metonymische Beziehung: als der ‚musealste‘ Teil eines insgesamt keineswegs ausschließlich musealen Zwecken dienenden Ganzen.

Die Aufgaben der Stiftung bestehen 1. in der Pflege der komischen Literatur durch die Vergabe des Kasseler Literaturpreises, literarische Veranstaltungen, die Organisation der Kasseler Komik-Kolloquien sowie generell durch die Förderung von Forschung und Publikationen zum Problem des Komischen, 2. in der Pflege des Gedenkens an Brückner und Kühner durch Veröffentlichungen, Lesungen, Ausstellun-

gen usw., 3. in der Förderung internationaler avancierter Dichtung, zum Beispiel dem Projekt „poiesis“ und der Förderung von Literatur in den digitalen Medien; dieser Aufgabenbereich ist jüngeren Datums als die anderen und wird u.a. mit dem Image der „documenta-Stadt“ Kassel begründet; 4. besteht schließlich ein weiterer Aufgabenbereich in der Förderung der regionalen Literaturszene. Aus diesem zuletzt genannten Aufgabenbereich entstand auch der Plan, in der Gedenkstätte ein Literaturbüro bzw. ein Literaturhaus für die Region Nordhessen einzurichten. Mit dieser Perspektive soll zum Beispiel ein unter dem Arbeitszimmer von CB gelegener Quasi-Wohnraum als Stipendiatenzimmer oder für ähnliche Funktionen hergerichtet werden.

4. Kanonfragen und Besucherreaktionen

Aber ist CB, die hier hauptsächlich geehrt wird, denn etwa keine „Trivialautorin“? Jedenfalls sollte dieser Begriff nicht allzu unreflektiert auf sie angewendet werden. Nur Teilaspekte der Rezeptionsgeschichte von CB, die spätestens 1954 mit einem Literaturpreis der Bertelsmann-Stiftung begann, sind ja überhaupt an literarische Werturteile gebunden. Weder die Einrichtung der Stiftung noch die der Gedenkstätte gingen, wie gezeigt, auf explizite Werturteile irgendeiner Instanz zurück – wenn man einmal davon absieht, dass die Autorin selbst ihre Arbeitsräume und ihren Nachlass offenbar als überlieferenswert ansah.

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass sich solche Qualitätskriterien an Brückners Texte nicht anlegen ließen. Blickt man einmal exemplarisch auf die ‚ungehaltenen Reden‘⁷ – die ja als Buch und auf der Bühne beträchtlichen Erfolg haben –, so zeigt sich etwa, dass die Dialektik von Zu-Wort-Kommen und Schweigenmüssen mitsamt ihres Gehalts an psychischer Gewalt für die Form der Texte keine Rolle spielt und auch als Reflexionsebene kaum je in sie eingeht. *Cum tacent, clamant*: Dieser Satz wurde für unsere Autorin nicht geprägt. Ihre Frauenfiguren sprechen sich eben einmal gründlich aus, aber letztlich ohne jede Spannung. Was die Rede ihrer historischen Vorbilder hemmte, scheint verschwunden wie von Zauberhand. Darin genau liegt aber, was an den ‚ungehaltenen Reden‘ im Sinne Gottfried Benns nur schrecklich ‚gut gemeint‘ ist – das Schlechte, das Triviale. Die Form, die Reflexionsstufe werden den gewählten ‚großen‘ Themen nicht annähernd gerecht, und die Niederschriften streifen in Fällen wie der fingierten ‚Rede‘ der Eva Braun⁸ die Peinlichkeit nicht nur.

7 Christine Brückner: Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen. München 2000 (zuerst Hamburg 1983).

Über die immanenten Aspekte des Wertungsproblems hinaus führt am ehesten die Rezeptionsgeschichte. Exemplarisch für diese können die Äußerungen von Gedenkstättenbesuchern belegen, dass CBs Texte in der Tat auch für sie Funktionen von ‚Trivilliteratur‘ erfüllen. Bei den Besuchern handelt es sich größtenteils um Frauen ab etwa fünfzig Jahren und älter, und zwar vor allem um CB-Leser/innen, dagegen um nur verhältnismäßig wenige Freunde des Werks von OHK. Die während der Besichtigungen mitgeteilten Erwartungen und Leseerfahrungen lassen erkennen, dass die Texte von CB als Lebenshilfe-Literatur ‚extensiv‘ und mehrmals gelesen würden, nicht um ihrer ästhetischen Gestaltung willen, sondern als ‚Sinnstiftungs‘- und ‚Trostliteratur‘.

Natürlich kann gerade dies als ein Kennzeichen von Trivilliteratur angesehen werden. Darüber hinaus bestätigen sich die an den „ungehaltenen Reden“ gemachten Beobachtungen durch diese Berichte: Es geht um ‚unmittelbar‘ verständliche Botschaften, deren Reflexionspotenzial und Gestaltungstiefe keine Rolle spielen. Die meisten Besucher kommen aus der Region Kassel und finden den Weg in die Gedenkstätte oft über die Vermittlung durch lokale, z.B. kirchliche Bildungszirkel. Im Jahr sind es ca. 500; darunter allerdings auch Besucher aus dem übrigen Deutschland und dem Ausland. Die Einstellung vieler Besucher und (vor allem) Besucherinnen zu CB ist durchaus von einer traditionell andächtigen ‚Gedenkhaltung‘ geprägt. Zu der Autorin wird wie zu einer Art Über-Ich aufgeblickt.

5. Authentizität, Multifunktionalität, Metonymien

Die Rezeption der Gedenkstätte durch heutige Besucher wird, wie bereits angedeutet, wesentlich über vorgängige Lektüre von Texten von CB vermittelt, in denen eben diese Räume beschrieben werden. Auch dies scheint ein Unterschied zum Umgang mit dem Gedenken bei Angehörigen der so genannten Höhenkammliteratur zu sein. Für Goethes Gartenhaus war zunächst die Festlegung einer ‚Referenzzeit‘ erforderlich – nicht die letzte, sondern eine verhältnismäßig frühe Nutzungsphase – und dann eine indirekte Erschließung und Rekonstruktion nach unterschiedlichsten Dokumenten; es gibt keine einfache ‚Beschreibung‘ in einer einzigen Quelle. Beim Frankfurter Geburtshaus Goethes lag dagegen bereits der komplizierten Entstehungsgeschichte dieser Gedenkstätte im Verlauf der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein kanonischer Text zugrunde: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“. In diesem Fall wurde der Text zur Gedenkstätte, nicht umgekehrt. CBs Arbeiten dagegen scheinen in der Brückner-Kühner-Gedenkstätte

8 Christine Brückner: Wenn du geredet hättest, S. 121-135.

eher zu Fragen nach der ‚Authentizität‘ im Sinne einer rekonstruierbaren materiellen Kontinuität anzuregen. Beispielsweise ‚ist‘ das schwarze Sofa im Hauptausstellungsraum, dem ehemaligen Wohn- und Arbeitszimmer von CB, nicht das schwarze Sofa, das CB im gleich betitelten Buch u.a. als ihr ‚Meditiersofa‘ zu beschreiben scheint; dieses wirklich material ‚authentische‘ Sofa ist im Depot. Der schwarze Zweisitzer im wichtigsten Musealraum der Gedenkstätte erscheint jedoch auch – in wiederum reduziertem und verändertem Kontext – als Foto auf der Website der Stiftung. Metonymisch scheint er so geradezu einen doppelten Anspruch zu vertreten auf biographische Authentizität und darauf, dass die Werke – die Texte – als Schlüssel zu dieser Lebensgeschichte gelesen werden können. Beides zusammen scheint verbürgt in der materiellen Kontinuität zwischen dem Objekt, das Anlass und Gegenstand eines Textes war, und dem Exponat.

Diese Kontinuität wird zumindest teilweise modifiziert, wo nicht aufgebrochen durch präsentatorische Eingriffe, die absichtsvolles Arrangieren an die Stelle eines auch nur scheinbar naturwüchsigen materiellen Überdauerns setzen: Für Besucher wird die Abdeckung einer Schreibmaschine entfernt, so dass darin eingespanntes Papier sichtbar wird; Bücher, Manuskripte und Schreibzubehör werden absichtsvoll auf dem Schreibtisch CBs arrangiert; auf dem Fernsehgerät im selben Raum werden jeweils die neuesten Buchveröffentlichungen präsentiert.

Jenseits solcher gelegentlicher Durchbrechungen der stillgestellten Referenzzeit regen Texte von CB⁹ manche Besucher also zu einer Art Identifikationsspiel an, in dem die ständige Ausstellung und die Internetpräsentation der Gedenkstätte ihrerseits mitspielen. So fragen Besucher anscheinend auch nach von CB ebenfalls beschriebenen, vormals im Garten aufgestellten Statuetten. Diese sollen aber bereits vor dem Tod CBs den Besitzer gewechselt haben, und von einem Nachguss hat der Kurator Abstand genommen.

In der Gedenkstätte selbst gibt es keine ‚neuen Medien‘, jedenfalls nicht als Bestandteile der Exposition. Einen kurzen Kommentar wert ist aber der auf die Hans-Böckler-Str. 5 bezogene Teil der Internetseite der Brückner-Kühner-Stiftung.¹⁰ Insbesondere wiederholen sich dort die schon in der realen Gedenkstätte bemerkten metonymischen Beziehungen. Zu fragen wäre schließlich auch, welche Rolle das Konzept der Referenzzeit in der virtuellen Präsentation einer Gedenkstätte spielt.

9 Texte mit expliziten Lokalbezügen enthält: Christine Brückner: Ständiger Wohnsitz. Kasseler Notizen. Hrsg. u. m. e. Nachw. vers. v. Friedrich W. Block, Berlin 1998. Vgl. ferner dies.: Mein schwarzes Sofa. Aufzeichnungen, Frankfurt/M. 1981; Dies.: Die Stunde des Rebhuhns, Frankfurt/M. 1991.

10 www.brueckner-kuehner.de; zuletzt besucht am 17.02.2003.

Diese Seite zeigt auch Fotos der „Arbeits- und Wohnräume“. Zu verstehen sind darunter Fotos des ehemaligen Wohn- und Arbeitszimmers von CB.¹¹ Die Verlinkung führt über „Die Stifter“ auf die Seite „wohn-haus / museum“ [sic!], das dann in einem eigenen Fenster als „Das Dichterhaus Brückner-Kühner in der Hans-Böckler-Str. 5“ vorgestellt wird. Dort sind links oben der Schreibtisch CBs zu sehen, dazu links unten ausschnittsweise ein Arrangement von Gegenständen auf diesem Schreibtisch.

Links und rechts jeweils auf halber Höhe der Seite befinden sich Fotos der Schreibmaschine bzw. des ‚schwarzen Sofas‘, an deren Stelle bei Berührung mit dem Mauszeiger jeweils CBs ‚originale‘ Beschreibungen dieser Gegenstände in Auszügen erscheinen. Auch die Anlage der Website geht also auf die über CBs Lokalbeschreibungen gesteuerte Rezeption der Gedenkstätte ein oder prägt diese geradezu vor. Die eingeblendeten Beschreibungstexte enthalten keine Quellenhinweise, sind jedoch als Zitate gekennzeichnet und verweisen insofern auf den vollständigen Wortlaut ihrer Quellen zurück.

Der oben erwähnte Schreibtisch und das Arrangement der Schreibgegenstände werden dagegen nicht durch Zitate, sondern nur durch einfache animierte Texte bezeichnet, die bei Berührung der Fotos mit dem Mauszeiger erscheinen. Dasselbe gilt für die oben rechts abgebildete Bücherwand, bei der es sich nach CBs Einteilung um die der noch lebenden Autoren handelt. Anstelle der Bücherwand erscheint bei Mauskontakt der Text „das Arbeitszimmer C. Brückners“, was ein weiteres Beispiel für eine Metonymie darstellt, diesmal im Verhältnis Beschriftung – Foto eines Gedenkstättenraums. Diese gewissermaßen interne und lokale Metonymie lässt das Problem einer Darstellung von Arbeitsräumen erkennen. Zunächst handelt es sich um eine Text-Bild-Relation; als ‚lokal‘ kann sie bezeichnet werden im Gegensatz zur global metonymischen Relation der Räume und der Innen- und Außenseite der Gedenkstätte. Man könnte ja vermuten, dass der Schreibtisch eines Autors gewissermaßen das schlagende Herz seiner Arbeitsvorgänge repräsentiert, wie das ja auch z.B. ein entsprechender Themenkalender des Zürcher Literaturverlags Arche vor Jahren inszeniert hat.¹² Dagegen vermittelt ein Bücherregal, über Eck fotografiert, in das zudem eine schwarze Sessellehne hineinragt, zumindest andeutungsweise eine Vorstellung von Räumlichkeit. Die Metonymie folgt hier also in der Tat

11 Die Fotos sind mit denen im Faltblatt identisch. Allerdings fehlt im Flyer das ‚schwarze Sofa‘. Statt dessen werden eine Teilansicht der Straßenseite des Bungalows und eine Aufnahme des Autorenpaars am See der Kasseler Karls- aue samt angeschnittenem Tempel im Hintergrund gezeigt.

einer räumlichen Semantik, nicht einer quasi produktionsästhetischen, die in der Präsentation von Schreibort und Schreibwerkzeug die gesamte geheimnisvolle Aura des literarischen Produktionsvorgangs und der auktorialen Autorität miterfassen möchte.

Bilder und Texte in Gedenkstätten sind ebenso wie Bildbände über Autoren und ihre Wirkungsstätten daraufhin zu untersuchen, welcher der beiden Semantiken sie vorzugsweise und in welchem Umfang folgen: der lokalen oder der produktionsästhetischen. Metonymien erscheinen in Gedenkstätten als wichtigste rhetorische Figur bei der Erzeugung einer Aura – was sich aus ihrer Grundfunktion erklärt, Gegenstände oder Bilder aus ihrem Kontext zu isolieren und sie zugleich in eine Verweisrelation zu einem nicht mehr anwesenden Ganzen zu bringen. Dass diese Erzeugung der Aura bei Exponaten erfolgreich ist, die Produktionsmittel in metonymischen Beziehungen präsentieren, scheint die andächtige Haltung mancher Besucher zu belegen.

Es gibt jedoch dabei eine wichtige Einschränkung. Die beiden eben erwähnten Arten von Metonymien treten zu den oben erwähnten noch hinzu, nämlich zu der biographischen Beziehung von materiellen Objekten auf eine vergangene Lebenszeit und derjenigen von Texten auf diese Objekte. Wo Produktionsmittel für Autoreneigenschaften stehen, ist das offenbar ein Spezialfall des ersten Typs von Metonymie, der dazu dienen kann, die ‚Gedenkwürdigkeit‘ einer Autorin selbst dann zu beglaubigen, wenn Werturteile über ihre Texte damit nicht konform zu gehen scheinen.

Schließlich lassen metonymisch präsentierte Produktionswerkzeuge besonders klar erkennen, wie eng das Konzept ‚Referenzzeit‘ in rhetorische und semiotische Zusammenhänge verflochten ist. Der Schreibtisch von CB wird nicht in einer Weise präsentiert, die den Betrachter zwangsläufig einen ‚letzten Produktionsmoment‘ assoziieren lässt, quasi die im Tod aus der Hand fallende Schreibfeder, wie sie z.B. zum Mozart-Mythos gehört¹² und auf die der Schreibtisch in Schillers Sterbezimmer in Weimar exemplarisch anhand der ‚Demetrius‘-Handschrift anspielt – einmal abgesehen von den emblematisch bzw. im Sin-

12 Vgl. auch Antonio Fian, Nikolaus Korab: *Schreibtische österreichischer Autoren*, Graz 1987. Dieser Band stellt fiktionale Erzählungen den Fotografien der Schreibtische real existierender Autoren/innen gegenüber und entwirft auf diese Weise – durch das literarische Weitererzählen des auf den Fotos scheinbar Stillgestellten – eine Art imaginäre Ethnographie des Schreibens, die an semiotischer Vieldeutigkeit erheblich über sonst vorliegende, teils dokumentarische, teils stark ästhetisierende Fotobände von Autorenschreibtischen hinausgeht. Vgl. z.B. Herlinde Koelbl: *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen*, München 1998.

13 Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*, Frankfurt /M. 1980.

ne einer Ikonographie der Melancholie deutbaren dortigen Exponaten wie Uhr und Globus. Alle derartigen Assoziationen werden durch die variable Präsentation von Produktionsmitteln auf dem Schreibtisch von CB vermieden. Muss erst die Schreibmaschinenabdeckung geöffnet werden, um eingespanntes Papier darin sichtbar werden zu lassen, relativiert ein Moment von Distanz und Inszeniertheit jedwede ‚Aura‘.

Es zeigt sich so, dass gerade durch die Entlastung der Referenzzeit von allzu krisenhaften biographischen Bedeutungswerten und durch den Verzicht auf übermäßige Auratisierung ein ‚realistischeres‘ biographisches Bild entworfen werden kann: Wo der Mythos einer Produktion bis zum Tod keine zwingende biographische Grundlage hat, ist es selbstverständlich sinnvoll, jede Anspielung darauf in der Exposition zu vermeiden.

Die Präsentation in der Gedenkstätte selbst wie auch deren Spiegelung auf der Website verweisen also in exemplarischer Deutlichkeit auf die semiotisch-rhetorische Ausschnitthaftigkeit jeder derartigen Präsentation. Gelebte Zeit als biographische Referenzzeit erscheint erst durch die unterschiedlichen und fragmentarischen Beziehungen hindurch rekonstruierbar, die zwischen literarischen Texten, überlieferten Objekten, organisatorischen Konzepten und virtuellen Text-Bild-Kombinationen im Medium Computer bestehen. Insgesamt könnte diese Präsentationsweise gerade davon abhalten, allzu unvermittelt auf Lebenshilfe-Literatur, unverfügbar auratisierte Produktionsvorgänge und konsumierbare ‚Inhalte‘ loszusteuern. Es scheint jedoch, dass dies in der faktischen Rezeption bei einer Mehrzahl von Gedenkstättenbesuchern nicht gelingt. So sind am Ende Lesegewohnheiten wohl doch als stärker als Exponate in Gedenkstätten – und das Bedürfnis nach ‚Ganzheiten‘ stärker als die metonymische Struktur jeder Exposition.

Literaturverzeichnis

- Brückner, Christine: Mein schwarzes Sofa. Aufzeichnungen, Frankfurt/M. 1981.
- Dies.: Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen, München 2000 (Hamburg 1983).
- Dies.: Die Stunde des Rebhuhns, Frankfurt/M. 1991.
- Dies.: Ständiger Wohnsitz. Kasseler Notizen. Hrsg. u. m. e. Nachw. vers. v. Friedrich W. Block, Berlin 1998.
- Fian, Antonio/Korab, Nikolaus: Schreibtische österreichischer Autoren, Graz 1987.
- Hildesheimer, Wolfgang: Mozart, Frankfurt /M. 1980.
- Koelbl, Herlinde: Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen, München 1998.

AUTHENTISCHE ORTE UND REKONSTRUIERTE ERINNERUNGSSTÄTTEN AM BEISPIEL DER BRÜDER GRIMM

Der große russische Strukturalist Vladimir Propp (1895-1970) hat in seiner bis heute einflußreichen Arbeit über die *Morphologie des Märchens*¹ für den Ausgangspunkt einer Zaubermärchenhandlung zum einen die Existenz eines Mangels, zum anderen die Verletzung einer Regel oder die Übertretung eines Verbotes definiert. Es fehlen z.B. die goldenen Äpfel wie in dem Märchen „*Der goldene Vogel*“ (KHM 57) oder es fehlt die Braut wie in dem Märchen „*Allerleirauh*“ (KHM 65); es wird eine verbotene Tür geöffnet wie in dem Märchen „*Der treue Johannes*“ (KHM 6) oder es werden Salatblätter im Garten der Hexe gestohlen wie in dem Märchen „*Rapunzel*“ (KHM 12).

Solcherart ist eigentlich auch der Ausgangspunkt für den Ausstellungsmacher, der das Leben und das Wirken der Brüder Jacob (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859), der weltbekannten Märchensammler, Sprachforscher und politisch handelnden Gelehrten², angemessen zur Darstellung bringen muss. Er ist zuerst mit einem Mangel

- 1 Vladimir Propp: *Morfologija skazki* [russ. zuerst 1928]; dt. Ausgabe: *Morphologie des Märchens*. Hg. von Karl Eimermacher, Frankfurt 1975.
- 2 Aus der großen Zahl der vorliegenden Monographien und Dokumentationen zu Leben und Werk der Brüder Grimm sei hier zumindest hingewiesen auf Wilhelm Scherer: *Jacob Grimm*, Berlin, 1885; Wilhelm Schoof: *Wilhelm Grimm. Aus seinem Leben*, Bonn 1960; Ders.: *Jacob Grimm. Aus seinem Leben*, Bonn 1961; Karl Schulte-Kemminghausen u. Ludwig Denecke: *Die Brüder Grimm in Bildern ihrer Zeit*, Kassel 1963; Ludwig Denecke: *Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm*, Stuttgart 1971; Dieter Hennig und Bernhard Lauer (Hg.): *Die Brüder Grimm – Dokumente ihres Lebens und Wirkens*, Kassel 1985; Jürgen Weishaupt: *Die Märchenbrüder. Jacob und Wilhelm Grimm – ihr Leben und Wirken*, Kassel 1985; Bernhard Lauer: *Von Hessen nach Deutschland. Wissenschaft und Politik im Leben und Wirken der Brüder Grimm*, Bonn 1989; Ewald Grothe/Bernd Heidenreich (Hg.): *Kultur und Politik. Die Grimms*, Frankfurt/M.2003; Hans-Georg Schede: *Die Brüder Grimm*, München 2004. – Vgl. auch die von mir bearbeitete laufende *Brüder Grimm-Bibliographie* (1986-1999) mit fast 2000 Titeln im Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 1-10, 1991-2000.

konfrontiert, nämlich damit, dass die Wirkungsstätten der Brüder Grimm, die das geistige Erinnern materialisieren können, zum überwiegenden Teil im letzten Krieg vernichtet oder doch so gravierend verändert wurden, da eine authentische museale Nutzung kaum mehr möglich erscheint. Dieser Mangel kann m.E. aber nur durch den Versuch behoben werden, die Erinnerungszusammenhänge an den wenigen zumindest teilweise noch bestehenden Lebensorten von Jacob und Wilhelm Grimm zu rekonstruieren und in die so erstellten Ausstellungsräume das überkommene authentische Material symbolhaft zu integrieren, in der Spannung zwischen der zu erstrebenden Treue zu den historischen Fakten und der Notwendigkeit, den Erinnerungsraum neu in Szene zu setzen, muss der Ausstellungsmacher immer auch Grenzen überschreiten und Verbote übertreten. Wie im Märchen kann er am Ende dabei von der Kritik oder den Museumsbesuchern belohnt oder bestraft werden.

Nachfolgend möchte ich diese Problematik an zwei Fragestellungen verdeutlichen:

1. Was sind die zentralen Themen, die ich mit den Brüdern Grimm in der historischen Rückschau auf regionale, nationale und internationale Erinnerungskontexte und in ihrer Bedeutung für die Gegenwart zur Darstellung bringen will?
2. Wo kann ich an noch vorhandene Erinnerungsstrukturen anknüpfen und wie soll ich das Verhältnis zwischen Realem und Authentischem auf der einen Seite und Rekonstruktion und Interpretation auf der anderen Seite bestimmen, ohne in einen neuen lokalen oder regionalen Mythos abzuleiten?

I. Grimm-Stätten gestern und heute

An den verschiedenen Wirkungsorten der Brüder Grimm gibt es heute ganz unterschiedliche Grade an Erinnerungsbewusstsein und ganz verschiedene lokale Bezugspunkte für das Erinnern an das berühmte hessische Brüderpaar.

In ihrer Geburtsstadt Hanau sind alle authentisch verwertbaren Realien³ durch das verheerende alliierte Flächenbombardement vom 19. März 1945, dem die gesamte Innenstadt (Alt- und Neustadt mit allen Häusern und Kirchen sowie öffentlichen Gebäuden) und weitere Teile

3 Vgl. dazu u.a. Wilhelm Schoof: „Die Brüder Grimm und Hanau“, in: Hanauisches Magazin 11, 1932, Nr. 2–3, S. 9–24; Heinrich Bott: „Die Vorfahren der Brüder Grimm im Hanauer Land“, in: Brüder Grimm Gedenken 1, 1963, S. 23–48; Bernhard Lauer: „Die hessische Familie Grimm. Herkunft und Heimat“, in: Ewald Grothe/Bernd Heidenreich: Kultur und Politik, S. 17–42, hier S. 18ff. u. 24f.

ihrer Randgebiete zum Opfer fielen, unwiederbringlich zerstört worden. Nur wenige historische Gebäude konnten unter Benutzung der Außenmauern wiederaufgebaut werden. Das Geburtshaus der Brüder Grimm an der Südseite des Paradeplatzes Nr. 1 (später als Polizeigebäude und Landratsamt genutzt)⁴ ist heute nur noch durch einen Gedenkstein an der gegenüberliegenden Straßenseite markiert, während auf das zweite Wohnhaus der Familie Grimm in der Langen Gasse Nr. 41 in der Nähe des (wiederaufgebauten) Neustädter Rathauses durch eine Gedenktafel an einem nach dem Krieg errichteten Neubau hingewiesen wird. Einzig das große 1896 aufgestellte Nationaldenkmal der Brüder Grimm von Syrius Eberle (1844-1903) auf dem Neustädter Marktplatz⁵ hat den Krieg unbeschadet überstanden und bildet heute den zentralen monumentalen Erinnerungsort an die berühmtesten Söhne der Stadt.⁶

In dem kleinen Landstädtchen Steinau an der Straße, in dem die Brüder Grimm ihre frühe Jugend verbrachten, sind die historischen Strukturen und Gebäude, die an sie erinnern können, heute noch weitgehend erhalten⁷; eine kluge und weitsichtige Politik hat hier überdies dazu geführt, dass die zerstörerische Wirkung der Modernisierung die historische Atmosphäre der Stadt nur wenig angerührt hat. So lässt sich das „*Jugendparadies*“ der Brüder Grimm im erhaltenen und nur wenig veränderten Steinauer Amtshaus (1563), dem gleichzeitigen Dienstsitz und Wohnhaus des hanauischen Amtmanns und Vaters der Brüder Grimm Philipp Wilhelm Grimm (1751–1796), ebenso authentisch erleben wie die zahlreichen anderen Grimm-Stätten in Steinau: das Huttensche Armenspital (16. Jh.) in der heutigen Brüder Grimm-Straße, das Wohnhaus (die alte Kellerei) der Mutter Grimm nach dem Tode ihres Mannes am Brückentor (Nachfolgebau), vor den Toren der Stadt der sog. „*Biengarten*“, aus dem sich die Familie Grimm mit Obst und Gemüse

4 Vgl. dazu mit einer Abbildung des Hauses Louise Gies: „Das Geburtshaus der Brüder Grimm“, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Jahrgang 1896, Nr. 41, S. 695f.; Wilhelm Schoof: Die Brüder Grimm, S. 15.

5 Richard Schaffer: Das Nationaldenkmal der Brüder Grimm in Hanau. Hanau 1985. unpag.

6 Durch verschiedene autobiographische Dokumente ist die Hanauer Kindheit der Brüder Grimm sehr gut überliefert; vgl. u.a. Jacob Grimm: „Besinnungen aus meinem Leben“, in: Hans Daffis: Inventar der Grimm-Schränke in der Preußischen Staatsbibliothek, Leipzig 1923, S. 98-110; Ingeborg Schnack (Hg.): Die Selbstbiographien von Jacob und Wilhelm Grimm aus dem Juli 1830, Kassel 1958; Vgl. auch Adolf Stoll (Hg.): Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben, Leipzig 1911.

7 Vgl. dazu u.a. Wilhelm Praesent: „Im Hintergrund Steinau. Kleine Beiträge zur Familiengeschichte der Brüder Grimm“, in: Brüder Grimm Gedenken 1, 1963, S. 49-66; Bernhard Lauer: Von Hessen nach Deutschland, S. 25f.

versorgte. Weitere wichtige Stätten mit Grimm-Bezügen sind auf dem heutigen Marktplatz das im wesentlichen im 15. und 16. Jahrhundert errichtete Schloss der Grafen v. Hanau, das massige hohe Rathaus (1561) und die Ev. Katharinenkirche (1481-1511; Turm 1539) sowie das ehemalige Schulhaus (Nachfolgebau), wo der gefürchtete „Präzeptor Zinkhan“ den Kindern Rechnen und Schreiben beizubringen suchte. Ein 1985 von dem Würzburger Künstler Wolfgang Finger-Rokitnitz errichteter moderner Märchenbrunnen auf der Terrasse zwischen Rathaus, Schloss und Burgmannenhaus verstärkt die „märchenhafte“ Atmosphäre in der Brüder Grimm-Stadt Steinau, in der konsequenterweise denn auch mit touristischen Slogans wie „*Märchenhaft auf Schritt und Tritt*“ oder „*Märchen werden Wirklichkeit*“ geworben wird. Auch die Steinauer Grimm-Stätten sind durch die Lebenserinnerungen und Briefe der Brüder Grimm (einschließlich des jüngsten Bruders Ludwig Emil Grimm) gut dokumentiert⁸. Es fehlen aber authentisch erhaltene Interieurs und Objekte wie Möbel oder andere Haushaltsgegenstände, da insbesondere das Amtshaus (Wohnhaus der Familie Grimm von 1791 bis 1796) neben verschiedenen Umnutzungen auch kleinere bauliche Veränderungen ertragen musste, Bildlich kann das Steinau der Brüder Grimm jedoch durch die Zeichnungen des Malerbruders Ludwig Emil Grimm recht gut erschlossen werden. Neben verschiedenen Landschaften und Gebäuden hat der Künstler vor allem in seiner berühmten Reiserolle, die er 1850 auf der Hochzeitsreise mit seiner zweiten Frau Friederike (geb. Ernst; 1806-1894) erstellte⁹, ein ausdrucksvolles Bild gestaltet.

Obwohl es weder biographische noch thematische Bezüge der 1812 und 1815 erstmals gedruckten *Kinder- und Hausmärchen* zu Steinau gibt, hat man das Steinauer Amtshaus seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als „*Märchenhaus des Deutschen Volkes*“, als „deutsches Heiligtum“¹⁰ zu mythisieren gesucht. Heute wird das Andenken an die Märchensammler und Sprachforscher in Steinau recht vielfältig und angemessen gepflegt. Seit 1985 existiert im Steinauer Schloss eine kleine (allerdings aktualisierungsbedürftige) Gedenk-

8 Vgl. Anm. 6.

9 Ludwig Emil Grimm: Reisetagebuch in Bildern. 83 Federzeichnungen auf einer (9,4 m langen) Rolle aus hellem Papier, Brüder Grimm-Museum Kassel: Hz 753 (Faksimile-Druck mit einem Geleitwort von Wilhelm Praesent, Kassel 1960).

10 Wilhelm Praesent: „Aus dem Kinderland der Brüder Grimm. Zum 150. Geburtstag Jacob Grimms, am 4. Januar 1935, der Stadt Steinau a.d. Straße gewidmet“, in: Verein für Heimatschutz und Heimatpflege (Schlüchtern) 1935, S. 166-192, hier S. 183.; Ders.: *Märchenhaus des deutschen Volkes*. Aus der Kinderzeit der Brüder Grimm, Kassel, Basel 1957.

stätte, die von der Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten Hessens mit Exponaten aus dem Marburger Staatsarchiv gestaltet wurde; 1998 wurde im Steinauer Amtshaus durch die Brüder Grimm-Gesellschaft mit zahlreichen Leihgaben aus dem Brüder Grimm-Museum Kassel auf zwei Etagen in insgesamt zwanzig Räumen eine große Dauerausstellung eingerichtet, die insbesondere die an Main und Kinzig verlebte Jugendzeit der Brüder Grimm sowie das Märchenwerk in seinen weltweiten Dimensionen zur Darstellung bringt¹¹. Ergänzend finden mehrmals im Jahr im Brüder Grimm-Haus Steinau (Amtshaus) verschiedene Sonderausstellungen statt, die Steinau neben Kassel heute zum zweitwichtigsten touristischen Grimm-Ort haben werden lassen.¹²

Nach dem Tode des Vaters (1796) wurden die beiden ältesten Söhne der Grimm-Familie zur weiteren Ausbildung nach Kassel geschickt, wo sich Henriette Philippine Zimmer (1748–1815), Kammerfrau bei der hessischen Landgräfin und Schwester der Mutter der Brüder Grimm, ihrer annahm, Sie kamen bei dem Dritten Landgräflichen Mundkoch Abraham Vollbrecht (1750–1805) in einem Haus „*Am Sack*“ (heute Elisabethstr.) unter und besuchten bis 1802 (Jacob) bzw. 1803 (Wilhelm) das Lyceum Fridericianum in der Kasseler Oberneustadt. Von beiden Häusern ist heute kein Stein mehr erhalten.

Ähnlich wie Steinau hat auch Marburg an der Lahn, die nächste Lebensstation der Brüder Grimm von 1802/03 bis 1805/06¹³, seine historischen Strukturen und authentischen Erinnerungsorte weitestgehend bewahren können. Jacob und Wilhelm Grimm bewohnten hier bei dem Kaufmann Heckmann gemeinsam ein Zimmer in dem heute noch vollständig erhaltenen Fachwerkhaus in der Barfüßerstraße Nr. 35 an der Ecke zur Wendelgasse, an der 1886 – gestiftet von einem Goffeldener

11 Bernhard Lauer: „Das Brüder Grimm-Haus Steinau. Eine neue Gedenkstätte im ehemaligen Steinauer Amtshaus“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 8, 1998, S. 114-120.

12 Hingewiesen sei an dieser Stelle noch auf eine weitere ausstellerische Präsentation der Brüder Grimm in Schlüchtern, die auf Wilhelm Praesent zurückgeht, der noch mit Wilhelm Grimms ältester Tochter Auguste (1832-1919) persönlich bekannt war und von ihr verschiedene Erinnerungsgegenstände ihres Vaters und Onkels erhielt. Die von ihm zusammengetragene und heute im Bergwinkelmuseum beheimatete Grimm-Sammlung enthält durchaus einige sehr bemerkenswerte Stücke.

13 Vgl. u.a. Alfred Höck: „Die Brüder Grimm als Studenten in Marburg“, in: Brüder Grimm Gedenken 1, 1963, S. 67-96; Hans-Bernd Harder: „Die Marburger Frühromantik 1800-1806. Ein Entwurf“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 6, 1996, S. 7-40; Bernhard Lauer: Von Hessen nach Deutschland, S. 28f.; Rotraut Fischer: „Die Brüder Grimm im „romantischen“ Marburg. „Romantische Stimmung“ des Geistes“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 9, 1999, S. 9-74.

Patenkind der Brüder Grimm (Ferdinand Bang) – eine Gedenktafel zu ihren Ehren angebracht wurde. Von hier führte sie der Weg zu den Vorlesungen der Professoren (u.a. Anton Bauer, Johann Bering, Johann Heinrich Erxleben, Georg Friedrich C. Robert, Philipp Friedrich Weis), die meist am Marburger Schlossberg ihre Wohnungen hatten und dort die Studenten zum Unterricht empfingen. Vor allem der Weg hinauf in den Forsthof, wo der wichtigste Marburger Lehrer der Grimms Friedrich Carl v. Savigny (1779–1861) wohnte (heute Ritterstrasse Nr. 15; Gedenktafel seit 1884), wird in den Erinnerungen der Brüder Grimm besonders hervorgehoben. Ein weiterer wichtiger Erinnerungsort liegt in der Reitgasse Nr. 6, wo der Dichter Clemens Brentano Ende 1803 zusammen mit seiner Frau Sophie Mereau eine Wohnung bezogen hatte. Alle hier genannten Marburger Erinnerungsorte befinden sich heute in Privatbesitz.

Die längste, „arbeitsamste und [...] fruchtbarste“¹⁴ Zeit ihres Lebens verbrachten die Brüder in der landgräflichen, später kurhessischen und zwischenzeitlich auch königlichen Haupt- und Residenzstadt Kassel, wo die gesamte Familie Grimm im Oktober 1805 – die Mutter mit den fünf Söhnen Jacob, Wilhelm, Carl, Ferdinand und Ludwig Emil und der Tochter Charlotte Amalie (gen. Lotte) – nach der Marburger Studentenzeit der beiden ältesten Brüder und der Paris-Reise Jacobs wieder zusammenkam und in der Marktgasse Nr. 17 bei dem Kaufmann Simon Wille (gest. 1847) in unmittelbarer Nachbarschaft zur Sonnenapotheke eine Wohnung bezog. Auch nach dem Tod der Mutter (27. Mai 1808) blieben die Geschwister Grimm in der Kasseler Altstadt zusammen, bis sie schließlich nach dem Ende des „Westphälischen Königreiches“ und der Restituierung des Kurfürstentums Hessen (November 1813) Ende April 1814 in den zweiten Stock des nördlichen Torwachgebäudes am Wilhelmshöher Platz (heute: Brüder Grimm-Platz) zogen, von wo die berühmte zum Schloss Wilhelmshöhe führende Kasseler Prachtstraße (Wilhelmshöher Allee) ihren Ausgang nimmt. Weitere Wohnungen nahmen die Brüder Grimm später in der Fünffensterstr. (1822-1824), in der Bellevue Nr. 7 (1826-1829/30) und in der Bellevue Nr. 9 (1824-1826). Die Kasseler Zeit der Brüder Grimm kann durch autobiographische Zeugnisse, aufschlußreiche Briefe sowie zahlreiche Zeichnungen sehr anschaulich dokumentiert werden, die authentischen Orte sind jedoch mit der am 22.10.1943 erfolgten großflächigen englischen Bombardierung und der nachfolgenden Auslöschung

14 Ingeborg Schnack: Die Selbstbiographien von Jacob und Wilhelm Grimm, S. 29.

der gesamten Kasseler Altstadt und des überwiegenden Teiles der Kasseler Neustadt größtenteils verloren gegangen oder in der Folge durch Umnutzung und Umbauten so stark verändert, dass man heute „auf den Spuren der Brüder Grimm“ nur noch einen fragmentarischen Eindruck von der ehemaligen Schönheit und großartigen Atmosphäre der kurhessischen Residenzstadt gewinnen kann.

Zumindest in den Außenmauern noch erhalten ist die dritte Kasseler Wohnstätte der Grimms am heutigen Brüder Grimm-Platz, in seinem Innern im Stile der 50er Jahre vollständig verändert, fungiert das Gebäude jetzt als Dienstsitz für den Hessischen Verwaltungsgerichtshof. Die ehemalige Wohnung der Brüder Grimm wurde zu einem großen Saal (mit einem kleinen Nebenraum) umgebaut, in dem jetzt die Verhandlungen des Gerichts stattfinden. Am Gebäude selbst wurde nach dem Zweiten Weltkrieg eine kleine Gedenktafel angebracht, im Innern des Hauses verweisen einige Bilder und Skulpturen (Leihgaben des Brüder Grimm-Museums) auf die früheren Mieter. Unangemessen klein und künstlerisch wenig befriedigend wirkt dagegen das auf der rechten Platzmitte befindliche Kasseler Brüder Grimm-Denkmal von Erika Maria Wiegand (geb. 1921), das die Stadt Kassel auf Initiative des Lions Clubs Kassel Brüder Grimm mit Unterstützung der örtlichen Sparkasse 1985 aufstellen ließ.¹⁵

Ein weiteres Haus mit Grimm-Bezug an der heutigen Schönen Aussicht Nr. 9 (ehemals Bellevue Nr. 9) wurde nach Teilzerstörung im Zweiten Weltkrieg unter Beachtung seiner historischen Substanz nach dem Krieg wiederaufgebaut und befindet sich – 2002 aufgeteilt in verschiedene Eigentumswohnungen – in Privatbesitz, in der Einfahrt vor dem Treppenhaus erinnert eine großformatige Tafel an die 1824 bis 1826 hier wohnenden Grimm-Brüder. Alle übrigen Gebäude in Kassel, in denen die Brüder Grimm einmal wohnten, sowie auch fast alle Wohnstätten ihrer Kasseler Verwandten, Freunde und Bekannten sind im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs vollständig und unwiederbringlich untergegangen. Da auch die meisten Bau- und Verwaltungsakten der Stadt Kassel und der größte Teil des städtischen Archivs ein Raub der Flammen geworden ist, stellt das unerwartete und zufällige Auffinden verschiedener Aufrisse des Grimm-Hauses in der Marktgasse in Privatbesitz, die anlässlich der Fassadenrenovierung des Hauses im Jahre 1935 erstellt worden sind, einen wirklichen Glücksfall dar.¹⁶

15 Vgl. dazu Harald Kimpel: Kunst im öffentlichen Raum, Kassel 1950–1991, Marburg 1991, S. 299-301.

16 Die Publikation dieser Pläne ist in Vorbereitung.

Beruflich wirkte Jacob Grimm zunächst als Sekretär des Kurhessischen Kriegskollegiums (24.1. Bis 31.12.1806), ab dem 5.7.1808 als Privatbibliothekar Jérômes Bonapartes, des Königs von Westphalen und Bruder Napoléons (1808 bis 1813), ab dem 17.2.1809 in der Verwaltung des Königreiches zusätzlich als „Staatsratsauditor“, und von 1814 bis 1816 als Kurhessischer Legationssekretär (ernannt wurde er am 23.12.1813, er war in dieser Funktion meist in Frankreich und beim Kongreß in Wien¹⁷). Im Rahmen dieser amtlichen Tätigkeiten kommen als weitere Grimmsche Erinnerungsorte in Kassel die Landgrafenschlösser (insbes. Wilhelmshöhe und das 1811 abgebrannte Kasseler StadtSchloss) sowie verschiedene Verwaltungsgebäude in der Oberneustadt (meist vernichtet) in Betracht; dabei ist das noch vollständig erhaltene Palais Bellevue an der Schönen Aussicht Nr. 2, wie weiter unten noch zu zeigen sein wird, von besonderer musealer Bedeutung.

Nach langer Verwahrlosung ist das 1777 errichtete und mehrfach umgebaute Schloss Schönfeld¹⁸ von 1989 bis 1992 durch einem eigens für diesen Zweck gegründeten Verein engagierter Bürger wiederhergestellt worden. Es war 1806 von dem Frankfurter Bankier Karl Jordis (1781-1839), der mit Ludovica (gen. Lulu) Brentano verheiratet war, erworben worden und entwickelte sich in der Folge rasch zu einem Brennpunkt der romantischen Bewegung. Hier wurde unter unmittelbarer Mitarbeit der Brüder Grimm in den Jahren 1806 bis 1808 der zweite und dritte Band der von Achim v. Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen romantischen Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (Heidelberg 1806-1808) sowie auch die berühmte *Zeitung für Einsiedler* redigiert. Nach erneuten Umbauten diente das kleine Schloss 1824 bis 1841 der von ihrem Mann Kurfürst Wilhelm II. getrennt lebenden Kurfürstin Auguste (1780-1841) als Sommersitz; hier waren dann auch die Brüder Grimm wiederholt zu Gast, wie auch verschiedene Zeichnungen Ludwig Emil Grimms bezeugen.¹⁹ Von 1814 (Wilhelm) und 1816 (Jacob) bis 1829 waren die Brüder an der Kurfürstlichen Bibliothek beschäftigt und arbeiteten an ihrem damaligen Standort im Museum Friedericianum „jeden Tag drei Stunden.“²⁰ Wenn auch im Krieg schwer

17 Dazu zuletzt Ulrich Hussong: *Jacob Grimm und der Wiener Kongreß*. Mit einem Anhang größtenteils unveröffentlichter Dokumente, Kassel 2002.

18 Vgl. dazu Gerd Fenner: „Zur Geschichte von Schloss und Park Schönfeld“, in: Bernhard Lauer (Hg.): *Kurfürstin Auguste von Hessen (1780–1841) in ihrer Zeit*, Kassel 1995, S. 114–141.

19 Vgl. Fenner: *Zur Geschichte von Schloss und Park Schönfeld*, bes. S. 59 u. 60, 119 u. 134 sowie 139.

20 Bernhard Lauer: „Die Brüder als hessische Bibliothekare“, in: *Mitteilungen des Heimat- und Geschichtsvereins Bergwinkel, Schlüchtern 2000*, S. 13–28, hier S. 21.

getroffen und ausgebrannt, so ist dieser wichtige Kasseler Wirkungsort der Brüder Grimm immerhin in seinen Außenmauern erhalten und rekonstruiert worden.²¹

Die entscheidenden heutigen Erinnerungsorte für die Brüder Grimm in Kassel sind zum einen die Ausstellungsräume des 1959 gegründeten Brüder Grimm-Museums im historischen Palais Bellevue, zum anderen die zugehörigen Verwaltungs- und Archivräume im Gebäude der Murhardschen Bibliothek am Brüder Grimm-Platz 4A. Von dem alten Komplex verschiedener landgräflicher Schlossbauten an der Schönen Aussicht ist heute nur noch das 1714 als Sternwarte für den Landgrafen Karl errichtete und um 1790 klassizistisch umgebaute vierstöckige Palais Bellevue (Nr. 2 an der Ecke zur Friedrichstraße) erhalten. Es kann eine gewisse Authentizität im Blick auf die Brüder Grimm beanspruchen, da zum einen Jacob Grimm in seiner Eigenschaft als Privatbibliothekar von König Jérôme und als französischer Staatsratsauditor sicherlich die dortigen Räumlichkeiten verschiedentlich betreten hat, und ferner auch Wilhelm Grimm als Erzieher des hessischen Kurprinzen und späteren Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. hier öfter zu Gast gewesen ist. Ein anschauliches Bild vermitteln überdies verschiedene Zeichnungen und Skizzen Ludwig Emil Grimms, der nicht nur Personen und Gebäude auf der Kasseler Bellevue wiederholt festgehalten, sondern mit seinen berühmten Aussichten (im Frühling, Sommer, Herbst und Winter) in die Karlsau und auf die Kasseler Orangerie eine heute noch bisweilen durch einen Blick aus dem Fenster nachvollziehbare Stimmung eingefangen hat, die den Ort auch in dieser Hinsicht als Erinnerungsort für die Brüder Grimm und ihr Wirken prädestiniert.²² Die Verwaltungs- und Bibliotheksräume des Kasseler Brüder Grimm-Museums befinden sich zwar in einem erst nach der großzügigen Stiftung der Brüder Murhard²³ errichteten Bibliotheksneubau (1905), aber auch hier ist zum einen durch die Nähe zu der ehemaligen Wohnung der Grimms am Wilhelmshöher Tor (siehe oben), zum anderen aber auch

21 In der späteren Kurhessischen Landesbibliothek wurde 1897 die Brüder Grimm-Gesellschaft gegründet; hier befand sich das erste Brüder Grimm-Archiv, später eine große Doppelplastik der Brüder Grimm. Bis zum Zweiten Weltkrieg war die Geschichte des Hauses als wichtiger Grimmscher Erinnerungsort untrennbar im kulturellen Gedächtnis der Stadt und ihrer Bürger verankert; heute dient das Gebäude vornehmlich als Ausstellungshaus für moderne und „documenta“-Kunst.

22 Zusätzlich können einige Skizzen und Darstellungen von Wilhelm Grimms Sohn Herman sowie von des Künstlers einziger Tochter Ideke das Bild dieses Ortes in schöner Weise ergänzen.

23 Vgl. dazu zuletzt Jörg Westerborg u. a. (Hg.): Die Brüder Murhard. Leben für Menschenrechte und Bürgerfreiheit, Kassel 2003.

durch die nach dem Zweiten Weltkrieg hierhin verlegte Landesbibliothek ein authentischer Grimm-Bezug gegeben. Hier befinden sich seit Kriegsende auch die Geschäftsräume und Sammlungen der Brüder Grimm-Gesellschaft e. V. und seit 1959 Archiv, Bibliothek und Verwaltung des Brüder Grimm-Museums Kassel.²⁴

1829 wurden die Brüder Grimm bei der Neubesetzung des Direktors der Kurfürstlichen Bibliothek in Kassel übergangen und nahmen einen Ruf an die Universität Göttingen an. Bevor sie eine eigene Wohnung beziehen konnten, nahm ihr Freund und Göttinger Bibliothekar Friedrich Benecke sie am 27.12.1829 in der Groner-Tor-Straße Nr. 16 als Gast bei sich auf. Am 19. und 20. Januar 1830 zogen sie dann in ihre eigene Wohnung in der Allee (alte Hausnummer: 923a; heute: Goethe-Allee Nr. 6; Vermieter: Friedrich Grätzel) ein, in der Wilhelm Grimms Frau Dorothea noch zwei weitere Kinder (Rudolf und Auguste) zur Welt brachte. Im gleichen Haus (links vom Eingang zu ebener Erde) hielten sie auch ihre Vorlesungen als Göttinger Professoren ab, was sich u.a. über die schöne Zeichnung „*Jacob Grimm bei der Vorlesung über Deutsche Rechtsalterthümer*“ von Ludwig Emil Grimm recht anschaulich nachempfinden lässt. Ihrer Arbeit als Bibliothekare gingen die Brüder Grimm in der für Bibliothekszwecke 1812 profanierten und mit einer Zwischendecke versehenen Paulinerkirche nach. Über die Göttinger Zeit der Brüder Grimm sind wir durch zahlreiche Briefe sehr genau unterrichtet, und in weiteren Zeichnungen und Karikaturen des Malerbruders Ludwig Emil Grimm wird das Göttingen des 19. Jahrhunderts auch heute noch gut erkennbar. Nach der Amtsenthebung veranlasst durch ihre Teilnahme am Protest der „*Göttinger Sieben*“, musste Jacob Grimm (zusammen mit Dahlmann und Gervinus) das Königreich Hannover binnen drei Tagen bis zum 17.12.1837 verlassen, während Wilhelm Grimm mit seiner Familie noch bis zum 3.10.1838 in der Wohnung in der Allee blieb, bevor er dann ebenfalls wieder nach Kassel übersiedelte.

Das heutige Göttinger Stadtbild ist durch die Folgen der Modernisierung und des Ausbaues der städtischen Infrastrukturen nicht unerheblich in Mitleidenschaft gezogen worden, und die Grimmschen Erinnerungsorte lassen sich daher nur teilweise noch authentisch erschließen. Während die Paulinerkirche und der alte Bibliothekssaal am

24 Es würde im Rahmen dieses Beitrages zu weit führen, alle weiteren Stätten mit Grimm-Bezügen in der Stadt Kassel sowie auch an anderen Orten aufzuführen; dies soll einer späteren Publikation vorbehalten bleiben.

Papendiek Nr. 14²⁵ nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges wieder aufgebaut und in den letzten Jahren (1992, grundlegend 2000) für Ausstellungszwecke umgestaltet wurden, hat man das ehemalige Wohngebäude der Grimms in der Goethe-Allee²⁶ pünktlich zum 200. Geburtstag der Brüder Grimm im Sommer 1985 abgerissen und dort ein modernes Geschäftsgebäude errichtet, an dem jedoch zumindest wieder eine Gedenktafel prangt. Indem 1993 eröffneten Neubau der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek am Platz der Göttinger Sieben Nr. 1 kann man im Untergeschoss in den öffentlich zugänglichen alten Bandkatalogen den Resultaten der bibliothekarischen Arbeit der Grimm-Brüder nachgehen, und im Stadtarchiv sowie auch im Stadtmuseum erinnern einige bedeutende Dokumente und Kunstwerke an die Göttinger Zeit von Jacob und Wilhelm Grimm. Den Eingang zum Seminar für Deutsche Philologie in Göttingen (Jacob Grimm-Haus im Käte Hamburger-Weg 3) ziert das offensichtlich nach Robert Cauer (1831-1893) gestaltete Relief des Brüderpaares, eine weitere Anlaufstelle für Grimm-Interessierte bieten in Göttingen u.a. noch die dortige Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs (Herzberger Landstraße 2), wo seit 1960 die Buchstaben D bis F neu bearbeitet werden, ferner die Arbeitsstelle der Enzyklopädie des Märchens im Friedländer Weg Nr. 2.

Ihre letzte Lebensphase brachten die Brüder Grimm von 1841 bis zu ihrem Tode 1859 (Wilhelm) bzw. 1863 (Jacob) in Berlin zu.²⁷ Über ihr Leben und Wirken in der preußischen Metropole unterrichten nicht nur zahlreiche erhaltene Familienzeugnisse und ein sehr umfangreicher Briefwechsel, sondern vor allem über die präzise von Tag zu Tag geführten autobiographischen Notizen Wilhelm Grimms²⁸ können

- 25 1997 zeigte das Brüder Grimm-Museum Kassel aus Anlass des 100-jährigen Gründungsjubiläums der Brüder Grimm-Gesellschaft die vielbeachtete Ausstellung „Die Brüder Grimm und ihre internationale Ausstrahlung“, während der gleichzeitig ein großes wissenschaftliches Symposium stattfand; vgl. Bernhard Lauer (Hg.): Die Brüder Grimm und die Geisteswissenschaften heute. Ein wissenschaftliches Symposium der Brüder Grimm-Gesellschaft e.V. in der Paulinerkirche zu Göttingen am 21. und 22. November 1997, Kassel 1999.
- 26 Abbildungen in Holger Ehrhardt (Hg.): Der Briefwechsel der Brüder Grimm mit Herman Grimm. Kassel 1998.
- 27 Vgl. u.a. die folgenden Einzeldarstellungen bei Wilhelm Hanssen: „Die Brüder Grimm in Berlin“, in: Brüder Grimm-Gedenken 1, 1963, S. 227-307; Wilhelm Schoof: Die Brüder Grimm in Berlin, Berlin 1964; Hartmut Schmidt: „Die Berliner Jahre der Brüder Grimm“, in: Die Brüder Grimm. Beiträge zu ihrem Schaffen. Haldensleben, Magdeburg 1988, S. 58-70; Klaus B. Kaindl u.a. (Hg.): Die Brüder Grimm in Berlin, Leipzig 2004.
- 28 Wilhelm Grimm führte über sein äußeres Leben. Besuche und Gesellschaften sowie seine Reisen vom 5.3.1838 bis zum 3.12.1859 in vier umfangreichen Heften mit kleiner Schrift detailliert Buch; vgl. SBPK Berlin, Nachl. Grimm 151; Edition im Rahmen der Kasseler Ausgabe der Werke und Briefwechsel der Brüder Grimm in Vorbereitung.

beinahe alle Orte und Ereignisse der Grimmschen Biographie in den letzten Kasseler sowie der gesamten Berliner Zeit detailliert erschlossen werden. In Berlin belegte die Familie Grimm – Jacob, der unverheiratet blieb, und Wilhelm mit seiner Ehefrau Dorothea und den drei Kindern Herman, Rudolf und Auguste – nacheinander drei Wohnungen, zuerst in der Lennéstraße Nr. 8 (1841-1846), dann in der Dorotheenstraße Nr. 47 (1846-1847) und schließlich in der Linkstr. Nr. 7 (1847-1859/63). Der aus Thüringen stammende Künstler Moritz Hoffmann (1820-1896) hat die Arbeitszimmer der Brüder Grimm um 1860 auf verschiedenen Aquarellen festgehalten, die einen besonders intimen Einblick in ihre Werkstatt ermöglichen.²⁹ An der Königlichen Akademie der Wissenschaften hatten beide Brüder das Recht, nicht aber die Pflicht, Vorlesungen zu halten, was sie bis 1848 (Jacob) bzw. 1852 (Wilhelm) in den Universitäts- und Akademiegebäuden an der Straße Unter den Linden wahrnahmen, wo sie auch regelmäßig die Kgl. Bibliothek besuchten. Häufige Spaziergänge führten sie in den Berliner Tiergarten, den sie von ihren Wohnungen aus leicht erreichen konnten. Auch am gesellschaftlichen Leben der preußischen Hauptstadt nahmen sie intensiv teil, besuchten private und öffentliche Abendgesellschaften, Konzerte und Theater und sahen sich auch die Ausstellungen in den sich rasch entwickelnden Berliner Museen an, schließlich wurden sie auch manchmal bei Hofe eingeladen.

Durch die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg und die Folgen der deutschen Teilung sind heute die meisten authentischen Orte für eine wiederzubelebende Erinnerungskultur gänzlich verloren. Von den ehemaligen Wohngebäuden existieren lediglich noch die Straßennamen. Die bedeutendsten Berliner Grimm-Sammlungen befinden sich heute nicht weit von ihren ehemaligen Wohnorten im neuen Gebäude der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin an der Potsdamer Straße (Handschriftenabteilung)³⁰ sowie in der Universitätsbibliothek an der Dorotheenstraße (mit dem größten Teil der erhaltenen Handbibliothek der Brüder Grimm).³¹ Den einzigen wirklich authentischen Berliner Erinnerungsort für die Brüder Grimm stellt aber nur noch ihre Grabstätte auf dem alten Matthäi-Friedhof an der Großgörschenstraße dar, wo sie Seite an Seite (zusammen mit Wilhelm Grimms Söhnen Herman und Rudolf) begraben liegen.

29 Vgl. Bernhard Lauer: Von Hessen nach Deutschland, S. 68-69 u. S. 170-173.

30 Erschlossen durch Ralf Breslau: Der Nachlaß der Brüder Grimm. 2 Bde., Wiesbaden 1997. Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Handschriftenabteilung, Zweite Reihe: Nachlässe, 3.

31 Vgl. Ludwig Denecke/Irmgard Teitge: Die Bibliothek der Brüder Grimm. Annotiertes Verzeichnis des festgestellten Bestandes, Weimar 1989.

II. Rekonstruierte Erinnerungsräume

Seit 1959 existiert in Kassel das Brüder Grimm-Museum (zuerst in der Murhardschen Bibliothek, ab 1972 im Erdgeschoß des historischen Palais Bellevue untergebracht, seit 1999 dort auf vier Etagen erweitert) und 1998 wurde im ehemaligen Amtshaus zu Steinau an der Straße auf zwei Etagen das Brüder Grimm-Haus eingerichtet. Beide Museen sind, wie oben aufgezeigt wurde, Stätten mit authentischem oder zumindest halbauthentischem Charakter, an denen das Leben und Wirken der Brüder Grimm historisch aufgearbeitet und in einer räumlich erlebbaren Form rekonstruiert werden kann.

In Kassel wurde seit 1998 sukzessive die Dauerausstellung zu Leben und Werk der Grimm-Brüder im zweiten Obergeschoß des Palais' Bellevue neu eingerichtet.³² Zum einen zeigen wir darin das Leben der Grimms, in chronologischer Abfolge von ihrem Geburtsort Hanau bis zu ihrem Sterbeort Berlin abgehandelt, zum anderen würdigen wir exemplarisch ihr monumentales Lebenswerk in den Bereichen der Literarischen Volkskunde, der Germanischen Sprach- und Literaturwissenschaft, der Rechts-, Geschichts- und Mythenkunde sowie ihr politisches Wirken. Aufgrund des begrenzten Raumangebotes lag es nahe, beide Bereiche – die Chronologie und die Wissenschaftssystematik und Wissenschaftsgeschichte – eng miteinander zu verknüpfen und räumlich unmittelbar zueinander in Beziehung zu setzen.

Zunächst wurde versucht, die nach mehrfach wechselnder Nutzung noch vorhandenen innenarchitektonischen Elemente zu isolieren und moderne spätere Zugaben wie z.B. den auf das alte Parkett verlegten Teppichboden zu entfernen. Größere Einbauten (wie zwei Ende der 80er Jahre eingebaute Türen sowie eine neuerrichtete Zwischenwand) mußten aus Kostengründen beibehalten werden, ermöglichen jedoch einen sinnvollen Rundgang. Da über die innere Gestalt des Hauses nur sehr wenige Informationen und Bilddokumente (ausschließlich aus dem

32 Nach dem Ende Kurhessens (1866) fiel das Gebäude an den preußischen Staat, der es um 1880 durch Vergleich an die Landgrafen v. Hessen-Philippsthal-Barsfeld abtrat. Von 1933 bis 1945 diente es als Wohn- und Amtssitz des Oberpräsidenten der Provinz Hessen-Nassau. 1956 wurde das Palais an die Stadt Kassel veräußert, die hier bis 1970 die Städtischen Kunstsammlungen unterbrachte und danach die Räume für Zwecke des Brüder Grimm-Museums (im Erdgeschoss), des Louis Spohr-Museums und der Empfänge des Magistrats (im ersten Obergeschoss) sowie des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs und des Internationalen Quellenlexikons der Musik (im zweiten Obergeschoss) herrichtete (das dritte Obergeschoss nahm eine Hausmeisterwohnung ein). Von 1987 bis 1998 nutzte das Kulturamt der Stadt Kassel die Räumlichkeiten im zweiten und (nach dem Auszug des Hausmeisters 1994) dritten Obergeschoss.

20. Jahrhundert) vorliegen, haben wir uns entschlossen, durch eine einheitliche dunkelrote Farbgebung der Wände und eine weißgehaltene Gestaltung der Türen, Holzvertäfelungen und Fenster eine biedermeierliche Wohnatmosphäre zu schaffen, in die – quasi als eine kulturhistorische Folie – authentische Versatzstücke und Fragmente aus dem Grimmschen Familiennachlass sowie weitere historische Objekte und Dokumente hineingestellt wurden.



Das Wohnhaus der Brüder Grimm in der Lennéstraße 8 in Berlin, wo sie von 1841 bis 1846 wohnten. Photographie, um 1860 · Brüder Grimm-Museum Kassel: Photogr, Slg 1989 (G.J. Jungk)

Als Gliederungselemente boten sich in den jeweils links und rechts von einem großen Mittelraum (IV) gelegenen Ausstellungsräumen (I-III u. V-VII) die Lebensstationen der Brüder Grimm an:

- I. Kindheit und Jugend (Hanau 1785/86-1790 und Steinau 1791-1798)
- II. Schule und Universität (Kassel 1798-1802/83; Marburg 1802/03-1805/06 und Paris 1805)
- III. Unruhige Zeiten (Kassel 1806-1814/1816; Berlin u. Weimar 1809 Paris u. Wien 1814 u. 1815)
- IV. Zentralraum als Bibliothek und Werkstatt der Brüder Grimm
- V. Gelehrtenfleiß und Fürstenwillkür (Kassel 1814/16-1829)
- VI. Wissenschaft und Politik (Göttingen 1830-1837/38 und Kassel 1837/38–1841)
- VII. Anerkennung (Berlin 1841-1859/63; Frankfurt 1846, 1848 u. Lübeck 1847)

In dem großen Zentralraum (IV) wurde im Winter 2004/05 durch den an drei Wänden postierten Einbau von Bücherschränken und -regalen aus rotem Kirschholz, angeregt durch die Präsentation der Brüder Grimm auf der Expo2000 in Hannover³³, eine Bibliotheks- und Arbeitssituation als „*Werkstatt der Brüder Grimm*“ nachgestaltet.

Bestückt wurde die Dauerausstellung mit authentischen Möbeln, Glas, Porzellan und weiterem Hausrat aus der Familie Grimm, persönlichen Gegenständen und Arbeitsgeräten der Brüder Jacob, Wilhelm und Ludwig Emil Grimm (wie z.B. ein Petschaft, eine Lupe, ein Zollmaß, ein Lichtschirm u.ä.), Porträts der Vorfahren und Familienangehörigen, Stadt- und Gebäudeansichten, Ortsplänen und Landschaften, schließlich durch Schriftstücke verschiedenster Art. Besondere Erinnerungsbezüge zum Ort der Ausstellung entstehen dabei z.B. durch eine in Raum II gezeigte (aus der Kasseler Schulzeit stammende) Zeichnung beider Grimm-Brüder mit Darstellung der Kasseler Oberneustadt



Das historische Palais Bellevue in Kassel, erbaut 1714 unter Landgraf Karl von Paul du Ry; seit 1972 Brüder Grimm-Museum (Foto: B. Lauer)

bis hin zur Bellevue, auf der auch das heutige Palais Bellevue gut zu erkennen ist. Ähnliche Zusammenhänge produzieren weitere ausgestellte Bilder in ihrer Projektion auf den jeweiligen Ausstellungsraum und die

33 Vgl. Deutscher Pavillon. Expo 2000 Hannover, Hannover 2000, S. 242-243.

dort gezeigten Möbelstücke und Objekte. Großfläche Texttafeln in deutscher und englischer Sprache zeigen dabei immer an, dass sich der Besucher in einem rekonstruierten Erinnerungsraum am historisch authentischen Ort befindet.



Blick in das unter dem Architekten Simon Louis du Ry um 1790 erbaute klassizistische Treppenhaus im Palais Bellevue in Kassel – Ausgang zur Dauerausstellung zu Leben und Werk der Brüder Grimm. (Foto: Bernhard Lauer, 2005)

Das wissenschaftliche und gesellschaftliche Wirken der Brüder Grimm ist in ihren jeweiligen biographischen Kontext eingeordnet. So wird in Raum II unter den Bildern von Marburg und dem Porträt des Lehrers Friedrich Carl v. Savigny z.B. die Erstausgabe der *Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte* von Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger (Zürich 1758-59) gezeigt, auf die die Brüder Grimm in der Savignyschen Bibliothek aufmerksam wurden und die ihr Interesse für die „altdeutsche Literatur“ begründete. Die Geburtsstunde der modernen Germanischen Philologie in Marburg zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist damit augenfällig markiert. Ein anderes Beispiel in Raum III ist die Gegenüberstellung von Dokumenten der französischen Fremdherrschaft in Kassel (1806-1813) auf der einen Seite und der ersten Editionen der Brüder Grimm zur alt- und mittelhochdeutschen Literatur (insbes. die Edition des *Hildebrandliedes*) und natürlich der *Kinder- und Hausmärchen* selbst auf der anderen Seite. Auch das politische Wirken der Brüder Grimm, etwa in Raum VII, ist in der Verknüpfung alltäglicher Gegenstände (Möbel und Porzellan aus der Berliner Zeit u.ä.) mit Ansichten von Berlin, Lübeck und Frankfurt und dem berühmten Antrag Jacob Grimms zu den „*Grundrechten des deutschen Volkes*“ vom August 1848 in der Paulskirche dargestellt.

Neben der Dauerausstellung zu Leben und Werk der Brüder Grimm findet der Besucher des Brüder Grimm-Museums Kassel im dritten Stock des Gebäudes eine interaktiv gestaltete Märchenerlebniswelt in drei Räumen mit den Themen „Der Märchenwald“, „Der Märchenheld“ und „Das Märchenschloss“.

Den „unruhigen Zeiten“ zwischen der französischen Besetzung Kassels (1806) und dem Wiener Kongreß (1814/15) ist der dritte Ausstellungsraum im BGM, Kassel, gewidmet (Foto: Thomas Wiegand, 2005, BGM, Kassel)



Das Erdgeschoss sowie das erste Obergeschoss dienen wechselnden Ausstellungen (zuletzt „Wenn Scheherazade erzählt – Die Märchen aus 1001 Nacht“ aus Anlass des 300jährigen Jubiläums der orientalischen Sammlung (1704-2004)).

Der große „Kasseler Raum“ in der Dauerausstellung widmet sich der „arbeitsamste(n) und fruchtbarste(n) Zeit“ im Leben der Brüder Grimm zwischen 1814/16 und 1829, als Jacob und Wilhelm Grimm an der Kurfürstlichen Bibliothek zu Kassel wirkten. (Foto: Thomas Wiegand, 2005, BGM, Kassel)



Im Brüder Grimm-Haus Steinau haben wir ein anderes Konzept realisiert. Hier werden im Erdgeschoss des früheren Amtshauses zunächst in drei Räumen biographisch bedeutsame Zeugnisse zur Hanauer und Steinauer Zeit der Brüder Grimm präsentiert, ergänzt durch einen separaten Raum mit Dokumenten zur wissenschaftlichen Aktivität von Jacob und Wilhelm Grimm und einen weiteren separaten Raum mit Dokumenten zum künstlerischen Werke Ludwig Emil Grimms, in die biographische Präsentation eingeschaltet ist an authentischer Stelle eine teils

rekonstruierte, teils graphisch angedeutete Küche der Familie Grimm. Auch hier sollen authentische Dokumente am authentischen Ort eine adäquate Erinnerung sinnlich-räumlich erfahrbar machen.

Das ganze obere Geschoss des Steinauer Brüder Grimm-Hauses dient der systematisch-historischen Darstellung des Märchenwerkes der Brüder Grimm unter exemplarischer Einbeziehung der gesamten europäischen Märchentradition vom ausgehenden Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Neben herausragenden Zeugnissen zur Vorgeschichte der Märchen in Italien und Frankreich, zur Vorschichte der Grimmschen Sammlung in Deutschland und zur Arbeitsweise der Märchenforscher selbst werden auch dreidimensional gestaltete Erlebnisräume in die Ausstellung einbezogen, wie z.B. ein dunkler Flur mit einer Gestaltung zu dem Märchen „*Der Mond*“ mit Aquarellen von Otto Schubert (1892–1970) sowie einem großen hinterleuchteten Dia zum dem Märchen „*Die Stern-taler*“ von Paul Hey, eine als Schneewittchen-Sarg gestaltete Vitrine, eine (in der Architektur des Hauses vorhandene) „verbotene Tür“ sowie ebenfalls eine als Märchenschloss gestaltete bühnenähnliche Installation u.ä.

III. Schlussbemerkung

Eine moderne angemessene Darstellung der Brüder Grimm, ihres Lebens und Werkes sowie ihrer weltweiten Ausstrahlung kann heute nur noch bedingt in authentischer Umgebung und in authentischen Gebäuden erfahrbar gemacht werden. Die gestalterische Rekonstruktion von Erinnerung auf der Grundlage einer fragmentarischen Kontextualisierung, wie sie im Brüder Grimm-Museum Kassel und im Brüder Grimm-Haus Steinau entwickelt wurde, ist daher immer eine Gratwanderung zwischen historisch belegbarer Realität und phantasievoller Inszenierung und Installation. Dabei muss die museale Präsentation sowohl die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung berücksichtigen als auch den vom Besucher gestellten Ansprüchen auf die Erlebbarkeit einer musealen Gestaltung genügen. Möglicher Erfolg und möglicher Misserfolg liegen hier naturgemäß sehr eng beieinander und müssen sich nicht nur in der Kritik, sondern auch an den Besucherzahlen messen lassen. Ein Versuch ist gemacht, der Ausgang aber offen.

Literaturverzeichnis

- Bott, Heinrich: „Die Vorfahren der Brüder Grimm im Hanauer Land“, in: Brüder Grimm Gedenken 1, 1963, S. 23-48.
- Breslau, Ralf: Der Nachlaß der Brüder Grimm. 2 Bde. Wiesbaden 1997. Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Handschriftenabteilung, Zweite Reihe: Nachlässe, 3.
- Denecke, Ludwig/Teitge, Irmgard (Hg.): Die Bibliothek der Brüder Grimm. Annotiertes Verzeichnis des festgestellten Bestandes, Weimar 1989.
- Denecke, Ludwig: Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm, Stuttgart 1971.
- Deutscher Pavillon. Expo 2000 Hannover, Hannover: Trägergesellschaft Deutscher Pavillon, 2000, S. 242-243.
- Ehrhardt, Holger (Hg.): Der Briefwechsel der Brüder Grimm mit Herman Grimm, Kassel 1998.
- Fenner, Gerd: „Zur Geschichte von Schloss und Park Schönfeld“, in: Bernhard Lauer (Hg.): Kurfürstin Auguste von Hessen (1780–1841) in ihrer Zeit, Kassel 1995, S. 114–141.
- Fischer, Rotraut: „Die Brüder Grimm im „romantischen“ Marburg. „Romantische Stimmung“ des Geistes“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 9, 1999, S. 9-74.
- Gies, Louise: „Das Geburtshaus der Brüder Grimm“, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Jahrgang 1896, Nr. 41, S. 695f..
- Grimm, Jacob: „Besinnungen aus meinem Leben“, in: Hans Daffis: Inventar der Grimm-Schränke in der Preußischen Staatsbibliothek, Leipzig 1923, S. 98–110.
- Grimm, Ludwig Emil: Reisetagebuch in Bildern. 83 Federzeichnungen auf einer (9,4 m langen) Rolle aus hellem Papier. Brüder Grimm-Museum Kassel (Faksimile-Druck mit einem Geleitwort von Wilhelm Praesent), Kassel 1960.
- Grothe, Ewald/Heidenreich, Bernd (Hg.): Kultur und Politik. Die Grimms, Frankfurt/M.2003.
- Hanssen, Wilhelm: „Die Brüder Grimm in Berlin“, in: Brüder Grimm-Gedenken 1, 1963, S. 227-307.
- Harder, Hans-Bernd: „Die Marburger Frühromantik 1800–1806. Ein Entwurf“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 6, 1996, S. 7-40.
- Hennig, Dieter/Lauer, Bernhard (Hg.): Die Brüder Grimm – Dokumente ihres Lebens und Wirkens, Kassel 1985.
- Höck, Alfred: „Die Brüder Grimm als Studenten in Marburg“, in: Brüder Grimm Gedenken 1, 1963, S. 67–96.

- Hussong, Ulrich: Jacob Grimm und der Wiener Kongreß. Mit einem Anhang größtenteils unveröffentlichter Dokumente, Kassel 2002
- Kaindl, Klaus B. u.a. (Hg.): Die Brüder Grimm in Berlin, Leipzig 2004.
- Kimpel, Harald: Kunst im öffentlichen Raum, Kassel 1950–1991, Marburg 1991.
- Lauer, Bernhard (Hg.): Die Brüder Grimm und die Geisteswissenschaften heute. Ein wissenschaftliches Symposium der Brüder Grimm-Gesellschaft e.V. in der Paulinerkirche zu Göttingen am 21. und 22. November 1997, Kassel 1999.
- Lauer, Bernhard: „Das Brüder Grimm-Haus Steinau. Eine neue Gedenkstätte im ehemaligen Steinauer Amtshaus“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 8, 1998, S. 114-120.
- Lauer, Bernhard: „Die Brüder als hessische Bibliothekare“, in: Mitteilungen des Heimat- und Geschichtsvereins Bergwinkel, Schlüchtern 2000, S. 13-28.
- Lauer, Bernhard: „Die hessische Familie Grimm. Herkunft und Heimat“, in: Ewald Grothe/Bernd Heidenreich: Kultur und Politik, S. 17-42.
- Lauer, Bernhard: Von Hessen nach Deutschland. Wissenschaft und Politik im Leben und Wirken der Brüder Grimm, Bonn 1989.
- Praesent, Wilhelm: „Aus dem Kinderland der Brüder Grimm. Zum 150. Geburtstag Jacob Grimms, am 4. Januar 1935, der Stadt Steinau a.d. Straße gewidmet“, in: Verein für Heimatschutz und Heimatpflege (Schlüchtern) 1935, S. 166-192.
- Praesent, Wilhelm: „Im Hintergrund Steinau. Kleine Beiträge zur Familiengeschichte der Brüder Grimm“, in: Brüder Grimm Gedenken 1, 1963, S. 49-66.
- Praesent, Wilhelm. Märchenhaus des deutschen Volkes. Aus der Kinderzeit der Brüder Grimm. Kassel, Basel 1957.
- Propp, Vladimir: Morfologija skazki [russ. zuerst 1928]. dt. Ausgabe: Morphologie des Märchens. Hrsg. von Karl Eimermacher. Frankfurt 1975.
- Schaffer, Richard: Das Nationaldenkmal der Brüder Grimm in Hanau, Hanau 1985. unpag.
- Schede, Hans-Georg: Die Brüder Grimm, München 2004.
- Scherer, Wilhelm: Jacob Grimm, Berlin, 1885.
- Schmidt, Hartmut: „Die Berliner Jahre der Brüder Grimm“, in: Die Brüder Grimm. Beiträge zu ihrem Schaffen. Haldensleben u. Magdeburg 1988, S. 58-70.
- Schnack, Ingeborg (Hg.): Die Selbstbiographien von Jacob und Wilhelm Grimm aus dem Juli 1830, Kassel 1958.
- Schoof, Wilhelm: Die Brüder Grimm in Berlin, Berlin 1964.

- Schoof, Wilhelm: „Die Brüder Grimm und Hanau“, in: Hanauisches Magazin 11, 1932, Nr. 2–3, S. 9–24.
- Schoof, Wilhelm: Jacob Grimm. Aus seinem Leben, Bonn 1961.
- Schoof, Wilhelm: Wilhelm Grimm. Aus seinem Leben, Bonn 1960.
- Schulte-Kemminghausen, Karl/Denecke, Ludwig: Die Brüder Grimm in Bildern ihrer Zeit, Kassel 1963.
- Stoll, Adolf (Hg.): Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben, Leipzig 1911.
- Weishaupt, Jürgen: Die Märchenbrüder. Jacob und Wilhelm Grimm – ihr Leben und Wirken, Kassel 1985.
- Westerburg, Jörg u.a. (Hg.): Die Brüder Murhard. Leben für Menschenrechte und Bürgerfreiheit. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Kassel, Kassel 2003.

Friedrich W. Block

MEDIEN – LITERATUREN KURATORISCHE SCHNITTSTELLEN ZWISCHEN CHRISTINE BRÜCKNER UND DIGITALER POESIE

I.

Die Ausschreibung zur Tagung „Atelier- und Dichterzimmer in neuen Medienwelten“ macht in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis von Literaten- und Künstlerhäusern einen Widerspruch aus: einerseits der „mediale Umbruch“, d.h. vor allem die Herausforderung der digitalen Kultur und ihren Virtualitäten, andererseits „immer noch“ traditionelle Authentifizierung mit Häusern, Personen, Biographien.

Christine Brückner mit Digitaler Poesie zu verbinden, wie dies der Titel ankündigt und wie dies in der kuratorischen Praxis der Kasseler Stiftung Brückner-Kühner tatsächlich Realität ist, mag diesen Widerspruch deutlich markieren. Hat man es hier doch auf den ersten Blick mit zwei geradezu entgegengesetzten Literatursystemen zu tun, was ihre Themen, Werte, Funktionen und ihr Publikum angeht, wenn man will: mit einem eher ‚traditionellen‘ und einem ausgesprochen ‚fortschrittlichen‘ System. Man wird erwarten können, dass sich beide Bereiche dem medialen Umbruch ganz unterschiedlich stellen, dass etwa eine ‚fortschrittliche‘ im Gegensatz zur ‚traditionellen‘ Literatur eine weit- aus stärkere direkte oder aktive Auseinandersetzung mit neuen Medientechnologien pflegt.

Die Gegenüberstellung von Fortschritt und Tradition hat aber das Problem, dass ein solcher Dualismus und verbunden damit die vermeintliche Linearität des Neuen durch die Neuen Medien weder den komplexen Wechselbeziehungen von Medien und Kultur noch der jüngeren Entwicklung von Kunst bzw. Literatur entspricht. Gerade in der Praxis, zumindest in der Praxis des Verfassers, wird deutlich, dass weder ästhetisch noch thematisch, weder in der Produktion noch der Rezeption oder der Vermittlung von Literatur, dass also im gesamten Literatursystem nicht mehr mit klaren Grenzziehungen – hier Avant- dort Arrièregarde, hier U dort E usw. – gearbeitet wird. Brüche und

Umbrüche bilden vielmehr ähnlich einem Kaleidoskop ein vielgestaltiges und dynamisches Grundmuster der Kunst wie auch von Gesellschaft und Individuum.

Wie solche „Schnittstellen“ konkret aussehen können, soll nun an zwei hart nebeneinander gestellten Ausstellungskonzepten bzw. Inszenierungen anschaulich werden, für die ich kuratorisch verantwortlich bin: Das Kasseler „*Dichterhaus Brückner-Kühner*“ einerseits, die Berliner Medienkunstausstellung „*p0esIs. Digitale Poesie*“ andererseits. Nachdem diese so unterschiedlichen Ausstellungen vorgestellt sind, soll nachgefragt werden, unter welchen Bedingungen sie sich miteinander verbinden lassen, welche Rolle dabei bestimmten Medien, dem Programm der Literaturinstitution und insbesondere auch dem Kurator zukommt.

II.

Seit 1998 ist das Wohnhaus der Schriftsteller Christine Brückner und Otto Heinrich Kühner als „*Dichterhaus Brückner-Kühner*“ für die Öffentlichkeit zugänglich; zugleich dient es als Geschäftsstelle der von den beiden Autoren 1984 ins Leben gerufenen Literaturstiftung, ist also ein Literaturzentrum mit einem speziellen thematischen Arbeitsprogramm.¹

Das Paar, jeweils Jahrgang 1921, lebte und arbeitete von 1966 bis 1996, dem Todesjahr der beiden, in dem kleinen Reihenhaus in der Kasseler Auefeldsiedlung. Christine Brückner, Autorin der „*Poenichen*“-Romane oder der „*Ungehaltenen Reden ungehaltener Frauen*“ gilt bekanntermaßen als Erfolgsautorin bzw. ist verschrien als Unterhaltungs- oder gar Trivialschriftstellerin. Sie hat nach wie vor ein großes Publikum, das auch an ihren Lebensumständen interessiert ist. Ihr Ehemann, Otto Heinrich Kühner, brachte es weder zu diesem Erfolg, noch zu entsprechenden Etiketten. Er wurde besonders in den fünfziger Jahren durch seine Hörspiele bekannt, durch seine Romane, später auch durch humoristische Lyrik – und durch autobiographische Mitteilungen seiner Ehefrau.

Der Besuch des Hauses ist an eine Führung nach Terminvereinbarung gebunden. Das Publikum, vornehmlich Leserinnen Christine Brückners, besteht aus Einzelpersonen und kleinen Gruppen, der Größe des Hauses entsprechend. Es kommt vornehmlich aus der Region, darüber hinaus aber auch aus dem ganzen Bundesgebiet, gelegentlich aus dem Ausland.

1 Siehe www.brueckner-kuehner.de.

Zur Inszenierung: Das Dargestellte wirkt – ganz bewusst – authentisch, weil das Haus in erster Linie besucht wird, um zu erfahren, wie die Schriftsteller hier gelebt haben. Dazu trägt nicht nur bei, dass wenig verändert wurde und man ungefähr die Situation vorfindet, in der das Haus von den beiden verlassen wurde. Für Authentizität sorgt außerdem, dass die Räume auch heute noch bewohnt sind: von mir, der ich dort tagsüber arbeite, und von einer Studentin, die sich mit dem vorgegebenen Rahmen arrangiert. Ordnung bzw. auch Unordnung oder auch



Abb. 1: Büro des Kurators im Arbeitszimmer O. H. Kühners

der Geruch – vom Kochen zum Beispiel – unterstützen diese Atmosphäre. Hinzu kommt, dass ich, mit den beiden Schriftstellern etwa zehn Jahre bekannt war und in den Führungen daher also auch persönliche Erfahrung mitteile. Eine weitere mediale Aufrüstung oder auch nur eine quasi zusätzliche künstliche Ausstellung im Haus gibt es nicht. Das wäre auch schon aus Platzgründen nicht zu leisten. Es besteht aber ergänzend außerhalb des Hauses eine Wanderausstellung aus dem Nachlass.

Die Präsentation verfolgt, auch in der Erzählung der Führungen, zwei Strategien: Sie flankiert autobiographische Aufzeichnungen Christine Brückners, und sie veranschaulicht eine in der Geschichte schreibender Paare eher seltene Lebens- und Arbeitssituation.

Was das Autobiographische angeht: Christine Brückner hat in ihren Aufzeichnungen unter anderem das „topografische Umfeld“ ihres Schreibens und Lebens immer wieder selbst geschildert: Den Schreibtisch, das Arbeitszimmer, die Küche samt Inventar, den Garten – Stadtteil, Stadt, Region, ihr 50 km entfernt liegendes Geburtsdorf, wo sie und Kühner jetzt begraben liegen, usw.² Diese Beschreibungen sind Teil

2 Zusammengefasst in Christine Brückner: Ständiger Wohnsitz. Kasseler Notizen. Hg. u. m. einem Nachwort vers. von Friedrich W. Block, Berlin 1998, das mit der Öffnung des Hauses erschienen ist und die Führungen im Vor- oder Nachhinein begleiten kann.

eines Gesprächs mit ihren Lesern, das sie auch immer brieflich passioniert – mit einem täglichen Pensum von zehn und mehr Briefen – gepflegt hat. Das bis ins Detail Beschriebene also kennen die Leser und suchen es auf, d.h. man kommt vielfach mit einem literarisch vorgeprägten Blick.



Abb. 2: Blick in das Arbeitszimmer Christine Brückners

Zweitens das literarische Paar: Bekanntlich ist die Geschichte schreibender Paare eine durchweg tragische:³ Dafür hat die ausgesprochen kritische Masse gesorgt, die sich aus der Asymmetrie der Geschlechter, der Liebe als Passion, aus der Intimität und dem Bedürfnis nach Schreibisolation zusammensetzt. Aus verschiedenen Gründen, die sich hier nicht ausbreiten lassen, aber mit einer recht geglückten Verbindung von Kunst und Lebenskunst zu tun hat, findet diese Tragik bei Brückner und Kühner nicht statt. Vielmehr lebt das Paar bis zu seinem Ende weit gehend innig verbunden, geprägt von der Sorge um den Anderen, was sich auch in vielseitiger literarischer Kooperation niederschlägt. Davon zeugten zum Beispiel der zeitlebens, auch im Haus geführte Briefwechsel⁴ und schlicht die Raumsituation: Die Arbeitszimmer liegen dicht beieinander, zwar optisch getrennt, doch akustisch verbunden; nur zwei Bücherregale trennen die Zimmer bzw. verbinden sie, wie es in einem Text der Autorin heißt. Das Klappern der elektrischen Schreibmaschinen, Telefonate, Selbstgespräche und dergleichen sind jeweils gut zu hören, natürlich auch Zurufe. Wen das mehr stört als inspiriert, der kann einfach nicht schreiben. Hier lag der Fall augenscheinlich anders.

3 Vgl. dazu Gerda Marko: *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz.* Zürich, Düsseldorf 1995.

4 Vgl. Christine Brückner, Otto Heinrich Kühner: *Ich will Dich den Sommer lehren. Briefe aus vierzig Jahren.* Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Friedrich W. Block, München 2003.

Die Geschichte des Schriftstellerhauses, wie sie heute in diesem erzählt wird, ist also in ihren verschiedenen Ebenen literarisch; sie ist fiktional und gemacht und dabei von einem Diskurs geleitet, der aus den in diesem Haus gelebten und erzählten Geschichten gewachsen ist. Die Authentifizierung der Darstellung verlangt hier nach Techniken, die mit dem Dargestellten korrespondieren bzw. sich aus diesem ableiten, medial insbesondere nach der menschlichen Stimme, nach mündlichem Vortrag im mit allen Sinnen wahrnehmbaren Raum und begleitet durch das traditionelle Literaturmedium: Buch bzw. Schrifttext. Die Gegenwärtigkeit dieser Präsentation besteht darin, dass sie mit der körperlichen An- und Abwesenheit oder Nähe und Distanz ‚authentischer‘ Personen spielt bzw. spielen kann. Schnitt

Die Ausstellung „*p0es1s. Digitale Poesie*“ wurde in Berlin von unserer Stiftung in Kooperation mit der *literaturWERKstatt berlin* im Frühjahr 2004 veranstaltet und vom Schriftstellerhaus aus kuratiert. Gezeigt wurden im Kulturforum am Potsdamer Platz 27 Arbeiten von insgesamt 43 Künstlern aus 12 Ländern: internationale Sprachkunst, die sich mit den sprachlichen Bedingungen im Umgang mit Computern und digitalen Netzwerken auseinandersetzen. Zur Ausstellung erschienen ein Ausstellungsführer und ein Diskursbuch, jeweils deutsch-englisch, und es wurde die Website www.p0es1s.net erweitert.⁵

Mit der Ausstellung wurde versucht, ein vielseitiges Spektrum aktueller und pointierter Positionen zur digitalen Poesie zu präsentieren. Und es wurde versucht, mit ‚Digitaler Poesie/Digital Poetry‘ einen Gattungsbegriff zu lancieren, der, flankiert von ähnlichen Bezeichnungen wie ‚E-Poetry‘ oder ‚New Media Poetry‘, seit einigen Jahren international kursiert. Die Arbeiten reichten von größeren, theatralen Installationen bis zu Projekten, die am Bildschirm eine individuelle, quasi ‚private‘ Rezeption erfordern. Unter ihnen fanden sich interaktive, den ganzen, auch körperlichen Einsatz der Teilnehmer fordernde Werke ebenso wie technisch äußerst sparsame Softwarepoesie bzw. ‚Codework‘. Auch erstreckte sich der ästhetische Erfahrungsraum vom Computerbildschirm bzw. von virtuellen und global vernetzten Textwelten über die sprachliche Erschließung des Ausstellungsraumes bis in die urbane Umgebung.

5 Vgl. Friedrich W. Block/Christine Heibach/Karin Wenz (Hg.): *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie/The Aesthetics of Digital Poetry*, Ostfildern 2004; *literaturWERKstatt Berlin* (Hg.): *p0es1s. Ausstellungsführer*, Berlin 2004.

Zur Inszenierung: Es gab einerseits einige kuratorische Wünsche, andererseits harte Rahmenbedingungen, nämlich zwei jeweils 400 m² große, leere Hallen, für die mit einem extrem schmalen Budget eine Architektur entwickelt werden musste. Ein Wunsch hieß, dass szenographisch möglichst ein Rekurs auf die digitale, binäre Differenz erfolgen sollte, ein anderer Wunsch war, der üblichen Ästhetik von Medienkunstausstellungen, nämlich dem Maschinenraum bzw. der Hardwareversessenheit, eine möglichst sinnliche Darstellung entgegenzusetzen.



Abb. 3: *p0es1s*: Raum mit einzelnen Bildschirmplätzen

Damit sollte ein Grundgedanke aufgegriffen werden, der auch bei der Auswahl der Projekte leitend war: Das Poetische der „Digitalen Poesie“ entsteht in der künstlerischen Kontamination von – erstens – künstlerischer bzw. mathematischer und programmiertechnischer Sprache, mit – zweitens – sprachlichen Erscheinungsweisen im multimedialen Konzert digitaler Interfaces sowie – drittens – mit der ‚natürlich-kultürlichen‘ Sprache des Denkens oder Kommunizierens und des sonstigen Dichtens. Das Poetische soll hier wie anderswo außerdem heißen, dass sich Konzept und Wahrnehmung wechselseitig bedingen.⁶

Das Berliner Szenographie-Büro *Chezweitz* hat diese Aufgabe gelöst: mit der Idee, kostengünstig die üppige Architektur der Vorgängerausstellung „*Pracht und Pathos*“ zum italienischen Barock zu übernehmen und diese teilweise noch mit Möbeln und Beleuchtung zu versehen. Damit konnte auch en passant ein Bezug zur Tradition hergestellt werden, der in der Feier des Neuen doch unabdingbar ist, hier also der Bezug zum Barock mit seinen Textmaschinen, algorithmischen und visuellen Gedichten. Konterkariert wurde dieser Kitsch durch Raumtei-

6 Vgl. Friedrich W. Block: „vom ode zum interface – und zurück. zur orientierung im diskurs digitaler poesie zwischen konzept und wahrnehmung“, in: Auer, Johannes (Hg.): *\$wurm = (\$apfel>0)? 1 : 0; experimentelle literatur und internet. memoscript für reinhard döhl*, Zürich, Stuttgart 2004, S. 76-86.

ler aus schwarzweißen, also digitalen Kunststoffstreifen, auf denen die einzelnen Arbeiten wie im Ausstellungsführer jeweils noch einmal binär codiert wurden.

Auch neben der Präsentation der Arbeiten gab es einen vielfältigen medialen Aufwand: Die Werbung wurde ästhetisch aus dem Ausstellungsdesign und auch aus einzelnen künstlerischen Arbeiten und unter Aufbietung aller möglichen Werbeträger entwickelt; vom Internet über Flyer, CD-Roms und Kinotrailer bis hin zur elektronischen Anzeigentafel am Kudamm-Eck.



*Abb. 4: p0es1s: „Stream“,
Installation von Simon Biggs
(Fotos 3 und 4: Benjamin
Meyer-Krahmer)*

Als Vermittlungsangebot für das Publikum war – neben der Szenographie – vor allem der Ausstellungsführer gedacht, in dem alle Projekte und Künstler kurz vorgestellt werden. Dieses Konzept ist nicht ganz aufgegangen, da Besucher nicht mit einem Buch in der Hand durch die Ausstellung laufen wollten. Auch haben wir die Zugangsschwierigkeiten eines relativ breiten Publikums zu den Arbeiten unterschätzt. Nachbesserungen waren dann kurze schriftliche Handreichungen für jede Arbeit. Am fruchtbarsten haben sich persönliche, mündliche Hinführungen erwiesen, die jedoch nur sporadisch, da kaum finanzierbar, erfolgen konnten.

Auch die p0es1s-Präsentation ist von bestimmten Kontexten geprägt: In der Metropole und hier in Konkurrenz zu vielen anderen Kunstpräsentationen, insbesondere auch solchen der Medienkunst wie z.B. der „Transmediale“, hatte die Ausstellung um Aufmerksamkeit zu kämpfen mit Hilfe ihres speziellen Konzepts, ihres Designs, ihrer Größenordnung und entsprechend aufwändiger Werbung. Die Präsentation war andererseits abhängig vom Diskurs digitaler Sprachkunst, wie er sich seit den späten 50er Jahren im Kontext experimenteller Schreibweisen entwickelt und in den 90ern international zur Selbstorganisation eines neuen Genres geführt hat, und hier speziell von der Geschichte des p0es1s-Projekts, die bis in das Jahr 1992 zurückreicht, in dem der brasilianische Dichter André Vallias und ich

die erste internationale Ausstellung zur Digitalen Poesie organisiert hatten: Das poetologische Konzept und seine Tradition, das Personal teilweise der Künstler und auch der Macher wie auch das Ausstellungsdesign leiten sich vor allem aus dieser Geschichte her. Kommen wir nun zu den Schnittstellen zwischen Christine Brückner und Digitaler Poesie.

III.

Metaphorisch, wie die Kulturwissenschaft den Begriff der „Schnittstelle“ verwendet, wird damit eine Zäsur oder besser: eine Unterscheidung angezeigt, die zugleich trennt und verbindet. Dabei überwiegt in der Handlungspraxis bzw. aus pragmatischen Selektionszwängen gewöhnlich der Trennungsaspekt. Das Andere wird abgeblendet, dennoch bleibt die wechselseitige Abhängigkeit bzw. das Verbindende aus Sicht eines Beobachters natürlich bestehen. Bleiben wir also zunächst bei der Trennung.

Nahezu alles scheint diese beiden Ausstellungen zu trennen. Sie beziehen sich jeweils auf künstlerische Teilsysteme, die sich in ihren Themen, Werten, Funktionen und wohl auch in ihrem Publikum kaum überschneiden. Besonders heikel ist der Werteaspekt: Einerseits avancierteste, zum Teil hoch komplizierte und schwer zugängliche Kunst auf dem neuesten Stand der Technik: Damit lässt sich literaturwissenschaftlich und auch im Feuilleton durchaus etwas hermachen, zumindest wird man ernst genommen und allenfalls als elitär oder unliterarisch „abgewatscht“ (FAZ, 14.2.04). Entsprechend gestalten sich auch Ort, Größenordnung und Ausstattung der Ausstellung, natürlich auch die Förderungsmöglichkeiten. Auf der anderen Seite steht eine konservative, eingängige Literatur, infiziert mit dem Virus der Unterhaltung: Daran macht man sich akademisch eher die Finger schmutzig, wie mir immer wieder signalisiert wird, und man bleibt ohne Chance für Aufmerksamkeit im Feuilleton.

Diese Werthaltung ist – wie alles – natürlich ein Beobachterproblem. Kommen wir unter dem Aspekt des Verbindens daher zuerst zu dem Beobachter, der dieses Problem zu bearbeiten und persönlich zu verantworten hat, zum Kurator.

Der Kurator als Schnittstelle

Während der Kurator als Begriff und Funktion im System der Bildenden Kunst bereits wieder dekonstruiert, auf jeden Fall aber stark ausdifferenziert wird, ist er in der Literatur noch kaum präsent. Das mag damit zusammenhängen, dass Literatur-Ausstellungen hauptsächlich in den Tätigkeitsbereich von ‚Leitern‘ oder ‚Direktoren‘ literarischer Institu-

tionen wie Literaturhäusern, Archiven oder Gedenkstätten fallen. Oder sie fallen in „Randbereiche“ der Produktion wie Visuelle Poesie, die als ausgestellte dann eher vom System der Bildenden Kunst bedient wird. „Freie Kuratoren“⁷, geschweige denn ihre Ausbildung in eigenen Programmen oder Instituten, gibt es im Literatursystem jedenfalls bislang und sicherlich bis auf weiteres nicht. Gleichwohl ist kuratorische Praxis und sind mithin die hierfür verantwortlichen Personen fester Bestandteil des Literaturbetriebs. Und so hat auch für die Literatur zu gelten, dass sich das ‚Kuratieren‘ alles andere als klar umreißen, dass sich der ‚Kurator‘ keineswegs eindeutig definieren lässt. Im „*Handbuch der kuratorischen Praxis*“⁷ findet sich dafür denn auch eine Vielzahl von Zuschreibungen: Kuratieren als Vermitteln, Interpretieren, Bedeutung stiften oder als Organisieren, Akquirieren, Auswählen, Sammeln, Bewahren, Hängen usw., der Kurator als Konservator oder Ausstellungsmacher, als Katalysator, Feldforscher, Künstler oder Abbau-Helfer von Kunst, als Gott, Genie, Hilfspriester oder „Laus am Arsch des Künstlers“⁸.

Über die kuratorische Praxis in den beiden vorgestellten Ausstellungen – Dichterhaus und Digitale Poesie – nachzudenken heißt, zwei unterschiedliche Beobachterebenen einzuziehen. Die erste Ebene betrifft die kuratorische Praxis innerhalb der beiden Projekte: So unterschiedlich diese sind, so unterschiedlich sind auch Leistung und Funktion des Kurators.

Im Falle des Dichterhauses geht es vor allem um das Bewahren und Vermitteln, um das „*curare*“ im klassischen Sinn musealer Tätigkeit. Vermittelt werden historische Räume mit ihrem Inventar im Rahmen von ‚kleinen‘ Erzählungen, Vorträgen und Lesungen, wobei in diesem Fall der Kurator sich selbst als (lebendiger) Teil des Inventars inszeniert. Dazu gehört auch das Edieren aus dem Nachlass, d.h. der Kurator wirkt auch als Herausgeber und setzt seine Tätigkeit im Medium der Schrift fort. Etwas abstrakter formuliert, vermittelt der Kurator des Dichterhauses zwischen Erinnerung und Erleben, Vergangenheit und Gegenwart bzw. zwischen der An- und Abwesenheit von Menschen und zwischen Schrift und Lebenswelt.

Im Falle von „p0e1s“ hat der Kurator weniger die klassische Konservatoren-Rolle übernommen, sondern die des „Ausstellungsmachers“, allerdings in einer Weise, die im Kunstbetrieb als „Minimal

7 Christoph Tannert/Ute Tischler (Hg.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt/M. 2004.

8 Peter Funken: „Kuratoren – weitere Läuse am Arsch des Künstlers?“, in: Christoph Tannert/Ute Tischler: *Handbuch*, S. 23-24.

Curating“ oder „Deltacurating“ bezeichnet wird: ein höchst individueller und auch punktueller Umgang mit Künstlern, Werken, Orten und Institutionen. Wobei jedoch das persönliche Interesse für einen bestimmten poetischen Diskurs, für eine bestimmte literarische Tradition leitend gewesen ist. Die kuratorische Praxis der „p0es1s“-Ausstellung erfolgte dezentral in einem Team, in dem der so genannte Kurator für den inhaltlichen Part – Konzept und Auswahl der Künstler bzw. der Arbeiten, persönlicher Dialog mit den Künstlern, Redaktion von Diskursbuch und Katalog – verantwortlich war, aber selbst hier mit einem Co-Kurator (Benjamin Meyer-Krahmer) und mit Mitherausgebern (Christiane Heibach, Karin Wenz) zusammengearbeitet hat. Eine demiurgisch-genialische Haltung mit semantischer Aufwertung des Kurators gegenüber den Künstlern sollte und konnte so nicht geschehen. Aus dem Diskurs heraus entwickelt, hat die Ausstellung den Kurator hier zeitweilig mit einer gewissen ‚Gesprächsmacht‘ ausgestattet, insofern er Künstler, die ihre Arbeiten hier nur teilweise selbst verorten würden, unter ein poetologisches Konzept und einen Gattungsnamen versammelt hat, um das relativ markante Ereignis und das Ergebnis dieser konzertierten Aktion wieder dem Diskurs zu überantworten.

Die zweite Ebene der kuratorischen Praxis, wenn man will: eine Metaebene, betrifft die Verbindung von Projekten wie Dichterhaus und p0es1s-Ausstellung in der Person bzw. der Persönlichkeit des Kurators und in der Institution, für die er arbeitet. Die Institution trägt ein spezielles und gewachsenes literarisches Programm, das sich aus ihrer Geschichte entwickelt hat: Die operative Stiftung wurde gegründet, um etwas für die Komische Literatur zu tun. Nach dem Tod der Stifter kam hinzu, sich um ihren Nachlass und ihr Andenken zu kümmern. Die Person, die sich mit diesen Bereich beschäftigen darf, brachte als dritten Schwerpunkt den der avancierten Poesie mit, wobei sich auf dem Feld des Komischen Überschneidungen mit den anderen Programmtiteln ergeben; dazu gleich mehr unter dem Stichwort „Komische Literatur als Schnittstelle“.

Ohne den Kurator und seine persönliche Geschichte gäbe es allerdings diese direkte Verbindung zwischen Dichterhaus und Digitaler Poesie sicherlich nicht. Letztlich ist er die individuelle Instanz, mit der sich die Verbindung der so disparaten Bereiche „Christine Brückner“ und „Digitale Poesie“ begründen lässt. Die Vermittlungsleistung geht allerdings darüber hinaus, den „Gap“ zwischen den beiden Ausstellungskonzepten mit ihren Werten, Bedingungen und kuratorischen Rollen spielen lediglich unmotiviert ‚auszuhalten‘. Es mag eine dafür zu rechtgestutzte theoretische Einstellung sein, wenn der Kurator sich hier als „Beobachter zweiter Ordnung“ beschreibt, als jemand, der quasi-

wissenschaftlich Literatur in zwei sehr speziellen (schon ein Gemeinsames!) und differenten Bereichen beobachtet, indem er in ihnen agiert. Das heißt auch: Er beobachtet sie an und mit sich selbst, um dabei z.B. zu erfahren, dass die Literatur wundervoller Weise zugleich den Rahmen dafür liefert, Trost, Lebenshilfe und Identifikation zu spenden (Brückner) oder sich für den Sprachgebrauch im Zusammenhang mit neuesten Medientechnologien zu sensibilisieren (p0es1s). Diese kuratorische Einstellung trägt eine bestimmte Auffassung von Literatur mit sich, von der gleich noch unter dem Stichwort „Medien als Schnittstellen von Literaturen“ die Rede sein wird.

Der Kurator ist demnach also eine multiple Schnittstelle für Unterschiedenes unter dem Aspekt des Verbindens, auch des Vernetzens – vielleicht trifft neben der „Schnittstelle“ auch die Metapher des „Knotens“. Das gilt sowohl innerhalb der von ihm betreuten, umsorgten Projekte mit ihren systemischen Bedingungen als auch zwischen ihnen. Darüber hinaus ist er Schnittstelle sowohl zwischen Geschichten und ihrer Performance als auch zwischen Geschichten und ihren Diskursen, denen er als Subjekt und Objekt partiell unterliegt.

Komische Literatur als Schnittstelle

Wie gesagt liegt eine Schnittstelle zwischen Christine Brückner und Digitaler Poesie im dritten Programmbereich unserer Institution. Der primäre Stiftungszweck besteht darin, die komische Literatur zu fördern. Die Stiftung vergibt seit 1985 einen Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor, sie veranstaltet ein Fest der Komischen Literatur und in Kooperation mit der Uni regelmäßig ein Kasseler Komik-Kolloquium; sie gibt eine wissenschaftliche Schriftenreihe „*Kulturen des Komischen*“ heraus. Das letzte Kolloquium hatte das Thema „Die Komik der Medien“, und hier hatte die digitale Poesie zum Beispiel einen deutlichen Auftritt.

Komische Literatur ist keine Gattung, Komik ist vielmehr ein Phänomen, das in allen möglichen Genres der Literatur auftritt, von der Unterhaltungsliteratur bis zur experimentellen Poesie; mitunter prägt sie bestimmte Gattungen wie Komödie, Satire oder Parodie; und sie kann auch als Label fungieren wie zum Beispiel in der berühmten Humorecke oder ganz anders im Umfeld der Neuen Frankfurter Schule. Komik als Schnittstelle: Man findet sie durchaus bei Christine Brückner, sie prägt das Werk Otto Heinrich Kühners, und auch etliche Arbeiten der p0es1s-Ausstellung hatten ausgesprochen komischen Charakter. Das Faszinierende an komischer Literatur ist, dass sie zugleich speziell und überaus vielfältig ist. Das Komische ist nicht nur Beitrag zur Lachkultur, sondern auch zum Sonderbaren, Anderen, Gegenweltlichen, es

kann entweder stabilisierend oder destabilisierend oder auch auf beide Weisen zugleich wirken; ihm ist das Widersprüchliche und Schnittstellenhafte buchstäblich eingeschrieben. Von daher verstehen sich auch ungewöhnliche Verbindungen von literarischen Bereichen, die sonst tunlichst auseinander gehalten werden. Und der Kurator hat dabei nicht nur die Möglichkeit, die diskursive Verbindung von Christine Brückner und Digitaler Poesie im Komischen zu erkennen und zu vertreten, er hat selbstverständlich auch die Möglichkeit, die Inkongruenzen zwischen den Bereichen mit Humor zu nehmen oder sich selbst als Träger dieser Inkongruenz und damit als komische Figur preiszugeben.

Medien als Schnittstellen für Literaturen

Ebenso wie Medien existiert Literatur nur in der Einheit der Vielfalt und in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Lineare Schichtenmodelle von Literaturbegriffen und ihren Werthaltungen relativieren sich, wenn man beobachtet, wie verschiedene literarische Teilsysteme sich mit ihrem Personal, ihren Handlungsrollen, Werten, Verfahren und auch ihrem Mediengebrauch selbst organisieren. Es handelt sich hier um eine heterarchische Koexistenz mit Überschneidungen, Unschärfen, Durchlässigkeiten. Als solche sind verschiedene spezifische Literaturbereiche auch nur in wechselseitiger Abhängigkeit denkbar. Schichtungen werden dagegen in der Regel unter einem dieser Begriffe bzw. aus einem der Bereiche heraus und von vermeintlich oben nach unten vorgenommen. Das geschieht gern auch noch dort in der Literaturwissenschaft, wo sie literarische Wertbildungen weniger untersucht als doch mehr mit betreibt, nicht zuletzt um diese auf sich selbst zurück zu projizieren und sich entsprechend ganz „oben“ zu verorten.

Mediale Technologien und ihr kommunikativer Gebrauch sind kultursemantisch besetzt. Für den hier besprochenen Zusammenhang heißt das, dass damit bestimmte ästhetische Leistungen wie zum Beispiel „Unterhaltung“ oder „Authentizität“ in verschiedene Literaturbereiche transponiert werden können. Unterhaltung beispielsweise, von Niels Werber und Gerhard Plumpe als zentrale Funktion von Literatur behauptet⁹ – alle literarischen Ereignisse und Produktionen seien demnach primär mit der Unterscheidung zwischen interessant und langweilig codiert –, Unterhaltung hat sicherlich eine weiter reichende Funktion, als dass sie eine bestimmte und ‚niedrige‘ Literatur bezeichnen könnte. Auch Digitale Poesie kann sehr unterhaltsam sein, selbst wenn sie

9 Gerhard Plumpe/Niels Werber: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): Beobachtung von Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft, Opladen 1996, S. 7-11.

gleichzeitig ihre komplizierten medienkulturellen Bezüge reflektieren lässt. Andererseits kann das, was unterhält, auch heute noch nützen, es kann zum Beispiel vor allem der eigenen Identifikation dienen, Sinn stiften, Trost oder Seelsorge spenden, eine Erfahrung, die besonders Brückner-Leser rückmelden.

Insofern sich literarische Teilsysteme selbst organisieren, interessiert sie, wie die eigenen Werte und nicht unbedingt die ihrer Umwelt durchbuchstabiert werden, auch wenn diese ebenfalls eine literarische ist. Dieser Dynamik unterliegt auch der Gebrauch verschiedener Medien – sowohl in Produktion und Rezeption, als auch bei der Vermittlung, somit auch in der Ausstellungsinszenierung.

Die Präsentation des Dichterhauses braucht keine Digitalisierung oder Virtualisierung. Allerdings gewinnt auch hier das Internet bei der Öffentlichkeitsarbeit immer mehr an Bedeutung. Die quasi ‚analoge‘ Vermittlung im Haus lässt sich gleichwohl mühelos in Zusammenhang mit dem so genannten ‚medialen Umbruch‘ bringen, insofern sich hier tatsächlich ein ‚Exil der Heiterkeit‘ (sensu Odo Marquard) im Kontext medientechnologischer Hochrüstung bietet. Dabei ist klar, dass die verständliche Sehnsucht nach Authentizität im Dichterhaus mit einer *dargestellten* Authentizität bzw. einer medialen Konstruktion bedient wird.

Die p0es1s-Ausstellung hatte sich allerdings ebenfalls dem Authentischen und Auratischen zu stellen. Denn anders als in Benjamins Postulat verfolgt die Medienkunst ja vielfach eine Auratisierung der Technik und vermittelt quasi authentische Lebensgefühle der Techno-Kultur. Die ‚p0es1s‘-Inszenierung war darauf angelegt, dies durch ironische Überspitzung in den Kitsch deutlich zu machen. Für beide Ausstellungen und ihre literarischen Bereiche hat sich darüber hinaus ergeben, dass das archaische Menschmedium im Vermittlungsprozess hüben wie drüben und nach wie vor eine entscheidende Rolle spielt.

Literaturverzeichnis

- Block, Friedrich W.: ‚vom code zum interface – und zurück. zur orientierung im diskurs digitaler poesie zwischen konzept und wahrnehmung‘, in: Auer, Johannes (Hg.): \$wurm = (\$apfel>0) ? 1 : 0; experimentelle literatur und internet. memoscript für reinhard döhl, Zürich, Stuttgart 2004, S. 76-86.
- Block, Friedrich W./Heibach, Christiane/Wenz, Karin (Hg.): p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie/The Aesthetics of Digital Poetry, Ostfildern 2004.

- Brückner, Christine: Ständiger Wohnsitz. Kasseler Notizen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Friedrich W. Block, Berlin 1998.
- Brückner, Christine/Kühner, Otto Heinrich: Ich will Dich den Sommer lehren. Briefe aus vierzig Jahren. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Friedrich W. Block, München 2003.
- Funken, Peter: Kuratoren – weitere Läuse am Arsch des Künstlers?, in: Tannert/Tischler, S. 23-24.
- literaturWERKstatt Berlin (Hg.): p0es1s. Ausstellungsführer, Berlin 2004.
- Marko, Gerda: Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich, Düsseldorf 1995.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels (Hg.): Beobachtung von Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft, Opladen 1996.
- Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt/M. 2004.

**MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN
MEDIENINTEGRIERENDER AUSSTELLUNGSKONZEPTE
FÜR HISTORISCHE RÄUME AM BEISPIEL DES
LESSINGHAUSES VON 1730 IN WOLFENBÜTTEL**

Eine Fülle von Literatur im letzten Jahrzehnt ist den Fragen gewidmet, ob sich durch die Präsenz von audiovisuellen und elektronischen Medien im Alltag die Erwartung der Besucher an Museen verändert, welchen Nutzen ihre Anwendung in Museen hat und ob das Rezeptionsverhalten der Besucher dadurch anders geworden ist.¹ Alle drei Fragen sind zu komplex, als dass einfache Antworten darauf zu haben wären. Mag auch zutreffen, dass die Erwartung der Besucher an Museen, Inhalte medial aufbereitet vermittelt zu bekommen, gestiegen ist, so ist doch das Konzept des Museums, das sich am ‚authentischen‘ Objekt, an der ‚Musealie‘,² orientiert und Exponate traditionell in Vitrinen präsentiert, keineswegs und endgültig passé.

Auch die Erwartung, das Museum solle zum Innehalten einladen und eine Rezeptionsweise fördern, die dem *main stream* des alltäglichen schnellen und oberflächlichen Informationskonsums entgegenste-

- 1 Vgl. Petra Schuck-Wersig u.a. (Hg.): Multimedia-Anwendungen in Museen, Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Nr. 13 (1998).
- 2 Annette Hünnekens: Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten, Bielefeld 2002, S. 37; Hünnekens nimmt für das traditionelle Museum die Unterscheidung zwischen Musealie einerseits und ergänzenden Mitteln andererseits wie ikonischen (Kopien, Rekonstruktionen), textlichen (Darstellungen, Erklärungen), exakten (Schemata, Tabellen, Karten) und symbolischen (Kontexte, Positionen) vor (ebd.), und hebt zu Recht hervor, dass bereits das traditionelle Museum mit begehbbaren Räumen, Inszenierungen und der Handhabung von Objekten arbeitet (S. 38 u. 73). Durch die audiovisuellen und elektronischen Medien kommen lediglich neue Mittel der Vermittlung hinzu, welche die „Kommunikation der Objektaussage unterstützen“ (S. 38). Zu ergänzen wäre, dass auch die Interaktivität keine Erfindung des Museums im Medienzeitalter ist, sondern bereits in traditionellen Museen, vor allem in Technik-Museen praktiziert worden ist und noch wird (vgl. etwa Jahrhundertturm, Magdeburg). Die neuen Medien eröffnen lediglich weitere Möglichkeiten der Interaktion, wie etwa computergesteuerte Wissensstationen, sogenannte *hands-on*. Zu *hands-on* im Museum vgl. ebd., S. 40 ff.

he, wird durchaus als Votum für die Präsentationsweise des traditionellen Museums verstanden. Implizit ist nämlich unterstellt, dass audiovisuelle und elektronische Medien generell, *qua* Medium das Konsumverhalten fördern würden, statt ihm entgegenzuwirken. Dies aber wird durch die Ergebnisse empirischer Besucherforschung nicht nur nicht bestätigt, sondern vielmehr das Gegenteil erwiesen.³ Indem sie in den Museen mit dem Ziel eingesetzt werden, interaktive Lernprozesse zu fördern, stehen sie dem passiven Medienkonsum – *dem* Charakteristikum der Massenmedien der letzten Jahrzehnte schlechthin⁴ – sogar entgegen. Und audiovisuelle wie elektronische Medien in Museen entwerfen nicht das im Museum gezeigte Original, sondern sie leisten einen Beitrag zur „Aufbereitung der Kontexte des Originals im klassischen Sinne“.⁵

Einerseits sollten die Möglichkeiten von Multimedia nicht überschätzt werden; denn durch den Einsatz von Multimedia können Sachverhalte und komplexe Zusammenhänge zwar besser veranschaulicht werden, aber für abstrakte Inhalte gilt dies nur bedingt. Andererseits sind nicht Multimedia-Anwendungen allein dafür verantwortlich zu machen, dass der heutige Museumsbesucher Inhalte selektiv und mit geringer Verweildauer beim einzelnen Exponat wahrnimmt; denn dieses Verhalten lässt sich generell beobachten und wird als charakteristisch für Museumsbesucher allgemein bezeichnet – ein Verhalten, für das der Begriff „*kulturelles window shopping*“ geprägt worden ist.⁶

3 Zu den Vorzügen neuer Medien als Ausstellungsergänzung vgl. Christine Bäuml: Neue Medien in Museen. Museumspädagogische Reflexionen zum Einsatz Neuer Medien in Museen und Ausstellungen, Bielefeld (in Manuskriptform eingesehen) 2000, S. 32 ff.; Claudia Schulze: Multimedia in Museen. Standpunkte und Perspektiven interaktiver digitaler Systeme im Ausstellungsbereich, Wiesbaden 2001: „Interaktive, digitale Anwendungen im Museum aktivieren den Besucher. Sie sind dazu in der Lage, die Aufmerksamkeit der Besucher und ihre innere Beteiligung am Geschehen zu erhöhen. Sie können Interesse für bislang eher schwächer besuchte Ausstellungsegmente wecken und die Besucher somit dazu animieren, sich mit Themen auseinanderzusetzen, für die sie sich spontan nicht interessieren würden“ (S. 113); sie sind zudem dazu geeignet, „die Aufenthaltsdauer im Museum entscheidend zu verlängern“ (S. 95).

4 Vgl. Horst W. Opaschowski: Die multimediale Zukunft. Analysen und Prognosen vom Freizeit-Forschungsinstitut der British American Tobacco, Hamburg 1997, S. 70.

5 „Interview mit Bernhard Graf“, in: Compania Media (Hg.): Neue Medien in Museen und Ausstellungen. Einsatz – Beratung – Produktion. Ein Praxis-Handbuch, Bielefeld 1998, S. 20. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Beobachtung von A. Hünnekens: Expanded Museum, S. 64, dass in der „Informationsgesellschaft das museale Objekt zunehmend selbst immateriell und als solches selbst multimediales Ausstellungsobjekt“ wird.

6 C. Schulze: Multimedia in Museen, S. 78.

Innerhalb der Museen, der Wissenschafts-, Technik-, Geschichts-, Regional- und Kunstmuseen, um nur diese zu nennen, stellt das Literaturmuseum einen Sonderfall dar. Unter der Voraussetzung, dass die Besucher eines Museums als Motivation nach wie vor Wissensbestätigung bzw. Wissenserweiterung⁷ angeben und das Museum der Tendenz nach, wenn sicherlich auch abhängig vom Typ des Museums, von Menschen mit gehobenem Bildungsstand besucht wird,⁸ befindet sich das Literaturmuseum in einer neuen Situation. Zum einen kann nicht mehr davon ausgegangen werden, dass der Besucher den Schriftsteller und die Literatur kennt, die im Museum ausgestellt wird. Eine Ausstellung, die sich auf die Präsentation von Titelblättern, Buchrücken und Auszügen literarischer Werke beschränkt oder sich auf Inhalte literarischer Werke, womöglich noch historisch weiter zurückliegender literarischer Werke bezieht, holt den Besucher nicht dort ab, wo er (heute) mehrheitlich steht.

Mag ein gehobener Bildungsstand also nach wie vor den Museumsbesucher kennzeichnen, so hat sich doch der Bildungsbegriff gewandelt. Ein Reflex dieses Wandels ist die seit den 70er Jahren in der Öffentlichkeit geführte breite Diskussion um die Verbindlichkeit des literarischen Kanons,⁹ die sich durch ständige Veränderung der Curricula an Bildungseinrichtungen wie Schule und Universität auswirkt. Zum anderen wird die Vermittlung von Ideen oder komplexen geistigen Sachverhalten, die sich nicht veranschaulichen lassen, zunehmend zum Problem, und zwar nicht primär aus dem Grund, der, vor allem seit der ersten PISA-Studie 2000 und durch die zweite PISA-Studie 2004 bestätigt,¹⁰ immer wieder angeführt wird, dass in der Bundesrepublik Deutschland zu wenig gelesen werde – eine Einschätzung, die so pau-

7 Vgl. Petra Schuck-Wersig: Museumsinteressierte Internetbenutzer. Ergebnisse der Online-Umfrage „Museen im WWW“, 1999.

8 Vgl. C. Schulze: Multimedia in Museen, S. 76.

9 Vgl. Maria Moog-Grünewald (Hg.): Kanon und Theorie, Heidelberg 1997 [=Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. 3]; Gerhard R. Kaiser/Stefan Matuschek (Hg.): Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie, Heidelberg 2001; Elisabeth Stuck: Kanon und Literaturstudium. Theoretische, historische und empirische Untersuchungen zum akademischen Umgang mit Lektüre-Empfehlungen, Paderborn 2004.

10 Vgl. Kurt Franz, Franz Josef Payrhuber (Hg.): Lesen heute. Leseverhalten von Kindern und Jugendlichen und Leseförderung im Kontext der PISA-Studie, Baltmannsweiler 2002; Michael Kämper-van den Boogaart (Hg.): Deutschunterricht nach der PISA-Studie. Reaktionen der Deutschdidaktik, Frankfurt/M. 2004.

schal nicht haltbar ist.¹¹ Vielmehr hat die Bereitschaft, große Textmengen aufzunehmen und reflexiv zu bewältigen, abgenommen, und die Erwartung, Inhalte medial aufbereitet präsentiert zu bekommen, ist gestiegen. Als Grund wird die zunehmende Masse an Information genannt, die es „zu bewältigen und in verwertbares Wissen zu transformieren“ gilt.¹²

Diese neue Situation stellt für das Literaturmuseum eine Herausforderung dar, die zugleich eine Chance ist. Es kann seinen (Bildungs-)Auftrag überdenken. Es kann seine Rolle in der Gesellschaft neu definieren; eine der möglichen, aber sicher nicht unproblematischen Rollen wäre, den Verlust eines verbindlichen Kanons der Literatur zu kompensieren und durch diese Kompensationsleistung, ja mehr noch: durch Sinnstiftung und Orientierungshilfe¹³ in einer Gesellschaft ohne verbindliches kulturelles Selbstverständnis seine Daseinsberechtigung zu legitimieren. Und es kann sich den Schwierigkeiten der Vermittlung neu stellen. An wen richtet sich ein Museum zur *deutschen* Literatur? Ein Museum über einen *deutschen* Schriftsteller? Gelten nach wie vor die Nationalsprachlichkeit und die Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum als Kriterien – also Kriterien, die aus dem 19. Jahrhundert stammen und der Realität der Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland, die kulturell wie sozial äußerst vielfältig, ja divers ist, kaum Rechnung trägt? Und wie lassen sich komplexe geistige Sachverhalte veranschaulichen?

Am Beispiel der Neukonzeption und Neugestaltung des Lessinghauses von 1730 in Wolfenbüttel seien im Folgenden die Grenzen und Möglichkeiten eines medienintegrierenden Ausstellungskonzepts erörtert. Vorausgeschickt sei an dieser Stelle, dass es sich dabei um ein Gemeinschaftsprodukt handelt, in das verschiedene Kompetenzen eingegangen sind: Finanziert aus Mitteln des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur sowie vier private Stiftungen, waren an der Realisierung des Projekts die Herzog August Bibliothek, das

11 Vgl. H. W. Opaschowski: Die multimediale Zukunft, S. 60 ff.; vgl. ferner Niedersächsisches Kultusministerium (Hg.): Leseförderung – Leseforschung. Dokumentation Fachtagung am 29. November 1991 in Vechta, Hannover 1991; Cornelia Rosebrock (Hg.): Lesen im Medienzeitalter. Biographische und historische Aspekte literarischer Sozialisation, Weinheim u.a. 1995; Norbert Groeben/Bettina Hurrelmann (Hg.): Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick, Weinheim 2004.

12 A. Hünnekens: Expanded Museum, S. 13.

13 Vgl. Ch. Bäumler: Neue Medien in Museen, S. 27; Bäumler meint allerdings, der Einfluss der Museen würde überschätzt, würde man sie als „Anbieter von neuen Orientierungsmöglichkeiten in einer von Traditions- und Erfahrungsverlusten geprägten Gesellschaft“ verstehen.

Staatliche Baumanagement des Landes Niedersachsen, das Museums-gestaltungsbüro Szenario sowie die Fachhochschule Braunschweig Wolfenbüttel beteiligt.

Beschaffenheit, Geschichte und Situierung des Lessinghauses

Lessing wurde 1770 als Bibliothekar an die durch Herzog August (1579-1666) berühmte Bibliothek berufen; die Büchersammlung erhielt 1705 bis 1713 unter Herzog Anton Ulrich den ersten selbständigen Profanbau der Neuzeit in Europa, die sogenannte Bibliotheksrotunde, und wurde 1723 bezogen. Sie wurde 1887 abgerissen, und hundert Meter nördlich entstand die heutige Bibliotheca Augusta. Neben der Rotunde ließ der Herzog 1730 ein Haus im Stil eines französischen Parkschlösschens für die Beamten des Herzoglichen Hofes Braunschweig-Lüneburg errichten, in welches Lessing 1777 einzog. Seither ist dieses Haus eng mit seinem Namen und seiner Tätigkeit in Wolfenbüttel verbunden.

Das Lessinghaus ist von großer kultureller Bedeutung für das Land Niedersachsen, für die Region Braunschweig und für die Stadt Wolfenbüttel. Es markiert einen Höhepunkt im geistigen Leben der Stadt Wolfenbüttel, die sich bis heute als Stadt Lessings versteht; es ist einer „der“ Knotenpunkte im Netzwerk der Kommunikation unter Gelehrten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; es ist der Ort, an dem Lessing den „*Nathan der Weise*“ schrieb; dieses Werk steht exemplarisch für eine Position der Aufklärung, die bis heute wichtige Impulse vermitteln kann: Toleranz und Humanität als Maximalforderungen, als Zielvorgabe menschlichen Zusammenlebens.

Kurze Charakteristik der alten Ausstellung

Das Lessinghaus war bis Anfang der 90er Jahre Anziehungspunkt für Besucher; danach mehrten sich kritische Stimmen. Angesichts der Bedeutung des Lessinghauses und des Wandels der Besuchererwartung schien eine Neukonzeption und Neugestaltung not zu tun: Die alte Ausstellung war didaktisch-textuell orientiert; es fehlte eine *sichtbare* Einbindung in das Bibliotheksquartier. Die alte Ausstellung enthielt seit 25 Jahren dieselbe, sehr große Zahl von 400 Exponaten (Bücher, Kupferstiche, Briefe, Zeichnungen, Einblattdrucke etc.), darunter fast ausschließlich Originale – aus konservatorischer Sicht für eine Dauerausstellung nicht mehr zu vertreten.

Die alte Ausstellung war sozialhistorisch orientiert, gab Einblicke in die Zeit Lessings und war vor allem als *Leseausstellung* angelegt. Sie setzte spezielle Vorkenntnisse, eine große Lesebereitschaft, die Fähigkeit, Handschriften zu entziffern, und die Fähigkeit zur Gewichtung der Informationen und ihrer Einordnung in den Kontext voraus. Sie hat-

te den Anspruch, den ganzen Lessing, sein gesamtes Werk vorzustellen.¹⁴ Die sachlichen Argumentationszusammenhänge musste der Besucher den ausgestellten Buchtiteln entnehmen; die Vertrautheit mit den Inhalten war vorausgesetzt. Lessings weit verzweigte Korrespondenz wurde durch Briefe und Porträts der Korrespondenzpartner/innen dokumentiert; die Fülle an Material erschloss sich in ihrem Aussagegewert nur dem, der mit den Namen etwas anfangen konnte, der die sozialen Netzwerke der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits kannte. Zum Thema „*Lessings Reisen*“ wurden topografische Stadtansichten gezeigt; was aber die Ziele der Reise für Lessings Lebensgestaltung, was das Reisen an sich für einen Reisenden wie Lessing bedeuteten, musste man wissen. Die Besucher waren in ihrer Erwartung, dass das Lessinghaus die historische Wahrheit: ein Ort intensiver geistiger Arbeit zu sein, im Innern des Hauses einlöse, eher enttäuscht.

Kurze Charakteristik der neuen Ausstellung (Erzählweise, Gestaltungssprache)

Neugierig soll sie machen, die neue Dauerausstellung im Lessinghaus, auf jemandem, von dem nicht mehr ohne weiteres zu erwarten ist, dass man ihn kennt, außer natürlich den Namen, vielleicht ein paar Titel wichtiger Schriften. Aber wie er als Mensch war, was er fühlte, mit welchen Problemen und Fragestellungen er sich befasst hat, was ihm wichtig war, welche dieser Probleme und Fragestellungen heute möglicherweise noch aktuell sind – diesbezüglich will die neue Ausstellung Einblick geben.

Die Museumspädagogik der letzten Jahre, die unter dem Zeichen der „Besucherorientierung“¹⁵ steht, hat methodische Aspekte¹⁶ genannt, die zu berücksichtigen sind, soll eine Literatúrausstellung kulturhistori-

14 Mit dem Anspruch auf „vollständige Repräsentation eines Wissensgebietes durch eine entsprechende Sammlung“, so Michael Fehr: „Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoetisches System“, in: Ders. u.a. (Hg.): *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien*, Köln 1995, S. 11-20, hier S. 17, steht die alte Ausstellung im Lessinghaus in einer langen Tradition, die sich bis auf die Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit zurückführen lässt.

15 Ch. Bäumler: *Neue Medien in Museen*, S. 65.

16 Vgl. Susanne Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation*. Hildesheim 1995; David Marc Hoffmann: *Die Liebe zur Sache und die Bereitschaft zur Mitteilung sind die Schlüssel zum Verständnis. Zehn Thesen zur Kulturhistorischen Ausstellung*. In: Ferdinand van Ingen/Christian Juraneck (Hg.): *Ars et amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur*. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag am 3. Juni 1998, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 27-40.

schen Zuschnitts heute Anklang finden. Einig ist man sich darin, dass Ausstellungen zum Leben und Werk einer Person, zudem einer literarisch tätigen Person, zu den schwierigsten möglicher Ausstellungstypen zählen. Als Aspekte führen sie an:

- Präsentation von Verweisobjekten, um die Dominanz des Textes zu vermeiden,
- Konfrontation mit Vergleichs- und Kontrastobjekten,
- aktive, durch sich selbst verständliche Inszenierung, die mehrere Sinne anspricht,
- Einsatz von Originalen mit ‚auratischem Wert‘,
- knappe Beschriftung mit verschiedenen Textebenen,
- sowohl anschauliche und populäre als auch wissenschaftliche Darstellung,
- Deutlichkeit des Zusammenhangs zwischen den Exponaten und ihrer Relevanz für das Thema.

Unter Berücksichtigung dieser methodischen Aspekte wird die Geschichte Lessings neu erzählt. Im Unterschied zur bisherigen Ausstellung wird eine zeitlich begrenzte Geschichte, und zwar die Geschichte von Lessings Leben und Tätigkeit in Wolfenbüttel in den Jahren 1770 bis 1781 im Kontext verschiedener Fragestellungen des 18. Jahrhunderts erzählt. Die Konzentration auf diese Jahre hat mehrere Gründe:

- Anschaulichkeit und *aura loci*,
- Spezifik (es gibt noch ein zweites Lessinghaus: sein Geburtshaus in Kamenz),
- Konzentration auf Wesentliches, da zentrale Werke von Lessing in dieser Zeit geschrieben sind und die Beschränkung, nicht den ganzen Lessing zu zeigen, keine Reduktion bedeutet.

Die neue Ausstellung will neugierig machen auf die schon zu Lebzeiten umstrittene Persönlichkeit Lessings. Deutlich werden sollen durch die ausgestellten Zeugnisse die verschiedenen Facetten von Lessing: als Gelehrter, als Schriftsteller, als Bibliothekar, als Brieffpartner von Eva König, als Freund, als leidenschaftlicher Spieler.

Die Ausstellung thematisiert Aspekte aus Lessings Leben und Tätigkeit in Wolfenbüttel; sie erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Das Erzählte hat exemplarischen Charakter. Im Blickpunkt von Lessing werden zentrale Themen der Aufklärung vorgestellt: „Theodizee“, „Teleologie“, „die Wahrheit der Bibel“, „Streit und Frieden unter den Religionen“, „Humanität“, „Weltbürgertum“, „die Erziehbarkeit

des Menschen“, „Fortschritt der Menschheit“ usf. Die Frage nach der Aktualität dieser Themen ist der rote Faden, ist die ‚Handschrift‘ der Ausstellung. Sie schreitet fort vom Anschaulich-Biografischen, Besonderen zum Philosophischen, Allgemeinen. Die Ausstellung ist dialogisch angelegt; sie rekonstruiert nicht *den* Lessing, sondern interpretiert und inszeniert *einen* möglichen Lessing.

Sie ist konzipiert für Besucher, die nach Wolfenbüttel kommen, um etwas über den Menschen Lessing, über seine in Wolfenbüttel geschriebenen Werke sowie seine vielfältigen Tätigkeiten während seines Dienstes für den Herzog von Braunschweig-Lüneburg zu erfahren, für Interessierte aus der Region Braunschweig, die mehr über die Kultur ihrer Heimat wissen möchten, für Schulklassen, die am Beispiel Lessings zentrale Probleme der Aufklärung erörtern wollen, für Menschen, die in der Begegnung mit Lessing Anhaltspunkte und Impulse für die Auseinandersetzung mit allgemeinmenschlichen Fragen suchen.

Beispiele für Medien-Einsatz: Computer-Terminal und Film in der neuen Ausstellung

Jeder der für die Ausstellung in Frage kommenden Räume steht unter einem Thema: Lessing im Lessinghaus, Lessings Berufung nach Wolfenbüttel, Lessing und die Bibliothek, Lessing und Eva König, Lessings Streit mit Goeze, Der Spinozismusstreit, „*Nathan der Weise*“, Lessings Wirkung. Sämtliche Präsentationselemente der Ausstellung stehen in Bezug auf dieses Thema. Es werden verschiedene Medien genutzt; sie spielen zusammen in einem sorgsam abgestimmten Konzept. Mit „sorgsam“ ist gemeint: Die verschiedenen Medien stehen mit den Originalen bzw. den Replika von Originalen nicht in Konkurrenz „um die Aufmerksamkeit des Besuchers“, sondern sie sind der Frage untergeordnet, „welches Mittel in welcher Situation am besten dazu geeignet scheint, die angestrebte ‚Botschaft‘ zu vermitteln.“¹⁷ Sie sind so konzipiert, dass sie weder optisch noch akustisch aufdringlich sind noch „eine Eigenstruktur entwickeln, die sich einem Gesamtkonzept nicht einfügt.“¹⁸ Dabei ist zu unterscheiden zwischen

a) *mehrfach* einzusetzenden Medien wie

- Zitat von Lessing
- Textfahne
- Infoturm

17 C. Schulze: Multimedia in Museen, S. 116.

18 Hans-Joachim Klein: „Vorbemerkung“, in: Ders. (Hg.): Mediendämmerung. Die unaufhaltsame Computerisierung der Museen, Karlsruhe 1995, S. 7.

- b) *wechselnden* Medien wie
- Inventar (Bücher, Möbel, Bilder, Objekte) und
- c) *sparsam* eingesetzten Medien wie
- Audiostation
 - Video
 - Terminal
 - Bildschirm mit Stimmen über Lessing.

Die Medien sind so eingesetzt, dass dem Sachinteresse nach verschiedene Durchgänge durch die musealen Räumlichkeiten möglich sind: großformatige Fahnentexte für allgemeiner interessierte Besucher, kleinformatige bzw. sachlich komplexere Informationen enthaltende Texte in Infotürmen (Vitrinen mit Schubladen zum Selbstöffnen) für fachspezifisch interessierte Besucher.

Die Audiostation, der Video-Film und der Computer-Terminal laden den Besucher dazu ein, selbst aktiv zu werden und sich die Informationen zu erschließen. In der Audiostation können die Besucher Auszüge aus dem Briefwechsel von Eva König und Lessing hören, welche die enge und vielfältige Beziehung zwischen beiden deutlich werden lassen: Das Leiden an der räumlichen Trennung und die Sehnsucht sind Thema ebenso wie die Beschwerlichkeiten der Reisen, die gemeinsame Leidenschaft, das Glücksspiel, die Klage über körperliche Unpässlichkeiten oder die Aufenthalte in Bad Pyrmont und anderen Kurorten. Der Video-Film zeigt wahlweise zwei dramaturgisch unterschiedliche Inszenierungen des „*Nathan der Weise*“ (Salzburger Festspiele 1984 und Leipziger Schauspiel 1992) und dort jeweils die *Ringparabel*. Im Computer-Terminal sind alle die Informationen abrufbar, die in der Ausstellung selbst nicht gegeben werden können, weil der Ausstellungsraum im Lessinghaus begrenzt ist, oder um der thematischen Konzentration willen nicht gegeben werden sollen. Es sind Informationen zu den Lebensstationen vor Wolfenbüttel, zur Familie, zu den Reisen, zu den Freunden aus Berlin und Hamburg, zum Werk und seiner Wirkungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, zu den Büsten, Denkmälern und zum Grab in Braunschweig sowie zu anderen Literaturmuseen des 18. Jahrhunderts.

Auf dem Bildschirm sind im laufenden Text Stimmen über Lessing von Herders erstem Nachruf 1781 bis zu Johannes Rau anlässlich des 275. Geburtstages von Lessing versammelt, von Heinrich Heine, Theodor Fontane, den Germanisten des 19. Jahrhunderts, Theodor Heuss 1929, der jüdischen Emigration, Hannah Arendt eingeschlossen, ferner

anlässlich der Jubiläumsfeiern 1979 in der DDR und BRD sowie schließlich Stimmen der Nachwendezeit anlässlich der Verleihung des Lessingpreises Hamburg an Jan Philipp Reemtsma und Raymond Klibansky.

Das Lessinghaus als Exponat Nummer 1

Im Nachlass von Lessing sind keine authentischen Möbel erhalten. Statt dem Mangel mit historisierenden Möbeln abzuwehren, wurden andere Mittel eingesetzt, um die *aura loci*, das Haus als Wohnhaus von Lessing und Exponat Nummer 1 erfahrbar zu machen, wie etwa eine warme Wandfarbe und zentrale Beleuchtung.¹⁹ Es wird nicht Authentizität künstlich erzeugt, etwa durch ein zeitgenössisches Schreibpult, einen Küchenschrank, von dem gesagt wird, er habe zu Lessings Mobiliar gehört und der heute im Magazin des Schlossmuseums Wolfenbüttel steht, oder etwa ein Bett aus der Zeit. Vielmehr zählen zu den Mitteln, um das Haus als Wohnhaus von Lessing erfahrbar zu machen, Hinweise, wie Lessing die Räume und den Gartensaal genutzt hat.

Auf den Texttafeln ist der Grundriss des Lessinghauses mit der entsprechenden Raummarkierung und Information versehen, wenn die Nutzung zu Lessings Lebzeiten nachweisbar ist, wie etwa im Fall seines Arbeitszimmers, das zugleich Eva Königs Wochenbett- und Sterbezimmer war, seines Schlafzimmers und seines Salons. Im Gartensaal empfing Lessing seine Freunde: Im Gartensaal sind die Besucher und Freunde Lessings virtuell anwesend auf Philippe Starcks „Louis Ghost“-Stühlen, die mit den Portraits von Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Adolph Freiherr von Knigge oder Moses Mendelssohn versehen sind. Ein Zitat von Johann Anton Leisewitz aus seinem Tagebuch erinnert an bei „Caffee“ und „Taback“ gesellig verbrachte Stunden im Gartensaal. Lessing benutzte den Gang, der in der Neugestaltung zum Behinderteneingang von Osten und dem Haupteingang von Westen führt, jeden Morgen auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz, der Bibliotheksrotunde. Eine Tafel weist auf die Bedeutung dieses Gangs für Lessing hin.

Aus der Fülle der Informationen wurde eine Auswahl getroffen: seine Schriften, seine Briefe und die wenigen originalen Gegenstände von Lessing: der Spazierstock, der Schachtisch, die Totenmaske und die Locke. Sie sind in einen erklärenden Zusammenhang gestellt bzw. inszeniert. Ein Beispiel: Der Spazierstock ist Teil einer Installation, die neben einem Zitat aus einem Brief von Lessing an Eva König zu seinen Beweggründen, weshalb er wieder einmal in Braunschweig war, An-

19 Vgl. C. Schulze: Multimedia in Museen, S. 51 ff., kritisch zum inflationären Gebrauch des Begriffs „Aura“ im Museumsbereich.

sichten der beiden Städte und zwischen ihnen schwebend bzw. als Bindeglied den Spazierstock enthält. Der Spazierstock markiert die „Wegstrecke“ zwischen Wolfenbüttel und Braunschweig, wo Lessing Zerstreuung, Unterhaltung und geistigen Austausch mit Freunden suchte.

Abgesehen von den genannten Gegenständen aus Lessings Nachlass und den Ölgemälden werden keine Originale gezeigt, sondern Reproduktionen. Die nicht zeitgenössischen Vorhänge und die Möbel aus unterschiedlichen Epochen, vor allem aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts, wurden aus dem Haus herausgenommen, von zwei Ausnahmen abgesehen: dem Tisch im Empfangsraum, der früher als Büchertisch in der Bibliotheca Augusta, dem Nachfolgebau der Bibliotheksrotunde, diente, und einem der Bücherschränke aus der Bibliotheksrotunde. Deutlich und von der Wand abgesetzt steht in der Neugestaltung das, was Zutat von heute ist, um das Lessinghaus als Exponat Nummer 1 gelten zu lassen.

Grenzen des medienintegrierenden Ausstellungskonzepts

Grenzen sind der verschiedene Medien integrierenden neuen Ausstellung im Lessinghaus aus zwei Gründen gesetzt: zum einen durch das Haus selbst, zum anderen durch den Gegenstand. Zunächst zum Haus: Die Räume im Lessinghaus sind akustisch sensibel. Die Holzböden knarren. Die kleinen Zimmer sind Durchgangszimmer, nicht durch Türen voneinander getrennt, so dass in zwei Räumen hintereinander akustische Medien einzusetzen wegen des Übertönungseffekts nicht ratsam ist. Die Hörstation mit Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Lessing und Eva König war zunächst ohne Kopfhörer konzipiert; nun werden sie nachträglich eingebaut. Das Haus ist auch visuell sensibel. Ein großflächiges visuelles Medium würde den Raumeindruck dominieren, die für das Haus so charakteristischen Ausblicke nach draußen in den Innenhof und die umliegende Parkanlage verstellen.

Nun zum Gegenstand: Eigene Räume sind für zentrale Schriften Lessings aus der Zeit in Wolfenbüttel bestimmt, den „*Fragmentenstreit*“, die „*Erziehung des Menschengeschlechts*“, und den „*Nathan der Weise*“. Knapp wird in das Thema eingeführt; diese Einführung soll dazu anregen, die von Lessing erörterten Themen selbst weiterzuverfolgen und sich im Idealfall mit Lessings Positionen kritisch auseinanderzusetzen. Je komplexer und abstrakter die Inhalte sind, desto schwieriger ist es, sie so medial aufzubereiten, dass ihr sachlicher Gehalt anschaulich würde. Ein Beispiel: Lessing soll sich – so wenigstens berichtet es Friedrich Heinrich Jacobi – kurz vor seinem Tod zu dem Philosophen Baruch de Spinoza bekannt haben. Dieses Bekenntnis schlug in der damaligen gelehrten Welt, vor allem aber bei den Theologen der lutherischen

Orthodoxie hohe Wellen. Spinoza galt als Atheist. Moses Mendelssohn, Lessings Freund aus Berliner Zeiten, schrieb eine Verteidigung Lessings nach dessen Tod.

In der Ausstellung deuten ein Bildnis von Spinoza und eine Büste von Mendelssohn diesen Zusammenhang an, der Fahmentext erläutert ihn knapp und weist darauf hin, dass mit diesem Bekenntnis Lessings eine Neubewertung Spinozas einsetzte. Ausgespart bleibt, welche Philosophie Spinoza vertreten hat, aus welchen Gründen er im 18. Jahrhundert populär war, in welchen Kreisen er rezipiert wurde und dass es nicht nur verschiedene Phasen, sondern auch verschiedene Weisen der Rezeption Spinozas im 18. Jahrhundert gab.²⁰ Auch ein Terminal würde den wirkungsgeschichtlich komplexen Kontext von Lessings Bekenntnis zu Spinoza für den Besucher nicht anschaulich machen können.

Im letzten Raum eröffnet die Ausstellung den Denkhorizont „Lessing und die Aufklärung“. Die Rezeption Lessings seit dem 19. Jahrhundert als Klassiker macht die Fragen „Warum ausgerechnet Lessing?“ und „Warum (wieder) ‚die‘ Aufklärung?“ legitim. Die Ausstellung will den Besucher dazu einladen, diese Fragen für sich neu zu stellen. Auch in diesem Fall lässt sich die Vielzahl an Bedeutungen, die Lessing in den letzten 200 Jahren gehabt hat bzw. noch hat, die mannigfaltigen Inanspruchnahmen und Vereinnahmungen nicht veranschaulichen, sondern bloß exemplarisch andeuten. Zwar ist die Präsentation medial: Auf einem Bildschirm sind Stimmen über Lessing in einem Fließtext hintereinander gefügt, aber gefordert ist der Besucher als urteilender Leser.

Arrondierende Aktivitäten

Neben der Dauerausstellung stehen zwei weitere Räume im Ostflügel für wechselnde Ausstellungen bereit, die einen Bezug zu Lessing und zu seinen Fragestellungen haben. Im Gartensaal sind Lesungen aus dem Werk Lessings, kleinere Kammerkonzerte und Autorenlesungen mit anschließendem Umtrunk im Garten vorgesehen. Auch Vortragsreihen der Herzog August Bibliothek sind hier mit großem Erfolg durchgeführt worden. Daher sollen auch in Zukunft solche Vorträge und Gespräche im Gartensaal stattfinden.

In Vorbereitung ist eine CD, die neben dem Inhalt des Terminals einen virtuellen Rundgang durch die Ausstellungsräume, begleitet von den Texten der Raumfahnen und einiger ausgewählter Zitate von Lessing enthält. Sie soll die Printpublikation nicht ersetzen – ein Katalog,

20 Vgl. Hanna Delf (Hg.): Spinoza in der europäischen Geistesgeschichte, 1. Aufl. Berlin 1994; Detlev Pätzold: Spinoza – Aufklärung – Idealismus. Die Substanz der Moderne, Frankfurt/M. 1995.

der sich an eine breitere Öffentlichkeit wendet, angemessen bebildert ist und die Einführung in die Themen der Räume sowie die Beschreibung der Exponate enthält, ist ebenfalls in Arbeit. Aber sie soll das Angebot des Museums sinnvoll ergänzen.²¹

Das Lessinghaus – nur für Deutsche?

Als historischer Ort nimmt das Lessinghaus eine Zwischenstellung zwischen Gedenkstätte und Museum ein. „*Nathan der Weise*“ bildet dabei einen zentralen Schwerpunkt. Indem das Lessinghaus die Ideengeschichte der Aufklärung am Beispiel von Lessings Werk einer breiteren Öffentlichkeit vorstellt, stellt sich die Frage, wer zu dieser Öffentlichkeit zählt. Abgesehen von Akademikern und vorgebildeten Kennern besuchen jetzt zwar mehr jüngere Menschen und Familien die Ausstellung. Aber es ist zu fragen, ob dies in der Anstrengung um das Erschließen neuer Zielgruppen reicht. Wie etwa wirken das Haus und seine Botschaft der Toleranz auf diejenigen, um die es in Lessings Drama auch geht: Juden und Muslime? Gehört es überhaupt zur Aufgabe eines Literaturmuseums, auf gesellschaftliche Herausforderungen zu reagieren und sich etwa der Frage des *clash of cultures* zu stellen²² oder in die Diskussion um eine (deutsche oder europäische oder christliche oder demokratische oder ...) *Leitkultur*²³ einzumischen? Und wenn ja, wie könnten etwa türkische Bürger mit zum größten Teil muslimischer Religionszugehörigkeit, wie könnten die 3,5 Millionen Muslime – ein Großteil von ihnen deutsche Staatsbürger – als Zielgruppe angesprochen werden?

Alle diese wichtigen Fragen sind bei der Neukonzeption des Hauses nicht gestellt worden. Sie sind erst im Nachhinein, angeregt durch einen *workshop* der Bundesakademie Wolfenbüttel und des Fachbereichsleiters Museum, Andreas Grünewald Steiger, ins Blickfeld gerückt. Ihnen nachzugehen und Antworten zu finden ist aber wichtig. Wenn das Lessinghaus mit Nathans Botschaft der Toleranz die Fragen ernst nimmt, ist es ein lebendiger Ort der geistigen Auseinandersetzung,

21 Vgl. zum Thema CD-ROM im Museumsbereich Compania Media (Hg.): *Neue Medien in Museen und Ausstellungen*, S. 117 ff.

22 Vgl. Samuel P. Huntington: *The clash of civilizations and the remaking of world order*, London u.a. 2002.

23 Vgl. Bassam Tibi: *Europa ohne Identität? Leitkultur oder Wertebeliebigkeit*, 3. aktualisierte Ausg. Berlin 2002; Harald Leipertz: *Das Prinzip der Gerechtigkeit in den gesellschaftswissenschaftlichen Ansätzen Dahrendorfs und Habermas. Zur Diskussion der Leitkultur und Zivilkultur*. Diss. Aachen 2002.

der es sein soll.²⁴ Wenn die neue Ausstellung „vielfältig in ihren Kommunikationsangeboten und offen hinsichtlich verschiedener Wahrnehmungen und Deutungen“ ist, wenn deutlich wird, dass ihre notwendigerweise selektive Auswahl und subjektive Gewichtung und Präsentation von Inhalten – wie im Falle der Geschichtsschreibung auch – nur relativ gültig und wahr sein kann, und wenn sie den Anspruch, „so wenig Publikum wie möglich auszuschließen“, einlöst, hat sie ihr Ziel erreicht.²⁵ Das aber kann nur der Besucher beurteilen.

24 In diesen Zusammenhang gehört die Frage, ob die Bundesrepublik Deutschland ein Migrationsmuseum benötigt. Vgl. dazu die Tagungsdokumentation von DOMIT (Dokumentationszentrum und Museen über die Migration aus der Türkei) (Hg.): Ein Migrationsmuseum in Deutschland. Thesen, Entwürfe, Erfahrungen. Zweite internationale Tagung 17. bis 19. Oktober 2003 im Kölnischen Kunstverein, Köln 2003, und Werner Lehmann/Hildegard Vieregge (Hg.): „Migration und Integration“, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik Aktuell, Nr. 65 (2003).

25 Jana Scholze: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004, S. 24.

Rundgang

(Fotos: *Museumsgestaltungsbüro SzenarioWolfenbüttel*)



Raum 1: Empfang, Kasse und kleiner Shop.

Raum 2: *Lessings Berufung nach Wolfenbüttel*. Hier die Spazierstock-Inszenierung: Lessings Spazierstock als „Wegstrecke“ zwischen Wolfenbüttel und Braunschweig, wo er Zerstreuung, Unterhaltung und geistigen Austausch mit Freunden suchte.



Raum 3: *Lessing und die Bibliothek*. Hier das Modell der alten Bibliotheksrotunde, präsentiert auf Bücherstapeln. Im Hintergrund eine Bildergalerie mit Darstellungen der Rotunde und des Lessinghauses.

Raum 4: *Lessing und Eva König*. Hier eine raumgreifende Audio-Installation mit Ölbildern der Eheleute sowie gelesenen Passagen aus dem Briefwechsel: „Mein lieber Herr Lessing...“ – „Meine liebe Madame...“



Raum 5: *Lessings Profile.* Hier die raumzentral präsentierte Lessingbüste auf einem Info-Turm.

Raum 6: *Besucher Lessings.* Hier die Gartensaal-Installation mit den bekanntesten Besuchern Lessings. Philippe Starcks „Louis Ghost“-Stühle, versehen mit den Portraits von zum Beispiel Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Adolph Freiherr von Knigge oder Moses Mendelssohn.



Raum 7: *Lessings Streit mit Goeze. Der Spinozismusstreit.* Hier Teil der Inszenierung „Spricht die Bibel die Wahrheit?“

Raum 8: *Nathan der Weise.* Hier Video-Turm mit verschiedenen Aufführungen der *Ringparabel* aus dem *Nathan*. Unten: Handschrift des *Nathan*. An der Wand: Textfragmente aus der *Ringparabel*.



Raum 9: *Lessings Wirkung.* Hier Info-Terminal zwischen raumhohen Bücherstapeln mit Büchern *Von Lessing* und *Über Lessing*. Terminal mit Informationen zu Lessings Lebensstationen, zur Familie, zu den Reisen, Freunden, zum Werk und seiner Wirkungsgeschichte sowie zu anderen Literaturmuseen. (Foto)

Raum 10 (ohne Foto): In Raum 10 endet die Ausstellung mit *Ansichten zu Lessing*, einer Bildschirm-Installation mit Stimmen über Lessing: Von Herders erstem Nachruf 1781 bis zu Auszügen aus der Rede von Johannes Rau anlässlich des 275. Lessing-Geburtstages am 22. Januar 2004.

Literaturverzeichnis

- Bäumler, Christine: *Neue Medien in Museen. Museumspädagogische Reflexionen zum Einsatz Neuer Medien in Museen und Ausstellungen*, Bielefeld (in Manuskriptform eingesehen) 2000.
- Compania Media (Hg.): *Neue Medien in Museen und Ausstellungen. Einsatz – Beratung – Produktion. Ein Praxis-Handbuch*, Bielefeld 1998.
- Delf, Hanna (Hg.): *Spinoza in der europäischen Geistesgeschichte*, 1. Aufl., Berlin 1994.
- DOMIT (Dokumentationszentrum und Museen über die Migration aus der Türkei) (Hg.): *Ein Migrationsmuseum in Deutschland. Thesen, Entwürfe, Erfahrungen. Zweite internationale Tagung 17. bis 19. Oktober 2003 im Kölnischen Kunstverein, Köln 2003.*
- Fehr, Michael u.a. (Hg.): *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien*, Köln 1995.
- Franz, Kurt/Payrhuber, Josef (Hg.): *Lesen heute. Leseverhalten von Kindern und Jugendlichen und Leseförderung im Kontext der PISA-Studie*, Baltmannsweiler 2002.

- Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (Hg.): Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick, 1. Aufl., Weinheim 2004.
- Hoffmann, David Marc: „Die Liebe zur Sache und die Bereitschaft zur Mitteilung sind die Schlüssel zum Verständnis. Zehn Thesen zur Kulturhistorischen Ausstellung“, in: Ferdinand van Ingen/Christian Juranek (Hg.): *Ars et amicitia*. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 27-40.
- Hünnekens, Annette: *Expanded Museum*. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten, Bielefeld 2002.
- Huntington, Samuel P.: *The clash of civilizations and the remaking of world order*, London u.a. 2002.
- Kämper-van den Boogaart, Michael (Hg.): *Deutschunterricht nach der PISA-Studie*. Reaktionen der Deutschdidaktik, Frankfurt/M. 2004.
- Kaiser, Gerhard R./Matuschek, Stefan (Hg.): *Begründungen und Funktionen des Kanons*. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie, Heidelberg 2001.
- Klein, Hans-Joachim (Hg.): *Mediendämmerung*. Die unaufhaltsame Computereisierung der Museen, Karlsruhe 1995.
- Lange-Greve, Susanne: *Die kulturelle Bedeutung von Literaturlausstellungen*. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Hildesheim u.a. 1995.
- Lehmann, Werner/Vieregg, Hildegard (Hg.): „Migration und Integration“, in: *Standbein Spielbein*. Museumspädagogik aktuell, Nr. 65 (2003).
- Leipertz, Harald: *Das Prinzip der Gerechtigkeit in den gesellschaftswissenschaftlichen Ansätzen Dahrendorfs und Habermas*. Zur Diskussion der Leitkultur und Zivilkultur, Diss. Aachen 2002.
- Moog-Grünwald, Maria (Hg.): *Kanon und Theorie*, Heidelberg 1997.
- Niedersächsisches Kultusministerium (Hg.): *Leseförderung – Leseforschung*. Dokumentation Fachtagung am 29. November 1991 in Vechta, Hannover 1991.
- Opaschowski, Horst W.: *Die multimediale Zukunft*. Analysen und Prognosen vom Freizeit-Forschungsinstitut der British American Tobacco, Hamburg 1997.
- Pätzold, Detlev: *Spinoza – Aufklärung – Idealismus*. Die Substanz der Moderne, Frankfurt/M. 1995.
- Rosebrock, Cornelia (Hg.): *Lesen im Medienzeitalter*. Biographische und historische Aspekte literarischer Sozialisation, Weinheim u.a. 1995.

- Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
- Schuck-Wersig, Petra u.a. (Hg.): Multimedia-Anwendungen in Museen, in: Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Nr. 13 (1998).
- Dies.: Museumsinteressierte Internetbenutzer. Ergebnisse der Online-Umfrage „Museen im WWW“, 1999.
- Schulze, Claudia: Multimedia in Museen. Standpunkte und Perspektiven interaktiver digitaler Systeme im Ausstellungsbereich, Wiesbaden 2001.
- Stuck, Elisabeth: Kanon und Literaturstudium. Theoretische, historische und empirische Untersuchungen zum akademischen Umgang mit Lektüre-Empfehlungen, Paderborn 2004.
- Tibi, Bassam: Europa ohne Identität? Leitkultur oder Wertebeliebigkeit, 3. aktual. Aufl., Berlin 2002.

**VON DER APOTHEOSE DES DICHTERS HIN
ZUR AUSSTELLUNG DES SICHTBAREN.
DAS SCHILLER-NATIONALMUSEUM UND DAS
LITERATURMUSEUM DER MODERNE IN MARBACH**

Ein Literaturmuseum ist eine Ausnahmegattung der Architektur wie der Ausstellungspraxis. In der Regel wird Literatur (oder besser das, was in ihr Umfeld gehört wie Handschriften, Erstausgaben oder auch Autoren-nachlässe) in Bibliotheken, Archiven und vor allem in Geburtshäusern und Wohnstätten von Dichtern ausgestellt. Eigens und ausschließlich für die Ausstellung von Literatur errichtete Gebäude gibt es kaum. Ende März 2002 hat die Deutsche Schillergesellschaft den Wettbewerb für ein dem Schiller-Nationalmuseum benachbartes „*Literaturmuseum der Moderne*“ entschieden: Von Mai 2006 an sollen in dem von David Chipperfield Architects entworfenen Bau die Bestände des Deutschen Literaturarchivs zum 20. Jahrhundert und der Gegenwart ebenso wie Wechselausstellungen gezeigt werden.

Ich möchte über die Marbacher „*Architektur für Literatur*“ nachdenken und von ihr aus verschiedene mögliche Museums- und Ausstellungskonzepte skizzieren. Die beiden Museen, die in Zukunft auf der Marbacher Schillerhöhe nebeneinander stehen werden, bieten sich dafür an. Sie sind auf attraktive Weise zweierlei Museen für Literatur. Das traditionsreiche Schiller-Nationalmuseum, ursprünglich als Mehrzweck-, Fest-, Ausstellungs-, Archiv- und Forschungsstätte geplant, die neben Schiller auch den anderen schwäbischen Dichtern wie Uhland, Hauff, und Mörike ein „*Ehrenmal sein sollte, das sie nicht nur rühmen, sondern kennen und verstehen lehrt*“, ist ein Denkmal in Gebäudeform – das Literaturmuseum der Moderne ist ein Gebäude, das bewusst für die Präsentation der Marbacher Sammlungen und also für die Ausstellung von empfindlichen und meist unscheinbaren, ‚flachen‘ Exponaten entworfen worden ist. Dahinter stehen zwei verschiedene Museumskonzepte – Die Dichter rühmen, sie kennen und verstehen lehren vs. Archivbestände zeigen und sie, durchaus zum interessenlosen Wohlgefallen, sehen lehren – und zwei verschiedene Zugänge zur Literatur – Annäherung an die Literatur über den Autor, seine Biografie, auch sein überliefertes, oft von ihm selbst forciertes Bild, seine bekannten, mit

Bedeutungen aufgeladenen Sätze, sein ‚Klischee‘ vs. Annäherung an die Literatur über ‚Archivbestände‘: Materialien: Entstehungs- und Verbreitungsstufen sowie ‚Paratexte‘, Beibehaltung aller Art wie Manuskripte, Typoskripte, Tonbandaufzeichnungen, Buchausgaben, Verlagsprospekte, Verfilmungen, aber auch Lebenszeugnisse von Schriftstellern, Fotoalben, Möbel usw.] Für einen Ausstellungsmacher kann das Bespielen von zwei verschiedenen Gebäuden ein reizvolles Doppelkopfspiel sein, ein durch die faktische Macht der Architektur nahegelegtes Denken in zweierlei Systemen.

Das Schiller-Nationalmuseum ist ausgestattet mit den klassischen Motiven des Gedenkens, der Verewigung und Verklärung. Die exponierte Lage auf einem Felsen über dem Fluss, in einem Hain mit Platanen, Akazien und Kastanien bezeichnet seit der Antike jene außergewöhnlichen Orte, die den Göttern und den Musen, den Töchtern der Erinnerung, nahe sind: Parnass, Arkadien, heiliger Hain, *locus amoenus*, wenigstens anmutige, „idyllische“ Gegend. Der Kuppelbau mit seinen beiden „Eselsohren“ spielt auf das Pantheon in Rom an und bündelt als Motiv in der Architektur, Bildenden Kunst und Literatur Bedeutungen wie Erhebung, Inspiration und Aufklärung, Tod und Auferstehung, Himmelsnähe, Ewigkeit. Die Folge von Portal, Treppe und überhöhtem, von oben erleuchteten Zentralraum, die dem Tempelbau entliehen ist, flößt Respekt ein und legt den Besuchern ein bestimmtes Verhalten nahe: Erhebung, Zurückstellen der menschlichen Bedürfnisse, Askese, Vergeistigung und „Weihe“, Eintritt ins Allerheiligste stehen bevor. Urnen, gesenkte Fackeln, Palmzweige, eine Lyra und ornamentale Vokabeln für Unendlichkeit und Unsterblichkeit (Mäander, laufende Hunde, Girlanden, Rosetten, Sonnen und Sterne) bestimmen den Bauschmuck des Schillermuseums.

Das Schillermuseum, als reiner Tageslichtbau geplant, konstruiert Reflexe, arbeitet mit der Beleuchtung, der „Erleuchtung“ prägnanter Stellen und verortet sich mehrfach in der schwäbischen Gedächtnislandschaft. Eine Sichtachse verbindet die überlebensgroße Schillerbüste im Foyer nach Osten hin mit dem Schillerdenkmal im Schillerhain; das Denkmal spiegelt sich in den Fenstern, wirft seinen Schatten auf den Vorplatz. Im Westen erstreckt sich die Aussicht hin zum Asperg und weiter zum Michaelsberg, auf dem der Legende nach Gott den Schwaben die Schrift geschenkt haben soll. Das Museum setzt Marken und Schwellen, zeichnet sich als irdische Wohnstätte eines Dichterstürzen aus. Das Bedeutungsbandel, das die architektonischen Motive durch Anspielungen schnüren, ist reich, vieldeutig, aber nicht zweideutig: Das Museum besitzt einen eindeutigen Fluchtpunkt, ein vor allem spürbares, nicht sichtbares Jenseits – Schiller. Dieses Jenseits ist durch die

Rhetorik der Architektur und die Erwartung der Besucher als eine gerade nicht sichtbare, „geistige“, auch emotionale Qualität anwesend: Die Reliefs an den Wänden des zentralen Saals, des „Schiller-Saals“, vergegenwärtigen allesamt Gedichte, vorwiegend Balladen von Schiller. Das Licht, das im Pantheon von oben durch die Öffnung der Kuppel fällt, ist jedoch nur in der Erinnerung da, als Seitenlicht und Spiegelung, als eine gedämpfte, abstrakte, pietistische „Erleuchtung“ des Raums. Die Dimensionen der Individualität und Subjektivität – wie Schatten, Blickwinkel, Zeigefinger, Neugierde, Zweifel, Reflexion – sind in diesem Museum funktionslos. Der Sinn ist überall. Es gibt Angeschaute und Anschauer, Bewunderte und Bewunderer, Fernblickende und Hochblickende, aber nichts dazwischen.

Ein Literaturmuseum als Dichterdenkmal, überhaupt ein Denkmal für einen Dichter zu bauen, das setzt die Verehrung der Dichter als Nachfolger von Kirchen- und Landesherren voraus, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgebildet hat. Das Gebäude des Schiller-Nationalmuseums ist das feste Bühnenbild für die Präsentation der Exponate. Es stellt – im Unterschied zur Ausstellung in Geburts- und Wohnhäusern – einen möglichen authentischen Rahmen für die umfassende, geistige und kulturelle Atmosphäre einer historisch und topografisch konkreten Zeit bereit. Das 1903 erbaute Gebäude ist ein Kulissenbau. Es baut die historisch vergangene Welt seiner Exponate nach, inszeniert diese durch eine thematisch entsprechende Form und Dekoration des Gebäudes und integriert sie in ein bedeutungsstiftendes System. In dieser gleichsam sakralen Umgebung sind Exponate Reliquien, die numinos sein dürfen, nicht aber lesbar und verständlich sein müssen. Allein die Ahnung von Authentizität und Originalität verleiht ihnen eine emotionale, quasi kultische Bedeutung, unabhängig, ob sie Literatur sind oder nicht.

Der seit 1903 dominante Zweiklang von Denkmalsarchitektur im Überbau und mobiler Einrichtung im Unterbau hat der Einfühlung, der allzu naiven, der sinnlichen, sinnesfreudigen Hingabe der Besucher von jeher eine optische Kluft entgegengestellt. Räumlich standen Architektur und Einrichtung quer zueinander. Die eichenen Vitrintenruhen und Schaumagazinschränke sind, das zeigen Fotografien aus verschiedenen Ausstellungsepochen des Museums, ebenso wie später die Zeltvitriolen scheinbar ohne Raumgefühl riegelwandartig in die Räume hineingestellt worden, ohne Rücksicht auf den Gesamteindruck. Unbeirrbar, vielleicht auch unbekümmert folgte die Aufstellung der Vitriolen im Schillermuseum der unsichtbaren Chronologie der Dichterleben.

Die 1980 im Schiller-Nationalmuseum eingerichteten und im November 2004 zur Vorbereitung des Schillerjahrs 2005 abgebauten Dauer- ausstellungen haben versucht, sich von diesem Reliquienkult zu distanzieren, indem sie die Exponate in ein chronologisch gegliedertes Gefüge eingeordnet haben, das sich auf Themen konzentriert hat (Abb. 1). Die lesepultähnlichen Zeltvitri- nen markierten ein eigenes System, das jedoch wie das Gebäude auf ein eindeutiges Jenseits, einen „Gehalt“, angewiesen war. Dieses Jenseits war profaner, präziser, aber nicht we-



Abb. 1: Die 1980 eingerichtete ständige Ausstellung zu Friedrich Schiller im Festsaal des Schiller-Nationalmuseums. Foto: Bernd Hoffmann, DLA.

niger unsinnlich, nicht mehr augenfällig. Zum Lebensfaden kam als „roter Faden“ die Frage hinzu, wie man als Dichter um 1800 vom Dichten leben, das Schreiben zu seinem Brotberuf machen konnte. Das Großthema von der Autorschaft als Werkherrschaft war das ideelle Zentrum der Ausstellung. In den Vitrinen wurden Objekte versammelt, die durch ihre „Konstellation“ das jeweilige Thema wechselweise dokumentiert und kommentiert haben. Sie waren in erster Linie aus symbolischen Gründen, als Träger von „Inhalten“, ausgewählt worden. Mit der Anordnung in der Vitrine, der Beleuchtung und der Beschriftung wurde versucht, jedes Objekt gleichwertig, gleichmäßig, maßvoll zu behandeln. Auf eine schriftliche oder optische Hierarchisierung, einen Rhythmus zwischen vereinzelt und gehäuften Exponaten, eine Gesetzmäßigkeit und Bedeutung der Gestaltungsmittel wurde bewusst verzichtet. Die Diskretion, mit der die Exponate gezeigt wurden, haben auch die Besucher zu bewahren gewusst, welche die Ausstellung zu lesen verstanden. Wer jedoch die Sprache hinter der Ausstellung nicht verstanden hat, der hat sich oft bald auf jene Objekte konzentriert, die das Lesen nicht gefordert haben: auf die bunten, dreidimensionalen Dinge. Diese Objekte der Schaulust haben sich vom Gesamtensemble einer Vitrine, von der gebauten, eingerichteten und ausgelegten, profanisieren

pietistischen Theologie, emanzipiert. Der Blick auf sie war dann – vom System der Konzeption aus beurteilt – ein indiskreter, weil er angeschaut hat, was eigentlich nur gelesen werden sollte.

Das Literaturmuseum der Moderne von David Chipperfield Architects legt von vornherein eine Ausstellung des Sichtbaren und nicht des Lesbaren nahe (Abb. 2). Die Architektur will nicht mehr, auch nicht weniger sein als ein an seinem topografischen und architektonischen Platz ideal oder wenigstens gut funktionierendes Haus. Der neue Bau nimmt die Merkmale des Schiller-Nationalmuseums auf (etwa seine lang gestreckte Ausdehnung an der Hangkante, den hohen Zentralraum, das Kuppelmotiv, die Stukkatur der Decken, die vom Platz aus nicht sichtbare Dreistöckigkeit, die durch Pilaster, Mittelrisalit und eine ursprünglich weiß-sandsteinfarbene Fassung bestimmte Gliederung der Fassade), führt sie zurück auf ihre Kernidee und bringt sie unspektakulär, doch beharrlich in Bewegung. Vor und Zurück, Hoch und Hinunter, Flächigkeit und Tiefenräumlichkeit, Quader und Kubus, Ausblick und Ansicht, Länge und Höhe, Offenheit und Geschlossenheit, Tageslicht und Kunstlicht, Kühle und Wärme, Glätte und Struktur: Glas, Holz, Betonwerkstein stehen in dynamischen, gerade nicht gleichgewichtigen Verhältnissen zueinander. Der Neubau reduziert den mit der Kuppel überhöhten Mittelteil des Altbaus auf ein fast ebenerdiges, leicht erhöhtes Eingangsgebäude. Nur im Grundriss ist der zentrale Raum im Untergeschoss zu erkennen; in der Ansicht liegt er gerade nicht unter seinem Pendant, dem Eingang, die Türen sind ringsum gerade nicht auf Mitte gesetzt. Das Quadrat ist verformt, durch die Gliederung ins Kreisen gebracht.

Wer hinunter zu den Ausstellungsräumen geht, der gewinnt – in dem Maße, in dem er die Welt, die äußere Umgebung des Gebäudes verlässt – an Höhe, Einschnitten und Aussichten, an Erfahrung ganz verschiedener Volumina hinzu. Die Abstufung der Terrassen außen, die sich in den unterschiedlichen Raumhöhen und Bodenebenen innen fortsetzt, modelliert die Topografie und bringt die Landschaft gleichsam zu sich selbst. Als Fortsetzung der Schillerhöhe erlaubt das Literaturmuseum der Moderne erst den Blick hinaus ins Neckartal; als Pendant zur Marbacher Stadtmauer fügt es Stadt und Schillerhöhe zur Einheit. Der Neubau funktioniert, obwohl er aus den Anforderungen des ganz besonderen Ortes entwickelt worden ist, für sich und überall; er ist, wie fast jeder seiner einzelnen Räume, autonom. Die klar von den Verkehrsräumen unterschiedenen, da holzverkleideten Kunstlichträume dienen der Ausstellung von in der Regel unscheinbaren, kleinen, flachen, empfindlichen und erläuterungsbedürftigen Exponaten. Sie legen den Ausstellungsmachern nahe, ihre Exponate als Dinge an sich, als nichts als

sie selbst, ernst zu nehmen. Die Räume sind gerade so fertig, für sich harmonisch und definiert, stark, aber auch abstrakt genug, um selbst die fast amorphen Archivalien den Zauber ihrer leisen Körperlichkeit entfalten zu lassen, in ihrer Materialität wichtig und in ihrer Textur sichtbar zu machen.

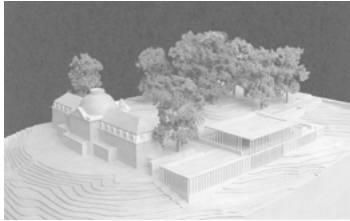


Abb. 2; Der Entwurf von David Chipperfield Architects aus der Luft. (Modellfoto: DCA)



Abb. 3: Blick vom Vorplatz des Schiller-Nationalmuseums auf das Literaturmuseum der Moderne. (Modellfoto: DCA)

Im Literaturmuseum der Moderne werden wir offensiv die Ausstellungsvon der Vermittlungsebene trennen und die Besucher mit Hilfe eines multimedialen Führungssystems und in persönlichen Führungen aktiv mitnehmen, ihnen zeigen, welche Bedeutungen die Dinge, die ein Literaturarchiv sammelt, besitzen, welche oft detektivischen Vorarbeiten notwendig sind, um solche Bedeutungen überhaupt zu bemerken, wie relativ, wie abhängig von der jeweiligen Sichtweise solche Bedeutungen aber auch sind. Wenn eine Führung Wissen und Deutungsansätze einem einzelnen Besucher als „Einsichten“ vermitteln möchte, benötigt sie die Überfülle an möglichen Perspektiven, den Überschuss an Wissens- und Denkangeboten. Die ausgestellten Dinge sind semantisch „dicht“ wie „offen“. In den an der Kunst orientierten Ausstellungen ist dieser Ansatz üblich, für eine Literatúrausstellung ist er durchaus noch neu und riskant. Er provoziert, nimmt weg, stößt vielleicht auch zurück, befremdet. Denn um eine Überfülle an Perspektiven, eine gewisse Freiheit des Blicks wie des Denkens in einer Literatúrausstellung zu erlauben und Wissen aus dem herauszuentwickeln, was man in einer Ausstellung sehen, hören, begreifen, lesen kann, werden die in der öffentli-

chen Rede über Literatur so fest etablierten, selbstverständlichen und bei den Besuchern anschlussfähigen, sicheren, ein System, einen Sinn versprechenden teleologischen Kategorien wie „Autor“, „Epoche“, „Strömung“, „Thema“ auf der Ausstellungsebene im Literaturmuseum der Moderne zunächst aufgegeben und in Frage gestellt. Wir zeigen nichts als das, was übrigbleiben kann von einem Jahrhundert im Archiv.

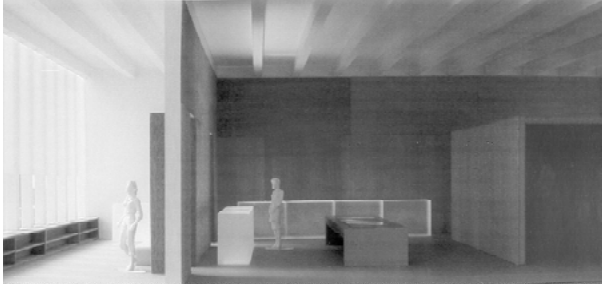


Abb. 4: An der Scheide von Tag und Nacht, Natur und Kunst: Der große Ausstellungsraum im Literaturmuseum der Moderne mit Lichthof. (Modellsimulation: DCA)



Abb. 5: Blick in den großen Ausstellungsraum im Rohbau, August 2004. (Foto: Chris Korner, DLA)

Heike Gfereis im Interview mit Michael Grisko

ÜBER TRADITION UND MODERNE IN DER MARBACHER MUSEUMS- UND AUSSTELLUNGSKONZEPTION, ÜBER NEUE MEDIEN, ARCHITEKTUR UND BESUCHERERWARTUNGEN

M.G.: Wie sahen die Anlässe für die Ausstellungen in Marbach bislang aus? Welche Unterschiede wurden in Größe und Zuschnitt der Ausstellung gemacht?

H.G.: Wie in anderen Bereichen der öffentlichen Rede über Literatur – in der Presse, im Rundfunk, im Fernsehen, in Volkshochschulen – gaben vor allem Gedenktage den Marbacher Ausstellungen ihre Themen: 100. Geburtstag, 200. Todestage. Gedenktage begründen ein Thema unmittelbar einleuchtend, sichern das Interesse der Medien und die Empfänglichkeit bei einem größeren Publikum. Stellen Sie sich vor: Marbach würde eine Ausstellung zu Schillers *Braut von Messina* zeigen, im Jahr seines 257. Geburtstages, oder den 113. Todestag von Gottfried Benn feiern – keiner ginge hin! Kollektive Erinnerung und die im Kalender fest verankerten Festtage gehören zusammen.

Daneben gab es in Marbach quer zu diesem Autor-Zentrismus der Gedenkjahre stehende allgemeinere Themen: Am bekanntesten ist die Expressionismus-Ausstellung von 1960, auch „*Jugend in Wien*“, „*Hätte ich das Kino!*“ (1976), „*Literatur im Industriezeitalter*“ (1987), „*Weltliteratur*“ waren solche an literarhistorischen Motiven oder Strömungen orientierte Themen; zum Teil wurden auch die durch Gedenktage nahe liegenden Autoren durch Oberbegriffe („*Essayistiker*“ z.B. oder „*Frauen*“) gebündelt. Mein persönlicher Liebling ist die Ausstellungsreihe „*Vom Schreiben*“, die im Schiller-Nationalmuseum Mitte der neunziger Jahre gezeigt worden ist: Von *Wie anfangen*, dem Schreiben auf das weiße Blatt Papier, bis hin zum *Aus der Hand*, der Publikation.

Bei der räumlichen und zeitlichen Disposition hat sich in den letzten zwanzig, dreißig Jahren bei den Marbacher Ausstellungen eine klare Zweiteilung etabliert: Es gab „Jahresausstellungen“ mit rund sechsmonatiger Laufzeit, von Mai bis November, von Schillers Todestag bis zu seinem Geburtstag, und es gab die „Kabinettausstellungen“, in der Regel drei im Jahr. Die Jahresausstellungen wurden in der Beletage des

Schiller-Nationalmuseums gezeigt und erstreckten sich mit einem Volumen von etwa zwanzig Vitrinen über drei Räume hinweg; für die Kabinettausstellungen standen zwei kleine Räume im Gartengeschoss zur Verfügung, mit Platz für maximal zehn Vitrinen. In den letzten Jahren gab es dann durch Fremdausstellungen und Eigengewächse zunehmend Ausnahmen von dieser Regel.

M.G.: Welches Publikum hatten Sie bislang im Auge? Wie wurde in den zurückliegenden Jahren mit elektronischen Medien umgegangen, sowohl hinsichtlich der Ausstellungspräsentation als auch mit Blick auf ihre Funktion als mögliche Vermittlungsinstrumente?

H.G.: Das Publikum, das jetzt zu uns kommt, ist ein gewachsenes, seit langer Zeit mit der Institution vertraut und an ihren Gegenständen und auch Mitarbeitern selbstverständlich interessiert. Ein großer Teil kommt immer wieder, gehört mit zur Familie, ist uns persönlich bekannt. Wir haben in Marbach den Sonderfall, dass das Publikum, das wir als unseres wahrnehmen, besser Bescheid weiß als jeder jüngere Ausstellungsmacher. Man freut sich, dass man Namen kennt, historische Verbindungen herstellen kann und Werke gelesen hat, die sonst kaum einer mehr kennt. Ein großer Teil der Ausstellungen ist so immer mehr zu Insider-Ausstellungen geworden. Das Wissen und die Erwartung von Kuratoren wie Besuchern ist geprägt durch Kennerschaft, durch bibliophile Neigung und literatursoziologische Vorlieben, weniger durch ein philologisch-literaturwissenschaftliches Interesse an den literarischen Texten selbst.

Zu einigen Ausstellungen, vor allem zur Schiller-Dauerausstellung, aber auch zu *Kafkas Fabriken* oder zu *Spiegel der Welt*, kommen natürlich auch Schulklassen und kulturinteressierte Gruppen, Literaturkreise, Volkshochschulen, Betriebsausflügler, die eine leichte und vor allem kurze, lehrreiche wie unterhaltsame Einführung in ein Thema von uns fordern. Diese Besucher scheitern in unseren Ausstellungen ohne Führung schnell; die Ausstellungen sind für sie bislang nicht gezielt gemacht worden, der Vermittlungsauftrag wurde auf die persönliche Führung verschoben. Darüber hinaus gab es früher eine mediale Einführung – wenn man eine Dia-Ton-Schau so bezeichnen mag – in das Schiller-Nationalmuseum und Schillers Leben und Werk. Seit Anfang 2001 haben wir im Museum einen Audioguide, der allerdings nie konsequent als Vermittlungs- oder gar Gestaltungsinstrument eingesetzt, sondern nur alternativ zum Lesen angeboten worden ist. Medien waren und sind in Marbach vor allem Träger von Exponaten, von Musikstücken, Verfilmungen, Filmausschnitten, Lesungen. So weit ich mich erin-

nern kann, sind sie nie als raumbildendes, raumprägendes, wahrnehmungslenkendes oder ausstellungsdidaktisches, die Ausstellung zusätzlich vermittelndes Element genutzt worden.

M.G.: Gibt es Zäsuren, die Sie in der Ausstellungsgeschichte Marbachs sehen?

H.G.: Die Marbacher Ausstellungsgeschichte ist geprägt vom Prinzip der langen Dauer. Als Mitte der siebziger Jahre die zwei sehr erfolgreichen Ausstellungstypen der Jahres- und Kabinettausstellung entwickelt worden sind, war ich sieben Jahre alt. So kann ich diese Frage nur im Rückblick beantworten. Eine Zäsur sicherlich ging mit der Gründung des Deutschen Literaturarchivs 1955 einher, weil man nun nicht mehr nur Ausstellungen zu schwäbischen Dichtern und Denkern machte. Die zweite Zäsur würde ich 1980 ansetzen, da wurden die Dauerausstellungen zu Schiller, Hölderlin, Mörike, Kerner, Uhland, Wieland und Schubart, die wir bis 2004 gezeigt haben, neu konzeptioniert und eingerichtet. Die Leitfragen waren literatursoziologisch gewählt; die historischen, an den Archiv- und Schaukästen der British Library orientierten Ausstellungsmöbel wurden durch die „Zeltvitrinen“ ersetzt, die den Marbacher Ausstellungsstil und den vieler anderer Literatúrausstellungen mit ihrer an Lesepulte erinnernden Gehäuseform bis heute prägen. Im Grundsatz sind die Ausstellungen seit 1903 allerdings gleich geblieben: Sie zeigen Dokumente zu Leben und Werk eines Autors, um dessen schriftstellerisches Leben Besuchern nahe zu bringen.

Die letzte Zäsur ist eher eine intern spürbare, weniger eine öffentlich sichtbare. Sie liegt in der Luft, in der Atmosphäre; wir sind mitten darin. Als mein Vorgänger, der seit 1975 das Museum und vor allem auch dessen Publikationen geprägt hat, im Jahr 2000 pensioniert wurde, ging das einher mit dem Wettbewerb für das neue, 1.000 Quadratmeter große Literaturmuseum der Moderne. Seit 1990 sind die Besucherzahlen gesunken, die Konkurrenz durch andere Museen, Bibliotheken und Literaturhäuser, vor allem auch durch Weimar ist gestiegen. Das Land Baden-Württemberg bezahlt seinen Anteil am Literaturmuseum der Moderne aus der „Zukunftsoffensive Junge Generation“. Das sagt viel über die Erwartungen. Die Vorzeichen stehen seit dem Jahr 2000 auf Wechsel, auf Erweiterung, Verjüngung und Modernisierung; wobei ich denke, keiner hatte damals genaue Vorstellung davon, was eine Literatúrausstellung eigentlich neu und modern macht. Medien, Interaktivität, verschiedene Betrachtungshöhen und Perspektiven, professionelle Beleuchtung und Grafik, inszenierende, semantische Raumbilder sicherlich – doch reicht das? Keiner hat wohl auch daran

gedacht, welche Schwierigkeiten mit einem neuen Museum verbunden sind, das keine für ein Museum dieser Größe übliche Infrastruktur, keine Laufkundschaft und kaum eigenes, professionell mit Ausstellungen vertrautes Personal hat. Es gibt in Marbach kein Museumscafé, keinen Shop, keine Gestalter. Die Ausstellungen wurden von den Mitarbeitern des Archivs gemacht. Das hat bei vielen Vorteilen an manchen Punkten in Sackgassen geführt. Durch die Gedenktage-Orientierung und den wissenschaftlichen Anspruch, einen Forschungsbeitrag zu leisten und unbekannte Texte und Autoren zu erschließen, haben sich bei den Marbacher Ausstellungsthemen wenig publikumswirksame Autoren gehäuft. Man kann, so war man überzeugt, nur einmal Döblin, Benn, Kafka aus dem Archiv heraus ausstellen, wenn sich nicht durch neue Zuschreibungen oder Entdeckungen im Nachlass die Forschungslage ändert. Die Treue zu einem Ausstellungsstil hat zu dessen Versteifung und einer problemorientierten theoretischen Ausstellungskritik geführt, nach dem Motto: Das Gute, das man tut, ist stets das Mögliche, das man lässt. Es fehlt bei uns an praktischen Erfahrungswerten mit anderen Ausstellungsweisen, mit dem didaktisch-grafisch gestaltenden und Identifikationsbilder anbietenden Ausstellungstypus der achtziger Jahre oder den großen, künstlerisch-spielerischen Expositionen der Jahrtausendwende.

Marbach ist auf hohem Niveau im Ausstellungsbereich ein Entwicklungsgebiet geworden, ein Ort mit einer großen Tradition, der heute außerhalb der Welt und der Zeit liegt. Das macht den Ort und die Institution so zauberhaft für Externe und schwierig für interne Neulinge (fast möchte man hier sagen: Novizen) wie mich. Die Schwerkraft einer mit 150 Mitarbeitern personalreichen Institution, der Ablauf von Bewegungs-, Handlungs- und Denkweisen ist so schnell nicht zu ändern. Man kann nicht einfach stoppen und andere, gar unbekannte und risikoreiche Wege gehen. Das ist wie beim Verpassen der Straßenbahn: Man läuft noch eine Weile weiter. Mein nur kurze Zeit amtierender Vorgänger hat diese schwelende Epochenzäsur, dieses Hangen und Bangen zwischen *horror vacui* und Adventsstimmung, diese paradoxe Sehnsucht nach einer *tabula rasa*, auf der neue Speisen aufgetischt werden, die aber schmecken wie die alten, auf den Satz gebracht: „*In Marbach soll alles anders werden und alles bleiben, wie es ist*“.

Seit 2000 ist bei den Ausstellungen und Publikationen trotz interner Zäsuren im Großen und Ganzen alles geblieben, wie es war. Was sich unumkehrbar geändert hat, das sind die Anforderungen des neuen Museums, die Erwartung unserer Geldgeber, aber auch unseres langjährigen Publikums. Dieses Publikum hat an den Marbacher Ausstellungen zunehmend jene Mängel entdeckt, die schon immer da waren. Es

hat Neuerungen bemerkt, die ich als solche gar nicht verstehen würde. Lifting und Kosmetik – der Einsatz von Ausstellungslicht, eine andere Wandfarbe, eine andere Schrifttype –, das sind keine Neuerungen. Wer sein Outfit ändert, muss auch seine Bewegungen, sein Verhalten und sein Denken ändern, wenn er sich nicht komisch fühlen will. Er braucht ein anderes Körper- und Lebensgefühl. Wenn wir modernere Ausstellungen möchten, müssen wir andere Themen erschließen und Literaturausstellungen gleichsam unschuldig, ohne Marbach und sein langes Gedächtnis, noch einmal neu von der Sache heraus denken. Sonst haben wir eine optische, aber keine inhaltliche Verjüngung und sollten es in der Tat besser lassen, wie es ist. Dann helfen nur noch die Evolution und noch einmal hundert Jahre.

M.G.: Wie kann ein Maßstäbe setzender, über Jahre hinweg etablierter, offensichtlich auch erfolgreicher Ausstellungsstil, der in seiner offenbaren Bescheidenheit auf die Ausstellungsebene, auf die Dinge, heute noch ideal, jedoch in den Mitteln seiner Inszenierung und seinen inhaltlichen Voraussetzungen überaltert ist, denn nun „modern“ werden?

H.G.: Indem man diesen Stil beim Wort oder in diesem Fall: bei den Exponaten, den Dingen nimmt. Seltsamerweise hat der mit der Ausstellung von Dingen sich vermeintlich bescheidende und auf optisch-akustische Vermittlungs- und Wahrnehmungshilfen weitgehend verzichtende Marbacher Ausstellungsstil die Archivalien gerade nicht exponiert, sie gerade nicht als sinnliche Dinge zugänglich gemacht. Wer eine Marbacher Ausstellung ohne Insiderwissen gesehen hat, der hat Vitrinen mit viel Material, viel Flachware, größerer Vitrinenkapitelbeschriftung und kleinerer, umfangreicher Exponatbeschriftung gesehen. Auf den ersten Blick ähnelten sich die Ausstellungen unabhängig vom Thema, sie hatten feste Prinzipien: Die Exponate und Vitrinen folgten der Leserichtung, kein Exponat wurde durch ein anderes verdeckt, eine Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, oben und unten, Vereinzelung und Fülle wurde nicht angestrebt, ebenso keine Fokussierung durch Beleuchtung oder auf die Vitrinen aufgedruckte Grafik. Unschärfe Bereiche gab es so wenig wie mikroskopisch vergrößerte Ausschnitte. Die Dinge waren vermeintlich objektiv und richtig, 1:1, flach und als Teil eines Vitrinenkapitels ausgestellt. Fragt man geübte Marbacher Ausstellungsbesucher, so haben sie nur selten optische Erinnerungen an einzelne Exponate. Sie können den „Inhalt“ einer Ausstellung erzählen und sich an die Begleitpublikation erinnern, aber keine Lieblingsstücke benennen. Von Objekten auch nach langen Jahren beeindruckt sind die

Besuche in der Regel dann, wenn ihnen jemand an diesem Objekt etwas gezeigt, eine Geschichte dazu erzählt, es mit anderen Exponaten verbunden, durch sein Wissen mit Leben, mit Tiefe erfüllt hat.

Wir versuchen in Zukunft, den Archivalien eine „Körperlichkeit“ zu verleihen und dieses „Entfalten“ von Erzählungen aus ihnen in den Mittelpunkt zu stellen. Wir werden die Archivalien einzeln beleuchten und durch Glasböden von allen Seiten und nach Möglichkeit in ihrem ganzen im Archiv bewahrten Umfang zeigen, Schatten und Spiegelungen, Überschneidungen und auch verborgene Orte wie zum Beispiel nicht oder nur halb lesbare Blätter oder auch Ausstellungsebenen in Überkopf-Höhe bzw. unterhalb der Gürtellinie bewusst einsetzen. Unsere Besucher müssen und können sich recken und bücken. Im größten Raum der Dauerausstellung wird dieses materialorientierte Ausstellen unterstützt durch Häufung, strenge Legung und Reihung. Wir stellen dort die Bestände des Archivs in ihrer durch die Raumgröße von 250 Quadratmetern zahlenmäßig beschränkten „Fülle“ aus – kuriose, optisch attraktive Exponate ebenso wie für die Literaturgeschichte zentrale, auratische Objekte. Sie werden nach optisch unterscheidbaren Gattungen geordnet: Manuskripte, Bücher und andere Verbreitungsmedien, Briefe, Tagebücher, Erinnerungsstücke, Fotos, Bilder, Skulpturen. Anders als sonst werden dabei auch Skulpturen, Bilder und Bücher konsequent gelegt, um deren im Vergleich zu Manuskripten unmittelbare Attraktivität herunter zu dimmen, ihr optisches Übergewicht zu reduzieren und ihnen ihre (museale) Selbstverständlichkeit zu nehmen. Sie sind in einer Literaturarchivausstellung in erster Linie ebenso wie Manuskripte Text, nicht Kunst: Auch sie sind Dinge des Archivs.

Das serielle Reihen hilft dabei, ein auf den ersten Blick sichtbares, in seinen Auswahlprinzipien erfassbares Raumbild zu erzeugen – ein neben einem Foto und einem Buch ausgestellt Manuskriptblatt ist tendenziell sinnlich weniger eindrucklich als eine Bibliothek oder ein Archiv – und die Wahrnehmung der Besucher auf das Aussehen, auf Norm und Abweichung der Dinge hin zu lenken: auf Übergrößen und Kleinstformate, transparente oder bunte Papiere, Schreib-, Streich- und Ordnungsarten, historische Veränderungen und Konstanten, persönliche Spuren.

Ich verstehe ein Museum als „Übung in Demokratie“. Eine Ausstellung sollte ohne Vorwissen funktionieren können, jedoch nichts einfacher oder leichter machen, als es ist. Für die, die weniger wissen, muss sie den Zugang auch zu schwierigen, fremden, zeitintensiven Themen und Ideen ermöglichen, sie an Bemerkungen, die jeder machen kann, abholen; für jene, die viel wissen, sollte sie neue Wege anbieten, sie immer wieder auf die Ebene der Dinge zurückholen oder mit künstlerischen

schen Übertragungen konfrontieren. Das Konzept der Dauerausstellung ist daher, bei allen theoretischen Überlegungen, die hinter ihm stehen, so einfach wie möglich: In der Dauerausstellung wird der Strom des in Gattungen gegliederten und auf zwei inhaltliche Hauptwege (Literatur und Leben) verteilten Materials quer zu einem chronologischen Raster geführt. Von 1900 bis 2000, was ist da im Archiv übrig geblieben? Wie sehen die Dinge aus? Was bewahren sie von der Zeit, von ihren Besitzern, Benutzern oder Urhebern? Was kann man lesen? Gibt es Ähnlichkeiten, optische Wiederholungen, oder auch Schlüsselbegriffe? Was war zur gleichen Zeit da?

Mit der veränderten Ausstellungsweise geht die offensive Reflexion und das potentielle In-Fragestellen eigener Denkweisen und Sinnserwartungen wie auch der tradierten Ordnungskategorien einher. Das Material ist ein permanentes Korrektiv, es lässt sich nicht auf eine einzige Bedeutung festlegen, es bedeutet an sich nichts, und es gibt keine objektiv richtige, letztgültige Auswahl aus dem Archiv der Literatur und des Lebens, allerhöchstens eine, die für eine breite Öffentlichkeit leichter zugänglich ist. Da liegt letztlich der einzige Unterschied zwischen einer Ausstellung und einer Publikation: Sie kann die Dinge hinstellen, sie muss nicht mit ihnen und ihren Stellvertretern reden und mit ihnen etwas darstellen.

M.G.: Was schuldet man den neuen Medienwelten? Was kann eine Literatúrausstellung heute sein? Und wie zieht man mit ihr (mehr) Besucher an?

H.G.: Wenn ich jemanden etwas schulde, so habe ich von ihm auch etwas erhalten. Ich stehe in seiner Schuld. Ich würde das heute so oft kritisierte (Über-)Angebot an Informationen und das Nebeneinander oder auch Durcheinander verschiedener Medien nicht für den *Iconic turn* und das Verschwinden einer Schriftkultur verantwortlich machen. Gerade auch die historisierende, malende Ausstellungspraxis des 19. Jahrhunderts (denken Sie nur an Stülers Neues Museum in Berlin oder auch das bühlenbildartige, spätbarock anmutende Gebäude des Schiller-Nationalmuseums) erinnert daran, dass die Menschen immer und jederzeit Bilder gebraucht haben. Durch die Medienvielfalt entsteht heute auch wieder ein Bedürfnis nach Langsamkeit, Konzentration, langen Erzählungen, Kontinuität, Sinn, Eindeutigkeit, Wiederholung, Kult. 24-Stunden-Lesungen, dicke Bücher und endlose Fernsehserien sind ja durchaus erfolgreich. Ich denke, die jüngere Generation hat gelernt, vieles nebeneinander zu sehen, relativ und unhierarchisch zu denken, zwischen

den Welten und Moden und Stilen zu zappen und auf Überforderung durch Abschalten oder Gegen-Provokation zu reagieren. Das besitzt positive wie negative Seiten.

Literaturausstellungen haben die Chance, der Literatur, die im Gegen-satz zu anderen Künsten immer noch oft auf die Kategorie der gesellschaftlich-historischen Relevanz und also der zur Identifikation einladenden Aktualität festgelegt wird, ein anders oder immerhin erweitertes Image zu verschaffen. Literatur ist nicht (nur) Ausdruck menschlicher Grunderfahrungen und kritische Reflexion der sozialen Wirklichkeit, ein Lehrstück für Generationenkonflikte, Fremdenfeindlichkeit oder Recht und Unrecht, eine ziemlich ernste und erbauliche Angelegenheit. Sie ist ein idealer Gegenstand, um ein plurales, jedoch konsequent systematisches und streng logisches Denken zu üben und zu reflektieren. Um doch zu einer moralischen Vokabel zu greifen: „*Toleranz im Denken*“ zu lernen. Aber sie benötigt auch Zeit, Konzentration, Anstrengung.

Den rationalen, aber zutiefst humanen und anti-ideologischen Pluralismus, den uns die Postmoderne geschenkt hat, werden die Marbacher Ausstellungen von 2006 an offensiver ausnutzen und thematisieren. Wir werden die Gedenkjahresausstellungen, die doch mehr den Verfassern von Literatur als der Literatur selbst gelten, nicht aufgeben, jedoch verstärkt Literatúrausstellungen im eigentlichen Sinne zu machen versuchen, die unter Umständen überhaupt kein Exponat aus dem Archiv benötigen, weil sie sich auf einen Text oder auf ästhetische Erfahrungen, literarische Strukturen, auf Rhythmen, Wortklänge oder auch Buchstaben konzentrieren. Für die nächsten Jahre planen wir Ausstellungsreihen, die allgemeinen ästhetisch-philosophischen, epistemologischen Begriffen gelten, der „Schönheit“ etwa und dem „*Ordnen*“, dem „*Zeigen*“, dem „*Schneiden*“, dem „*Verstecken*“ oder aber auch dem „*Feiern*“. Dass die Ausstellungen dabei je nach dem konkreten Thema alle Gestaltungsmittel einsetzen, die es heute oder morgen gibt, knallig oder zurückhaltend, Mini oder Maxi, mal Ikea und mal Cassina, das ist für mich selbstverständlich. Wichtig ist, dass das Verhältnis Thema-Gestaltung stimmt und die Exponatauswahl und Gestaltungsmittel ökonomisch und zweckorientiert eingesetzt sind. Das kann das eine Mal den Verzicht auf Exponate, ein anders Mal auf Medien bedeuten: Wenn ich eine Ausstellung zum Lesen und fürs Lesen zeige, warum soll der Besucher dann auch noch unbedingt hören müssen oder bewegte Bilder sehen?

In der neuen Dauerausstellung werden wir konsequent die Ausstellungs- von der Vermittlungsebene trennen. Wir werden keine illustrativen Raumbilder zeigen, sondern primär Objekte ausstellen:

Archivalien, aber auch literarische Texte bzw. Auszüge aus diesen. Eine sparsame Grundbeschriftung hilft den Besuchern bei der Orientierung. Wer mehr wissen will, wer sich führen lassen oder auch aktiv in die Ausstellung, die Projektion literarischer Texte, die wir in einem Raum planen, eingreifen möchte, muss einen multimedialen Museumsführer mitnehmen, ein leichtes, laptopgroßes Gerät mit Display und Kopfhörer, das eigens für Marbach entwickelt wird. Dieser M3, dieser multimediale Museumsführer, bietet verschiedene akustische Führungen an, die wir deutlich zielgruppenorientiert benennen (für Kinder, für Eilige, für Schaulustige, für Leser), über ihn können zum Beispiel aber auch Texte transkribiert, Film- und Hörbeispiele hinzugewählt oder weiterführende Informationen recherchiert werden. Leicht, im Schnelldurchgang und nur spielerisch, ganz ohne etwas Askese wird zumindest die neue Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne nicht funktionieren. Der M3 fordert von den Besuchern, dass sie sich auf ihn einlassen, er gibt ihnen dafür aber auch etwas. – Ob wir damit mehr Besucher oder überhaupt Besucher anziehen? Um das beantworten zu können, müssen wir es einige Jahre ausprobieren.

M.G.: Wie verändert sich allein durch ein neues Gebäude, eine andere Architektur, auch einen anderen Namen der semantische Rahmen, der Erwartungshorizont einer Ausstellung? Wie kann eine Ausstellung gedacht und in Szene gesetzt sein, die zu ihrem architektonischen Rahmen semantisch wie gestalterisch passt? Und was geschieht, wenn sie im architektonisch falschen Rahmen gezeigt wird oder die Semantik des architektonischen Rahmens nicht mehr stark genug ist, weil ihre Eigenart als Ausstellung nicht so groß ist, dass sie für sich alleine überall funktioniert?

H.G.: Das Literaturmuseum der Moderne ist ein Ausstellungsgebäude, ein für die Exposition von vor allem „flachen“ und kleinen, kunstlichtbedürftigen Archivalien entworfenes Museum mit sechs verschiedenen Ausstellungsräumen und drei Tageslichthöfen, kein Gedenkort mit Festsaal und Kuppel und Seitenflügeln mit ehemaligen Büroräumen und ringsum großen Fenstern wie das Schiller-Nationalmuseum. Raumkonzept und Name stecken für Besucher wie Ausstellungsmacher einen unmittelbar wirksamen Erwartungshorizont ab. So lassen sich diese Fragen durch eine einfache Überlegung beantworten: Die langjährige Schillerausstellung ist im Schillersaal nicht auffällig; im neuen Museum aufgestellt, würde sie als Ganzes zum Ausstellungsobjekt, mitsamt ihrer Beschriftung und den Vitrinen. Sind die Zeltvitrinen im Schiller-Nationalmuseum veraltet, so würde im neuen Museum ihr Retro-Charme evi-

dent. Gegenstand wäre dann nicht mehr Schillers Leben und Werk, sondern die Art und Weise, es wissenschaftlich zu erschließen und auszustellen. Umgekehrt funktioniert das auch, allerdings mit anderen Auswirkungen. Damit eine mit Medien und Projektionen, Licht und Raumbildern oder sogar Rampen und Bühnen arbeitende Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum funktioniert, damit sie das Gebäude im jetzigen renovierungsbedürftigen Zustand mit den Teppichen, Wänden und Beleuchtungskörpern von 1980 nicht alt aussehen lässt bzw. in ihnen nicht modisch-ironisch, billig-geschmäcklerisch wirkt, muss sie die Wände und Böden überlagern, unsichtbar machen, zumindest neutralisieren. Gilt die Ausstellung im zentralen Schillersaal dann auch noch einem anderen als Schiller, Arno Schmidt etwa oder auch Goethe oder einem Thema wie Schneiden, dann wird die Ausstellung – ob sie es will oder nicht – zur Provokation, zur Koketterie mit einem Sakrileg.

Im Schiller-Nationalmuseum könnten wir nie die Fülle unserer Bestände chronologisch und nach Literatur und Leben sortiert zeigen oder zumindest auf diese auf ein Raumbild zielende, mit der Architektur arbeitende, pure und reduzierte, abstrakte Weise wie im Literaturmuseum der Moderne. Zum einen hätten wir nicht den Platz, zum anderen würde uns Architektur und Innenarchitektur zumindest im architektonisch-semantic besetzten Schiller-Saal auseinander driften. Die Ausstellung wäre räumlich schief, hätte zu wenig starke, griffige Inhalte, zu wenig improvisierenden Spielcharakter und Bühneneffekt, um der Architektur etwas entgegen zu stellen. Wäre das Schiller-Nationalmuseum größer, weniger schillerzentriert, architektonisch konsequent auch in den Seitenflügeln auf ein Raumerlebnis hin gestaltet, wäre es zum Beispiel die *Kings Library* der *British Library*, so sähe das wieder anders aus, wenn wir groß „*Ausstellung aus den Beständen des Archivs zum 20. Jahrhundert*“ auf die Fahnen schrieben. Wir könnten zentrale Gedanken des Konzepts in einer Kunst- und Wunderkammer-Ausstellung realisieren. Oder aber auch, ohne Fahnen, englische Literatur ausstellen. Sie würden darüber nicht erstaunt sein. Im Schiller-Nationalmuseum wären Sie es schon, und weitaus mehr noch in Schillers Geburtshaus. Sie merken: Ob schief, ob gerade, es ist alles relativ. Es gibt keine grundsätzlich richtige oder falsche Ausstellungskonzeption.

**KEIN ORT? NIRGENDS?
ANMERKUNGEN ZU AUSSTELLUNGEN VON EXIL
UND EXILLITERATUR**

*„Wo ein Bild ist, hat die Wirklichkeit ein Loch. Wo ein Zeichen herrscht, hat das bezeichnete Ding nicht auch noch Platz.“
(Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens)*

**I. Das Ausstellen von Literatur als
literaturwissenschaftlicher Forschungsgegenstand**

Als Alexander Theben zerstörte, heißt es, habe er nur ein Haus verschont, das des bereits ein Jahrhundert zuvor verstorbenen Dichters Pindar. Über Jahrhunderte sollen in Rom die Häuser von Horaz, Vergil und Ovid als Erinnerungsorte geachtet worden sein. Im 19. Jahrhundert meldete in Deutschland das Bürgertum seine kulturellen Ansprüche an und integrierte dabei die Geburts-, Wohn- und Sterbehäuser von Autoren, Musikern und Malern als Gedenkstätten in ein entsprechendes Kultur- und Bildungskonzept. Literatur wurde damit zu einem Objekt bürgerlicher expositorischer Inszenierung, eine Praxis, die sich in der Folgezeit ausdifferenzierte in jene von Literarischen Gedenkstätten, Literaturmuseen, Literaturausstellungen verschiedener Ausprägungen. Die Ausstellung als ein kulturell hoch bewertetes, immer wieder vom Ort oder den Exponaten her auratisch aufgeladenes Distributionsmedium von Literatur fand – ungeachtet der erreichten Öffentlichkeit – allerdings kaum Beachtung durch eine universitär etablierte Literaturwissenschaft. Auch nachdem sich die Germanistik von ihrer Konzentration auf das „Werk“ gelöst hatte und sich literatursoziologischen, sozialhistorischen, diskursanalytischen oder medienwissenschaftlichen Fragestellungen zuwandte, blieb die Literaturexposition (in ihren unterschiedlichen Typen) für die Germanistik weitgehend peripher. In fachwissenschaftlichen Nachschlagewerken fehlten folglich entsprechende Lemmata – Beleg dafür, wie wenig auch eine Germanistik, die sich an der Diskussion der Materialität von Literatur interessiert zeigte, gewillt war, diesen Gegenstandsbereich als den eigenen anzuerkennen und methodisch zu reflektieren.

Mit dem Zusammenbruch der DDR, die mit ihrer Erbekonzeption eine ungleich aktivere Politik der Literarischen Gedenkstätten betrieben hatte als die alte Bundesrepublik, wurde erkennbar, dass dem literarischen Gedächtnis, wie es durch Dichterhäuser, Literaturmuseen usw. formiert wurde, weiterhin eine Funktion bei der Herausbildung und Stabilisierung kultureller Identitäten zugeschrieben wurde. Nur so ist zu erklären, dass in den neunziger Jahren zahlreiche der Literarischen Gedenkstätten und Literaturhäuser zur Disposition gestellt wurden. Gedenkstätten wurden aufgelöst (wie die in DDR-Zeiten wichtige Erich-Weinert-Gedenkstätte in Magdeburg), Literaturmuseen (wie das im letzten Museumsbau der DDR eingerichtete Schiller-Museum in Weimar) wurden geschlossen, andere neu konzipiert (Goethes Gartenhaus, bei dem die „Entrümpelung“ einen Authentizitätsanspruch darstellte, das Lessinghaus in Kamenz, das Ernst-Moritz-Arndt-Haus in Garz¹, das Kleist-Haus in Frankfurt/Oder usw.) oder erst eröffnet und projektiert (z.B. das Nietzsche-Haus in Naumburg², das Gustav-Freytag-Haus in Gotha-Siebleben³ oder die Greifswalder Koeppen-Gedenkstätte). Es ist bezeichnend, dass im „Börsenblatt“ 1994 ein Artikel erschien, der erstaunt und erfreut feststellte, dass die Seghers-Wohnung noch nicht verändert oder aufgelöst worden sei: „Denn die Einrichtung, zugleich Sitz der Anna-Seghers-Gesellschaft, hat, anders als das Arnold-Zweig-, das Becher- und das Ernst-Busch-Haus in Berlin, die unsicheren, geldknappen und von Restitutionsansprüchen geprägten Wendezeiten heil überstanden.“⁴

Das Wechselspiel von Kontinuitäten und Diskontinuitäten bei der literarischen Gedächtnisleistung der Literaturhäuser⁵ lässt sich allerdings nicht nur für den Bereich der ehemaligen DDR nachweisen,

- 1 Das Garzer E.M. Arndt-Haus (das Bonner E.M. Arndt-Haus hat eine andere Geschichte nach 1989, die auch mit dem Bedeutungsverlust der Stadt zusammenhängt) war 1937 mit deutlich nationalistischer Intention gegründet worden und wurde 1992/93 neu konzipiert.
- 2 Das Nietzsche-Haus, Am Weingarten, war bis 1990 Wohnhaus, nach der politischen Wende wurde es von der Stadt rekonstruiert und 1994, zum 150. Geburtstag Nietzsches, als Museum eröffnet.
- 3 In Freytags Haus in der Weimarer Str. wurde in der Nachkriegszeit ein Kindergarten eingerichtet.
- 4 Klaus Bellin: „Die Wohnung mit Kajüte und Mastkorb“, in: Börsenblatt 17.1. 1994, S. 10-12, S. 12.
- 5 Es folgten in diesem Jahrzehnt eine ganze Reihe Neugründungen oder Neuzusammenstellungen von Dichterhäusern. Um nur einige weitere zu nennen: Klopstock-Haus, Tucholsky-Erinnerungsort in Rheinsberg, Storm-Haus in Heiligenhafen, Novalis-Gedenkstätten, das Horváth-Haus in Murnau, die Grimmlshausen-Gedenkstätte in Renchen. Aber auch Dichterhäuser von Autoren wie Schubart, Rückert, Schücking sind hier aufzulisten.

auch in den westlichen Bundesländern kam es im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts zu bemerkenswerten Revisionen, was die Ausstellungskonzeption wichtiger Literaturhäuser betrifft, oder zu Neugründungen: Zu nennen sind als Beispiele nur das Buddenbrookhaus in Lübeck und die Brecht-Gedenkstätte in Augsburg, wo in beiden Fällen die Anwesenheit des jeweiligen Bundespräsidenten aus der Wiedereröffnung gleichsam einen Staatsakt machte, der die mnemokulturelle Funktion und Bedeutung dieser Dichterhäuser würdigte. Auch das Fallersleben-Haus, bei dem aus offen liegenden Gründen ganz der Gedanke der nationalen Einheit in den Vordergrund gerückt wurde, wurde 1991 eröffnet in Anwesenheit der damaligen Bundestagspräsidentin Rita Süsmuth.

Diese Veränderungen in der literarischen Erinnerungstopographie vollzogen sich zum großen Teil hinter dem Rücken der etablierten Germanistik. Inwieweit diese Veränderungen dennoch z.B. mit einer literaturwissenschaftlichen Kanonrevision – bei Weinert sicherlich evidenter als bei anderen Schriftstellern – oder mit einer neuen literaturwissenschaftlichen Perspektive auf die Autoren – etwa bei Brecht – einhergingen, bedarf einer Systematisierung auch von literaturwissenschaftlicher Seite. Ein entsprechend ausgerichtetes Forschungsprojekt muss dabei die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und – weisen von Literaturwissenschaft und Exposition mitreflektieren, die Differenzen und Kongruenzen zwischen Wissenschaft und Ausstellung auf der Ebene der Methoden zum Thema machen.⁶ Am „Autorbegriff“ ließe sich das angesprochene – methodische – Spannungsfeld zwischen Literatúrausstellung und Literaturwissenschaft konkretisieren: Während in den letzten beiden Jahrzehnten die Ablösung des traditionellen, teilweise noch genieästhetisch bestimmten Autorbegriffs in der literaturwissenschaftlichen Diskussion, sei sie diskursanalytisch, intertextuell oder dekonstruktivistisch ausgerichtet gewesen, propagiert wurde, hat es den Anschein, als würden „alte“ Zuschreibungen an den Autor in den Dichterhäusern beibehalten und bestätigt, werde Autorschaft als Werkherrschaft expositorisch re-inszeniert.

Solchen Fragen nach Konvergenzen bzw. Divergenzen auf der Ebene der Methoden (d.h. auch der Erkenntnisintention) und darüber hinaus nach dem Bezug der Exposition zu wissenschaftlichen Diskur-

6 Dass dabei – auch methodisch – zwischen einer Literarischen Gedenkstätte, die Aura und Authentizität in einer statischen Präsentation, die verklärende Dauer suggeriert, herstellen will, und einer transitorischen Exposition, die Forschungen auf der Grundlage von Archivarbeiten darbietet, mehr als nur graduelle Unterschiede liegen, muss nicht eigens betont, aber an konkreten Beispielen herausgearbeitet werden.

sen ist das Problem der – jeweiligen – Gegenstandskonstituierung inhärent. Die Frage, inwieweit Gegenstandserweiterungen der Germanistik, das Erschließen neuer Forschungsfelder vom expositorischen Bereich aufgegriffen, mitgetragen bzw. nachvollzogen werden (können), bedarf einer komplexeren Antwort, die sowohl die Möglichkeit einschließt, dass es sich bei dem expositorischen Bereich um einen durch Material und Lokal bestimmten autonomen literarischen Sektor mit eigenen Gegenständen handelt, als auch die Bedingungen nicht ausschließt, unter denen von der Exposition her Impulse für eine Veränderung des literaturwissenschaftlichen Gegenstands ausgehen können. Um ein Beispiel für eine Abkoppelung beider Bereiche voneinander zu nennen: Bezogen auf das Jahrzehnt nach dem politischen Umbruch heißt es in einem Aufsatz des Jahrbuchs für Exilforschung:

„Wer sich in den neunziger Jahren mit Exilliteratur befasst, dem wird nicht selten bedeutet, daß er sich mit einem obsoleten Gegenstand abgebe. Er hört diese Einschätzung auch von Kollegen, die sich noch vor wenigen Jahren engagiert an der Exilforschung beteiligten, mithin keineswegs aus Unkenntnis sprechen, nunmehr aber zu der Auffassung gelangt sind, daß die Exilliteratur erschlossen und zu ihr alles gesagt sei, was nötig und sinnvoll ist. Aus dieser Sicht ist das Forschungsprojekt ‚Literatur des Exils‘ so gut wie abgeschlossen“.⁷

Nun aber zur Ausstellungspraxis: In dem einen Jahrzehnt, in dem die Germanistik den vorläufigen Abschluss einer intensiven Erforschung dieses Kapitels deutscher Literaturgeschichte proklamierte, gab es ungefähr doppelt so viele Ausstellungen zur Exilliteratur wie bis 1989. Empirische Befunde wie der zu Exilliteraturausstellungen (und ihrem Verhältnis zur Exilforschung) sagen – dies ist eine Binsenweisheit – noch wenig oder nichts darüber aus, welche Perspektiven auf den Gegenstand der Expositionen eröffnet werden. Nicht nur, was wird ausgestellt, ist zu fragen, sondern wie wird es ausgestellt. Werden narrative Modelle in der Exposition adaptiert? Welcher Dramaturgie ist die Inszenierung der Exponate verpflichtet? Welche semiotischen Prozesse setzt eine Literatúrausstellung sowohl bei den Einzelexponaten als auch bei ihrer Integration in ein Ensemble in Gang? Inwieweit intendiert die Ausstellung eine Metonymisierung der Exponate?

7 Bernhard Spies: „Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung“, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 14 (1996): Rückblick und Perspektiven, S. 11- 30, S. 11.

Wie also lässt sich aus literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse heraus (und mit einem entsprechenden Analyserepertoire) die Ausstellungsästhetik beschreiben?

Zu dieser gehört sowohl der Einsatz von Medien als auch die (Selbst-)Verortung der Ausstellung in aktuellen, aber auch in historischen Medienensembles. Die Ausstellungsästhetik spielt bei der Inszenierung von Aura und Authentizität eine entscheidende Rolle. Nach Benjamins berühmten „Kunstwerk“-Aufsatz, der Ausstellbarkeit und technische Reproduzierbarkeit zusammendenkt, müsste die Positionierung gegenüber der Medienentwicklung die Typologie auch der Exposition von Literatur neu begründen. Von den Literarischen Gedenkstätten mit ihrer Einzigartigkeit und dem Numinosen des Ortes lösten sich demnach die Ausstellungen, die die Signatur der Moderne gewinnen und die Aura in der – technisch und medial produzierten – Ubiquität des Ausgestellten preisgeben. Inwieweit die Thesen Benjamins auf die Ausdifferenzierung der Literatúrausstellung zu übertragen sind, inwieweit sie auch für den zweiten, den digitalen Medienumbuch gelten, müsste anhand von Untersuchungen zur Geschichte, Ästhetik und Typologie der Literatúrausstellungen noch geklärt werden. Die 90er Jahre stellen jedenfalls für die Literatúrausstellungen nicht nur in (erinnerungs-)politischer Hinsicht, sondern auch in medialer einen Umbuch dar: Sie müssen sich neu definieren entweder als Refugien, die sich dem Medienumbuch verweigern und dadurch Sehnsüchte nach Authentizität jenseits der neuen Medienwelten zu erfüllen versprechen, oder indem sie die neuen Medien einbeziehen oder sich in unterschiedlicher Weise digital präsentieren – sei es im Netz, sei es auf DVD, CD-ROM u.a. – wie es in elaborierter Form z.B. das Mainzer Gutenberg-Museum versuchte. Die der Medienentwicklung nach Benjamin innewohnende Tendenz zur Ausdifferenzierung von Exposition von Literatur trafe damit zugleich auf die Gegentendenz einer Entdifferenzierung: Auch die Präsentation der Gedenkstätte wird ubiquitär, die Reliquien flottieren in Zeit und Raum, die Transitorik der Ausstellung (sicherlich ein Grund für methodische Schwierigkeiten der Germanistik, sich einer instabilen Quellenlage zu versichern) wird dagegen aufgehoben: Längst aufgelöste Ausstellungen behalten ihre Präsenz, eine veränderte Präsenz, in den neuen digitalen Archiven. Die Grenzen zwischen Literatúrausstellung, Literaturmuseum und Literarischer Gedenkstätte, soeben medientheoretisch noch festgezerrt, beginnen damit zu diffundieren.

II. Von der Sammlung zur Exposition:

Die Frankfurter Ausstellung von Exilliteratur 1965

Als exemplarisch dafür, wie expositorische Praxis und Veränderungen des germanistischen Gegenstandsbereichs sich in einem z.T. widersprüchlichen Verhältnis zueinander entwickeln können, ist das Ausstellen von Exilliteratur genannt worden. An dieser Stelle ist nicht eine Geschichte und Ästhetik der Exilliteraturausstellungen zu skizzieren (und sie mit der Wissenschaftsgeschichte zu korrelieren), zumal diese Expositionsgeschichte nicht erst mit den späten sechziger Jahren beginnt, als politische und kulturpolitische Entwicklungen in der Bonner Republik die Rehabilitierung dieser literarhistorischen Epoche begünstigten. Die folgenden Anmerkungen konzentrieren sich vielmehr auf frühe Beispiele sowie Beispiele aus der genannten Umbruchphase. Am Beginn der intensiven und systematischen Auseinandersetzung mit dem literarischen Exil, die diesem eine öffentliche Aufmerksamkeit sichert, steht im westlichen wie im östlichen Teil Deutschlands weniger die Literaturwissenschaft als der Ausstellungsbereich. Die Zeitspanne zwischen der ersten ost- und der ersten westdeutschen Exilliteraturexposition ist allerdings lang und sagt vieles aus über die – historisch unterschiedlich gelagerte – Bedeutung des Exils und seiner Literatur für die jeweilige kulturelle Identitätsbildung. Bei beiden Ausstellungen traten die beiden zentralen Bibliotheken – Leipzig und Frankfurt/M. – als Organisatoren auf. Die Deutsche Bücherei in Leipzig zeigte bereits 1947, zu einem Zeitpunkt also, da für wichtige Autorinnen und Autoren des Exils dieses noch nicht beendet war (Anna Seghers z.B. traf Ende April 47 in Berlin ein, Brecht und Arnold Zweig kamen erst im Oktober des folgenden Jahres), ihre große Ausstellung „Bücher der Emigration“. Die Leipziger Exponate, die anschließend auf eine große Tournee geschickt wurden, stammten dabei sämtlich aus den Beständen dieser Bibliothek als Nationalbibliothek des Deutschen Reiches. Wenn es im „Handbuch der deutschsprachigen Emigration“ zur Ausstellung von 1947 heißt, diese sei „noch ohne Scheuklappen“ gewesen⁸, so mindert diese Formulierung allerdings eine entscheidende Absicht der Organisatoren unzulässig ab: die kulturelle Einheit in Deutschland mitzubegründen im Rekurs auf das „andere“, ins Exil getriebene Deutschland. Um Identitätsverlust und drohende Spaltung abzuwehren, musste der Ausstellung daran gelegen sein, die Exilliteratur in ihrer ganzen Breite zu dokumentieren –

8 Ursula Langkau-Alex: „Geschichte der Exilforschung“, in: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, Darmstadt 1998, Sp. 1195-1209, Sp.1202.

keine historische Reminiszenz also und alles andere als nur ein Beitrag zur Erinnerungskultur, sondern eine Ausstellungsstrategie, die auf Aktualität zielte und die Re-Integration der Emigrierten und ihrer Literatur flankieren sollte.

Als schließlich fast zwei Jahrzehnte später, 1965, die Deutsche Bibliothek in Frankfurt ihre Ausstellung „*Exil-Literatur 1933–1945*“ ankündigte, war in Westdeutschland Exilliteratur immer noch nicht als literaturwissenschaftlicher Forschungsbereich durchgesetzt, was nicht nur am politischen Klima lag, das bestenfalls ein Negieren, häufiger eine Diskriminierung des Exils förderte, es lag auch an den methodischen Unzulänglichkeiten einer „werkorientierten“ Germanistik, der selbst literarhistorische Fragestellungen etwas abhandeln gekommen waren. Die am 28. Mai 1965 in Frankfurt eröffnete Literaturschau, die einen ungewöhnlich „starken Widerhall [...] im In- und Ausland“ fand⁹, wurde in fast 20 europäischen Städten (aber auch in Israel) – teilweise unter dem Patronat der UNESCO – gezeigt.

Diese Frankfurter Ausstellung legitimierte sich in ganz anderer Weise als die Leipziger Ausstellung von ihren Archiven her und inszenierte sich über diese als Erbin des Exils. Im Vorwort des Katalogs (der in der Anfangsphase der westdeutschen literaturwissenschaftlichen Exilforschung geradezu zu einem Standardwerk mit zahlreichen Auflagen avancieren sollte) wurde ein Brief des exilierten Autors Arnold Zweig von 1954 an den damaligen Bibliotheksdirektor Eppelsheimer abgedruckt, in dem Zweig schreibt:

„Als ich in Frankfurt unseren Freund W. Sternfeld traf, berichtete er von der Existenz einer Deutschen Freiheitsbibliothek in Frankfurt unter Ihrer Leitung. Da Sie, nach seiner Mitteilung, alle die innerhalb der Emigration in unserer Sprache gedruckten Bücher sammeln, schicke ich Ihnen hiermit das, was ich in Haifa zwischen 1942 und 44 aus Moskau erhielt.“¹⁰

Die Apostrophierung der von der Deutschen Bibliothek betreuten „Sammlung Deutsche Exil-Literatur“ als „Deutsche Freiheitsbibliothek“ durch einen prominenten Vertreter des Exils übernahm die Ausstellung in ihr öffentlich bekundetes Selbstverständnis. Sie gerierte sich als Wähler und Fortsetzer der Exiltradition, wenn es „zur Anlage der Ausstellung“ im Katalog heißt:

9 Kurt Köster: „Vorwort zur dritten Auflage“, in: *Exil-Literatur 1933- 1945. Eine Ausstellung aus Beständen der Deutschen Bibliothek. (Frankfurt am Main Sammlung Exil-Literatur)* Frankfurt/M 1967, S. 7–8, S. 7.

10 Kurt Köster: „Vorwort zu ersten Auflage (1965)“, in: *Exil-Literatur 1933-1945 (1967)*, S. 5-7, S. 6.

„Vor 33 Jahren – genau: am 10. Mai 1934 – wurde in Paris mit Unterstützung des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller die Deutsche Freiheitsbibliothek gegründet. Man gedachte des Tages der Bücherverbrennung, der sich zum ersten Male jährte, und errichtete, den Verfolgern zum Trotz, eine Sammelstätte für alle Bücher, die im Dritten Reich vernichtet, verboten, in Sperrmagazine verbannt oder totgeschwiegen wurden.“¹¹

Was die Exilierten erstrebten, die Rettung freiheitlicher literarischer Traditionen, wurde aufgegriffen mit der Sammlung Exil-Literatur und vollzieht sich jetzt öffentlich wahrnehmbar in der Ausstellung: „Der erste Versuch des Aufbaus einer Sammlung des freien deutschen Buches war gescheitert“¹², der zweite in Frankfurt demonstriert mit der Ausstellung sein Gelingen. Auf die Reliquie, die diese „translatio“ von der ersten zur zweiten Bibliothek authentifiziert, weist schon der Katalog hin: Es handelt sich um das Buchexponat mit dem Titel „Das deutsche Volk klagt an. Hitlers Krieg gegen die Friedenkämpfer in Deutschland. Ein Tatsachenbuch.“ Erschienen war es 1936 im Pariser Exilverlag „*Editions du Carrefour*“. Was dieses Exponat aber zum Beweisstück für die „translatio“ erhob, war der Besitzstempel im Ausstellungsstück: „*Deutsche Freiheits-Bibliothek, Bibliothèque Allemande des Livres brûlés. 65, Boulev. Arago. 65 Paris – XIIIe Tél. Port-Royal 10-17.*“ Der Katalog betont die Einzigartigkeit dieses Exponats und damit seine Bedeutung für die Frankfurter Ausstellung :

„Nach der Besetzung Frankreichs 1940 fiel die Bibliothek in die Hände der Nationalsozialisten. Ihre Bestände sind seitdem verschwunden; nach Rudolf Leonhard soll sich später ein Buch in der Bibliothèque Nationale befinden haben; ein weiteres [d.h. die einzig noch nachgewiesene materielle Spur der „Freiheitsbibliothek“ – PS] haben wir kürzlich in unserer Sammlung entdeckt (Kat. Nr. 57).“¹³

Indem sich die Deutsche Bibliothek bei ihrer Exposition auf die Tradition der Pariser „Freiheitsbibliothek“ beruft, positioniert sie sich damit notwendigerweise auch zu deren Ausstellungstradition : Diese Bibliothek hatte während der Zeit des Pariser Exils zwei literarische Expositionen veranstaltet, um der vertriebenen und unterdrückten Literatur

11 Werner Berthold: „Zur Anlage der Ausstellung und des Katalogs“, in: Exil-Literatur 1933 – 1945 (1967), S. 9-13, S. 9.

12 Werner Berthold: Zur Anlage der Ausstellung, S. 9.

13 Werner Berthold: Zur Anlage der Ausstellung, S. 9.

ein höheres Maß an Publizität zu verschaffen.¹⁴ Die erste wurde am 16. November 1936 am Boulevard St. Germain eröffnet und war konzipiert als Gegenprojekt zu einer von Goebbels veranlassten Buchausstellung in der französischen Hauptstadt. Aus diesem Anlass ergab sich eine doppelte Aufgabenstellung für diese expositorische Veranstaltung: Zum ersten war sie geplant als Korrektiv zur Goebbels-Ausstellung: Was dort nicht gezeigt wurde, die Militarisierung der Literatur, die Bücher über Unterdrückung und Folter, aber auch das, was als Widerstandsliteratur einzustufen war, wurde in der Ausstellung der „Freiheitsbibliothek“ öffentlich gemacht. Sie diente zum zweiten der öffentlichen Selbstdarstellung der literarischen Emigration nach außen, durch die – ähnlich wie bei der Frankfurter Ausstellung, allerdings durch die damalige Volksfrontpolitik ideologisch gerechtfertigt – das Exil in seiner Breite, der Vielfalt seiner politischen und literarischen Strömungen in den verschiedenen Exilzentren vorgestellt wurde: Produktionen der Verlage in Paris, Amsterdam, Zürich, Prag, Moskau, New York, Kopenhagen und Jerusalem waren zu sehen – eine Vielfalt, die sich allein schon als solche von der Verengung der deutschen Literatur abhob, wie sie in der gleichzeitig laufenden, unter einem großen Hitlerbild im Quartier Latin aufgebauten offiziellen deutschen Ausstellung zu bemerken war. „Zum ersten Male war hier das politisch-geistige Werk der deutschen Emigration zusammengefasst“, hieß es in dem Ausstellungsbericht der in Moskau erscheinenden Zeitschrift „*Das Wort*“.¹⁵ Nach innen hatte die Ausstellung die Funktion, Klärungsprozesse zu forcieren, indem man sich auf einen Ästhetikbegriff verständigen wollte, der quer stand zur Autonomisierung von Literatur und sich stattdessen auf „Wahrheit“ als (diffuse) ästhetische Kategorie berief.

14 Dass schon während des Exils Exilliteratur ausgestellt wurde, wird aus verschiedenen Exilzentren berichtet. In Kopenhagen z.B. wurde am 2. Sept. 1937 eine deutsche Propaganda-Ausstellung „Das deutsche Buch“ mit 1600 Exponaten eröffnet. Bereits am 25. Sept. war in der Kopenhagener Innenstadt eine Gegenausstellung zugänglich mit dem Titel „Den tyske Kulturkamp“, organisiert vom Verein „*Frisindet Kulturkamp*“ in Zusammenarbeit mit dem „Emigrantenheim“: „Die Ausstellung wurde ein großer Erfolg und hatte doppelt so viele Besucher wie die Propaganda-Ausstellung. Sie wollte das zeigen, was in der offiziellen Präsentation fehlte: die 1933 verbrannten Bücher und die Exilliteratur, aber auch das, was man verschwiegen hatte: die grobe nationalsozialistische und antisemitische Propagandaliteratur.“ Geflüchtet unter das dänische Strohdach. Zitiernach: Schriftsteller und bildende Künstler im dänischen Exil nach 1933. Ausstellung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Heide in Holstein 1988, S. 172.

15 Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich. Frankfurt/M. 1981, S. 258.

Auch die zweite Literatúrausstellung des Pariser Exils selbst war eine „Gegenausstellung“ und hatte damit eine operative Funktion im Kampf um die öffentliche Meinung. Diese zweite Literatúrausstellung der „*Deutschen Freiheitsbibliothek*“ stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der ideologisch hoch gerüsteten Pariser Weltausstellung von 1937. Im Gegensatz zur ersten Literatúrausstellung eröffnete diese zweite einen anderen Zeithorizont des Exils, der das zeitgenössische in eine hundertjährige Tradition stellte (und vice versa auch den Nationalsozialismus in eine lange deutsche Geschichte der Unterdrückung und Freiheitsberaubung): „*Das deutsche Buch in Paris 1837-1937*“. Gewidmet war die Ausstellung dem 140. Geburtstag Heinrich Heines.¹⁶ Eine solche historische Ausrichtung der Ausstellung – anders als der Titel ankündigte, wurden die literarhistorischen Bezüge bis weit ins 18. Jahrhundert verfolgt – reflektiert sehr genau die auch in der damaligen Literatur des Exils (historischer Roman) stattfindende Geschichtsinterpretation, die sich gegen eine nationalsozialistische Besetzung deutscher Geschichte wehrte. Dass es der Ausstellung aber nicht um Literaturgeschichte, sondern die aktuelle politische Rolle der Literatur ging, war in der Anordnung der Ausstellung erkennbar, die sowohl die Autoren als Opfer wie als Kämpfer nobilitierte:

„An der Kopfseite des Saales“, berichtet eine französische Zeitung nach der Eröffnung am 25. Juni 1937, „ziehen ein großes Porträt des Friedensnobelpreisträgers Carl von Ossietzky und die Fotos zweier von den Nazis ermordeter deutscher Schriftsteller, Erich Mühsam und Theodor Lessing, ihre Blicke auf sich. An der Wand befinden sich außerdem die Namen von zehn bekannten deutschen Intellektuellen, die gegenwärtig im republikanischen Spanien für die Freiheit und gegen den Faschismus kämpfen.“¹⁷

So bedeutsam die Ausstellung der Deutschen Bibliothek 1965 für die Einbeziehung des Exils in das kulturelle Gedächtnis der Bundesrepublik war, sie stand gleichzeitig in Konkurrenz zu dem Anspruch der DDR, eigentlicher Hüter der Exiltradition zu sein. Der Frankfurter Anspruch, dem Projekt „*Freiheitsbibliothek*“ zu einem historischen Gelingen zu verhelfen, erhielt damit eine zweite Stoßrichtung: Sie bezog Position in der West-Ost-Auseinandersetzung. Auch gegen die aktuellen Bedrohungen der Freiheit des Buches durch die DDR-Zensur sollte die Ausstellung eine Tradition verteidigen:

16 Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich, S. 263.

17 Zit. nach Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich, S. 262.

„Nach den 12 Jahren der Hitler-Diktatur und angesichts der Errichtung neuer Sperrmagazine in ostdeutschen Bibliotheken war [...] [mit der Gründung der Deutschen Bibliothek – PS] der gesamten neuerscheinenden deutschen Literatur aus West und Ost ein Platz in Freiheit gesichert. [...] Ebenso sollte die Sammlung Exil-Literatur alle Veröffentlichungen deutscher Emigranten aus den Jahren 1933 – 1945, ohne Ausschluß einer Richtung, aufnehmen und zur Verfügung halten.“¹⁸

Eine neue Liberalität der Bundesrepublik, was ihr Verhältnis zur – gesamten – Emigration betrifft, erscheint damit als möglich, die Phase der Aus- und Abgrenzungen als obsolet. Repräsentativität, die sich aus diesem, letztlich politischen Selbstverständnis begründet, ist bei der Ausstellung explizit angestrebt: „Im Rahmen der bescheidenen räumlichen Möglichkeiten haben wir uns bemüht, mit etwas über 300 ausgestellten Objekten einen repräsentativen Querschnitt der Sammlung“ – und damit des Exils – „darzubieten“.¹⁹ Die Objekte waren zum überwiegenden Teil Buchpublikationen des Exils (dazu kamen in der Abteilung „Die literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften“ einzelne Zeitschriftennummern). Das zweite Medium, das allerdings äußerst zurückhaltend eingesetzt wurde, war die Fotografie. Hier finden sich vereinzelt traditionelle Autorenporträts, wobei Auswahlkriterien für eine Porträtendarstellung allerdings nicht erkennbar werden, Wertungsstrategien offenkundig nicht verfolgt worden zu sein scheinen. In der umfassenden Abteilung VII. „*Zeit im Zeichen Hitlers. Widerspiegelung in Roman, Drama, Gedicht und Biographie*“ finden sich z.B. nur zwei Porträts, diejenigen von Johannes R. Becher und Max Hermann-Neisse, letzteres als photographische Reproduktion einer Zeichnung von George Grosz aus dem Jahre 1925. Bechers Fotografie stammt dagegen von 1931. Beide Porträts dokumentieren also nicht den Autor der Exilzeit, sondern jeweils einen (jüngeren) Autor, der in den zwanziger Jahren in ganz anderen Lebens- und Schaffensbedingungen stand als im Exil selbst. Die historische „Authentizität“ der Exponate der Exilausstellung stellt sich zumindest in der Abteilung VII. folglich nicht über das Medium der Fotografie her.

Indem die Ausstellung auf den „repräsentativen Querschnitt“ setzt, erfolgt eine Metonymisierung auf der Ebene der Exponate nur in engem Rahmen, bleibt deren Verweischarakter schwach ausgebildet. (Dies ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass der Katalog rasch zu einem wissenschaftlichen Handbuch der Exilforschung werden konnte.) Anders verhält es sich auf der Ebene des Gesamtarrangements der

18 Weerner Berthold: Zur Anlage der Ausstellung, S. 9-10.

19 Kurt Köster: Vorwort (1965), S. 5-6.

Einzelexponate, auf der nicht nur die literarhistorische Rekonstruktion einer Epoche stattfindet, sondern die – bundesrepublikanische – Gegenwart von dieser Vergangenheit her gedeutet und gewertet wird.

Es würde hier zu weit führen, das narrative Modell, das dieser Ausstellung zugrunde lag und mit dem in der politischen Situation der späten sechziger Jahre die Geschichte des literarischen Exils erzählt werden konnte, en detail zu rekonstruieren. Es ließen sich dabei sicherlich Erzählmuster und Topoi nachweisen, die in dieser Erinnerungskultur ebenso wie im Bereich der Exilforschung etabliert bleiben sollten.²⁰ Als eine Leistung dieser Frankfurter Exilliteraturausstellung mit Konsequenzen für die Germanistik lässt sich jedoch festhalten, dass expositorisch angeknüpft wurde an einen Literaturbegriff, der bereits in den Pariser Ausstellungen vorformuliert worden war. Die Frankfurter Exposition eröffnete in einer Zeit, da die Germanistik zögerlich begann, das Paradigma der Werkimmanenz aufzugeben, entschieden eine Sicht auf die Literatur, die diese als historisches, soziales, politisches Phänomen begreifen ließ. Von den 362 Exponaten, die im Katalog ausgewiesen sind²¹, waren nur vierzehn in der Abteilung „Kunst jenseits des unmittelbaren Tageskampfes“ zu sehen. Die in der Exposition vorgenommene Erweiterung des Literaturbegriffs wird evident auch an Abteilungen wie „Die literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften“; damit wird ein Textkomplex zum Gegenstand einer Literatúrausstellung, für den die Hochschulgermanistik methodisch zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs gerüstet war. Mit solchen expositorisch vorweggenommenen Veränderungen im Literaturbegriff kam es in der Ausstellung auch zu einer Modifizierung der germanistischen Autordefinition: Autorschaft als Werkherrschaft trat deutlich zurück. Es erfolgten Zuordnungen der Exponate zu politischen und ideologischen Strömungen, zu Themenbildungen, zu Formen, zu „Diskursen“. Die Struktur und Ästhetik der Ausstellung verschloss sich der Rehabilitierung oder Affirmierung genieästhetischer Deutungsansätze, wie sie sich in der Nachkriegsgermanistik behaupten konnten. Von daher erklärt sich auch, dass den Autorenporträts in dieser Ausstellung nicht der „gebührende“ Platz eingeräumt worden war. Dem für die Ausstellung konstitutiven Literaturverständnis war

20 So folgt z.B. auf die erste Abteilung der Ausstellung, „Ein Programm und seine Durchführung“, die sich mit der Etablierung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft beschäftigt, die Abteilung „Der Gegenangriff der Emigranten“ – eine Selbstüberschätzung des Exils, die hier übernommen und in die Erinnerungskultur implantiert wird: offenkundig ein Geschichtseuphemismus, der bereits als solcher erkennbar wird, wenn man in der entsprechenden Ausstellungsabteilung danach sucht, worin dieser „Gegenangriff“ bestanden haben könnte.

21 In der Ausstellung selbst waren es knapp 350.

deren Ort adäquat: Nicht an einem „auratischen“, semantisch oder literarhistorisch aufgeladenen Ort, der traditionelle Literaturbegriffe hätte bestätigen können, fand die Exposition statt, sondern in der Nüchternheit des freigeräumten Katalogsaales der Deutschen Bibliothek. So angemessen der auch in der Raumgestaltung erkennbare ästhetische Minimalismus dem expositorischen Vorhaben gegenüber war, die Frage nach den Möglichkeiten einer Versinnlichung des Exils durch Ausstellungen, der Inszenierung von Ort und der Eröffnung von Zeithorizonten bei diesem Gegenstand war damit allerdings eher aufgeworfen als beantwortet.

III. Portbou: Ein Totenhaus als Dichterhaus des Exils

Wenn man sich den Ausstellungsbeispielen aus der angesprochenen medialen und politischen Umbruchsituation zuwendet, lässt sich zunächst eher von Kontinuitäten institutioneller, aber auch ästhetischer Art sprechen. Präsentationen von Exilliteratur, die jetzt stärker einzelnen Aspekten gewidmet sind (Exilländer, Kinderliteratur, Autorenorganisationen usw.) zeigen eine deutliche Resistenz gegenüber den Medienentwicklungen und gewinnen aber gerade dadurch einen anderen Stellenwert im Medienensemble. In vielen Ausstellungen wird der Eindruck des Nicht-Inszenierten, wissenschaftlich Fundierten vermittelt, was zugleich in vielen Exilliteraturausstellungen eine Abwehr von Metonymisierung und Polyvalenz impliziert. Daneben finden sich aber auch durchaus Versuche einer spezifischen, dem Gegenstand entsprechenden Semantisierung des (Ausstellungs-)Raums, mit denen Anschluss gesucht wird an Entwicklungen in der Ausstellungsästhetik des letzten Jahrzehnts insgesamt.

Einzuordnen sind die Beispiele gleichzeitig in einen Umbau der Erinnerungskulturen, wie ihn Karl Markus Michel schon 1987 in einem „Zeit“-Artikel für (West-)Deutschland diskutierte. Die „Magie des Ortes“ überschrieb er seinen Artikel, um die entscheidende Tendenz dieser Veränderung zu markieren. Nach K.M. Michel wurde Deutschland erfasst von einer „Welle des Gedenkens“, die sich auszeichne durch den „Wunsch nach authentischen Gedenkstätten“²² und in der Konsequenz durch eine zunehmende Besetzung von Orten mit „Sinn“. Michel sprach von einer „Topolatrie“ als einer „vom Kopf auf die Füße gestellten Utopie“. 1994 griff Gottfried Korff die Thesen von Karl Markus Michel noch einmal explizit in seinem Artikel „Musealisierung total?“ auf und setzte sich – ebenfalls durchaus kritisch – mit dem dominant gewordenen

22 Karl Markus Michel: „Die Magie des Ortes“, in: Die Zeit, 11. 9. 1987, S. 51.

nen „Museumstrend, der sich der Orts-Authentizität in sinnstiftender Weise zuwendet“ auseinander.²³ Dass dieser Trend sich jedoch nicht ungebrochen auf das Ausstellen von Exil und Exilliteratur auswirken konnte, zeigte sich daran, dass zwar Exilliteraturausstellungen weiterhin eingerichtet wurden, eine ausgesprochene Gedenkstättenpolitik zum Exil (auf eine entscheidende Ausnahme wird noch zu sprechen kommen sein) sich kaum entfaltete. Die Sinnstiftung des Ortes schien der Transitorik des Exils, seiner Ortlosigkeit nicht zu entsprechen. Der Typus der Gedenkstätte, des Dichterhauses musste diese Ortlosigkeit geradezu aufheben, eine auratische Aufladung eines Ortes als Dichterhaus mit dem Exil ausstellungsästhetisch versöhnen und damit das Eingedenken an Vertreibung und Flucht eher behindern als befördern. Traditionell inszenierte „Dichtenhäuser“ finden sich dementsprechend nur wenige. Am bekanntesten geworden ist die „*Villa Aurora*“ in Pacific Palisades, in der der Exilautor Lion Feuchtwanger von 1943 – 1958 in repräsentativem Rahmen lebte und arbeitete, Beispiel eines – trotz Exil – „gelungenen“ Schriftstellerlebens, keine expositorische Versinnlichung von Entwurzelung und Flucht. Ähnliches gilt, wenn wir den Blick auf das Intellektuellenexil ausweiten, für das *Sigmund-Freud-Museum* in Hampstead, wo durch die Präsentation der berühmten Couch aus der Wiener Berggasse 19, die Kontinuität in Leben und Schaffen in besonderer Weise herausgestellt wird. (Bei der Inszenierungsgeschichte und Ausstellungsästhetik des Brecht-Hauses im dänischen Svendborg, das, temporärer Sammelpunkt von wichtigen Vertretern des Exils – darunter Walter Benjamin –, in die Literatur Brechts als Metonym für das Exil und dessen Transitorik Eingang gefunden hat, bedürfte es allerdings noch einer genaueren Untersuchung.)

1994, als Gottfried Korff, K.M. Michel zitierend, vor einer „Verkürzung unseres Bewusstseins auf Orte, in denen der Sinn nisten soll“²⁴ warnte, wurde zwar kein Haus, aber (und damit kämen wir zur prominenten Ausnahme) ein Gedenkort für einen Exilierten, Walter Benjamin, in Portbou eingeweiht. Bemerkenswert ist einmal, dass es sich bei der Einrichtung dieses Gedenkortes um offizielle (Gedenk-)Politik handelte: Zwei Ministerpräsidenten sprachen bei der Einweihungsfeier, für Hessen der Ministerpräsident Eichel, für Baden-Württemberg Erwin Teufel (die Bundesländer hatten sich der Ausgestaltung dieses Gedenk-

23 Gottfried Korff: „Musealisierung total? Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat“, in: Klaus Füßmann u.a. (Hg.): Historische Faszination: Geschichtskultur heute, Köln 1994, S. 129-144, S. 137.

24 Gottfried Korff: Musealisierung total, S. 138.

ortes angenommen, nachdem der Bund „ausgestiegen“ war).²⁵ Zum zweiten bemerkenswert ist, dass diese Gedenkstätte, unauflöslich verbunden mit der Einmaligkeit und „Authentizität“ eines Ortes, sich ausgerechnet – und paradoxerweise? – auf jenen (Medien-)Theoretiker des Exils beziehen sollte, der die Entwertung des „Hier und Jetzt“ des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit begrüßt und seine ubiquitäre Ausstellbarkeit gegen den „alten“ Kultwert gestellt hatte. Der Titel dieser Gedenkstätte, die in der Exposition von Exil und Exilliteratur neu ansetzt, baut zu dieser Ortsgebundenheit eine Spannung auf, indem er zurückgreift auf einen Titel eines im Exil nicht mehr vollendeten Werks von Benjamin: „Passagen“; Orts- und Zeitmetaphorik verschränken sich im Titel, den der Künstler der Erinnerungsstätte, Dani Karavan, seinem „Objekt“ gegeben hat. Auch wenn der Ort selbst „authentisch“ ist (bezogen auf die Exilbiographie eines Autors), in ihm „nistet“ kein Sinn, vielmehr herrscht die Sinnlosigkeit dieser Emigration. Der topographische Ort am Friedhof von Portbou, an dem der Künstler seine „Skulptur“ errichtet, wird – nicht nur im Titel Karavans – überlagert von Transitorik: er präsentiert sich als Ort der Übergänge, der Passagen: Grenzort zwischen Spanien und Frankreich, zwischen Meer und Pyrenäen, zwischen Tod und Leben. Die akustisch wahrnehmbaren Eisenbahnzüge machen den Ort auch hörbar zu einem Ort der Passagen. Karavans „skulpturale“ Ausstellung²⁶ gibt sich für den Besucher, der den Raum hinter der Mauer jenes Friedhofs, auf dem Benjamin seine Ruhestätte fand, begehen/erwandern muss, selbst als Passagenwerk zu erkennen. Er wird bei diesem Gang durch die „Skulptur“ selbst existenziellen Erfahrungen ausgesetzt (Gang hinab zum Meeresstrudel, dunkler Schacht, Blick in die Unendlichkeit des Himmels usw.), die jene des Flüchtlings imaginieren. Der steile Wiederaufstieg, die Ausläufer der Pyrenäen vor Auge, vollzieht noch einmal den Fluchtweg vieler Exilierter – auch als körperliche Anstrengung – nach. Die Gedenkstätte wird zu einem synästhetisch erfahrbaren Handlungs- und Gedächtnisraum, der erst entsteht in seiner – je unterschiedlichen – Begehung. Gleichzeitig öffnet sich dieser Raum für verschiedene Zeithorizonte: Die historische Dimension, Flucht und Suizid Benjamins, wird überlagert durch die Erfahrung des Jetzt, Passagen von der Vergangenheit in die Gegenwart werden von dem Besucher gelegt und umgekehrt.

25 Verlesen wurde zudem ein Grußwort des ehemaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker.

26 Dani Karavan will den Begriff der „Skulptur“ nur gelten lassen, da ihm ein anderer Begriff nicht zur Verfügung stehe.

Die „Passagen“ Karavans , der in den Fels geschnittene Stahlplattenkorridor, zitieren das Dichterhaus, in dem – wie üblich – „Literatur“ ausgestellt ist: Auf einer Glasplatte, die den Abstieg zum Meer hin abschließt, ist ein Zitat Benjamins eingraviert. Aber dieses „Dichterhaus“ für einen durch die politischen Verhältnisse Unbehausten ist selbst nur noch Zitat; es ist nur noch als Totenhaus denkbar, in dem kein Werk mehr fortgeschrieben wird, ein Haus, das für den jähen Abbruch eines Werkes steht. Auf das Haus des exilierten Autors als Totenhaus verweist nicht nur der Einstieg in die Tiefe, explizit sind die Toteskammern des angrenzenden, in die „Skulptur“ integrierten und gleichzeitig aus ihr ausgeschlossenen Friedhofs aufgegriffen.



Abb. 1 und 2: Luft- und Detailaufnahme Port Bou.
(Quelle: Scheurmann u.a. [Hg.]: *D. Karawan*. Mainz 1995, S. 109 und 113.)

Der Gedenkort „Passagen“ in Portbou, als „Hommage an Walter Benjamin“ konzipiert und entsprechend benannt, präsentiert sich damit *prima vista* als Gedächtnis- und Ausstellungsraum eines individuellen Emigrantenschicksals. Literarische Gedenkstätten (vor allem an authentifizierten Orten) stabilisieren in der Regel das schöpferische Autorsubjekt posthum. Eine solche Subjektkonstruktion erscheint fraglich gerade vor dem Hintergrund der Erfahrungen von Vertreibung und Flucht. In welchem Maße der Subjektbegriff durch die Ereignisse des Exils desavouiert wurde, steht nicht zufällig im Zentrum eines der wichtigsten Romane, in dem das Exil sich selbst thematisiert, Anna Seghers „*Transit*“: auch hier geht es um die verlorengegangene Identität eines Autors, die sich äußert in Namensverlust, Namensverwechslungen usw. Auch dem toten Benjamin wurde seine Identität abgesprochen, man verwechselte ihn bekanntlich und setzte ihn zunächst auf dem „falschen“, dem katholischen Teil des Friedhofs in einer Totenkammer bei; nach einer Umbettung verlor sich die Spur. Hannah Arendt, die wenige Wochen nach dem Tode Benjamins im Herbst 1940 das Grab in Portbou suchte, musste

schon an Gershom Scholem mitteilen: „Es war nicht zu finden, nirgends stand sein Name.“²⁷ Damit aber erinnert und erzählt die Gedenkstätte zugleich auch die Geschichte des Namensverlustes im Exil, das Ende traditioneller Subjektentwürfe, gerade in ihrer Zuspitzung als Autorkonzept. An zentraler Stelle, am Fluchtpunkt der Installation, an dem der Text Benjamins ausgestellt ist, widerruft damit der Gedenkort traditionell gehegte Erinnerungsmuster, erst recht die Fortsetzung einer auratischen Dichterverehrung. So lautet der eingemeißelte Text Benjamins: „Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.“ Die „Skulptur“ Karavans hat diesen Text als Postulat aufgegriffen und erfüllt es: Indem die „Skulptur“ eine „Hommage“ an Benjamin darstellt, erzählt sie gleichzeitig die Geschichte der Namenlosen und umgekehrt, so dass dieser Gedenkort als Erinnerungsstätte für das Exil insgesamt angenommen werden konnte.

IV. Veränderung der Räume und Zeiten in neueren Exilausstellungen

Die Ästhetik des Projekts von Karavan, das changiert zwischen Gedenkstätte und ihrer Aufhebung, zwischen Ausstellung, Dichterhaus, Skulptur und zugleich immer auch der Auseinandersetzung mit deren traditionellen Formen, schafft neue Bedeutungsräume und eröffnet unterschiedliche Zeithorizonte, in den sich das Eingedenken vollziehen kann. Die Polysemie dieser Gedenkstätte, der hohe Grad an Metonymisierung unterscheidet diese prinzipiell von vorhergehenden Literaturausstellungen zum Exil. Eine Komplexierung des Verhältnisses von

27 Zit. nach Ingrid Scheurmann: „Von Annäherung zu Nähe. Hommage an Walter Benjamin in Portbou“, in: Ingrid Scheurmann, Konrad Scheurmann (Hg.): Dani Karavan: Hommage an Walter Benjamin. Der Gedenkort „Passagen“ in Portbou. Mainz 1995, S. 34-65, S. 34. Die Suche nach Dichtergräbern und ihre Bedeutung für die Autorkonzepte hat in Deutschland eine lange Tradition, die Hannes Kästner in seinem Aufsatz „Die Gräber der alten Meister. Über die Entstehung der ersten literarischen Gedenkstätten in Deutschland“ herausgearbeitet hat. (In: Zu hove und an der sträzen: die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr „Sitz im Leben“: Festschrift für Volker Schupp zum 65. Geburtstag. Hg. von Anna Keck und Theodor Nolte. Stuttgart 1999, S. 237-253). Die deutschen Humanisten orientierten sich hier an den italienischen Frühhumanisten, die die Gräber der großen Autoren Roms aufsuchten und in einen Dichterkult integrierten: „So berichtet z.B. Boccaccio seiner Livius-Übersetzung, der er eine kurze Vita voranstellte, er habe im Jahre 1351 zusammen mit Petrarca den angeblichen Grabstein des Livius in der Kirche Santa Giustina in Padua besucht.“ (Ebda., S. 249) Petrarca's Grab in der Nähe Paduas wurde dann selbst zum Ziel von Wallfahrten. Auch in dieser Tradition und ihrer Aufhebung müsste Karavans „Skulptur“ gesehen werden.

Raum und Zeit weisen im letzten Jahrzehnt aber auch „traditionelle“ Ausstellungen mit vergleichbaren Themen auf. Zwei dieser Ausstellungen zum Thema Exil sollen abschließend wenigstens skizziert werden. Beide wurden organisiert vom Berliner „Verein Aktives Museum“, die erste unter dem Titel „1945: jetzt wohin? Exil und Rückkehr ...nach Berlin?“ (1995), die zweite, „*HAYMATLOZ. Exil in der Türkei 1933–1945*“, gemeinsam mit dem Goethe-Institut und der Akademie der Künste im Jahre 2000 organisiert, nachdem der erste Teil der Ausstellung schon 1998 in der Türkei zu sehen gewesen war. Die erste Ausstellung wurde installiert auf dem Gelände vor der Ruine des Anhalter Bahnhofs, an einem öffentlichen städtischen Ort, der zugleich einen wichtigen Erinnerungsort für das Exil darstellt. Vom Anhalter Bahnhof gingen die Fernverbindungen nach Ungarn, Österreich, Frankreich, der Schweiz und nach Italien und boten den Gegnern und Verfolgten des Naziregimes die Möglichkeiten zur Flucht: hier begann Exil. (Auch die Züge mit jüdischen Auswanderern, die über Marseille nach Palästina wollten, verließen das Deutsche Reich vom Anhalter Bahnhof aus.) Über diesen Bahnhof kamen bis 1948 auch einige der Exilierten, darunter der bereits erwähnte Arnold Zweig, nach Berlin zurück. Weitere Zeithorizonte öffneten sich in der Ausstellung durch die nur noch Fragment gebliebene Bahnfront: Teilung, Sprengung, Vereinigung, Jetztzeit sind weitere Zeitschichten, die sich an diesem Ausstellungsort überlagern mussten.

Auf die Ortlosigkeit des Exils wird verwiesen schon durch den Bahnhof, an sich schon Metapher für Transitorik: Nur der Ort des Abschieds ist – fragmentarisch – erhalten geblieben. Als Ort der Wiederkehr erweist er sich allerdings als höchst problematisch, diese ist bereits im Titel der Ausstellung zweimal in Frage gestellt. Der Bahnhof, von dem keine Züge mehr abgehen, der selbst in seinem ruinösen Zustand Metapher für Vergehen und Tod geworden ist, ist nicht nur Bühne für das Arrangement der Exponate, die damit in einem Maße polysem werden wie es die Exponate im leerräumten Katalogsaal der Frankfurter Bibliothek nicht werden konnten und sollten, die Bahnruine ist selbst zum Hybridzeichen der Ausstellung geworden.

„*HAYMATLOZ*“, die zweite Ausstellung, zieht sich dagegen wieder zurück aus dem öffentlichen Raum: Die Ausstellungsräume beanspruchen eine andere „Authentizität“ bezogen auf das Exil; in der Berliner Ausstellung hängt dies sicherlich auch zusammen mit einem gewandelten Selbstverständnis der Stadt, nachdem sie sich als Hauptstadt regeneriert hat. Die Ausstellung hat ihre eigene Geschichte, die nicht in Berlin, sondern dem ehemaligen Exilland ihren Anfang nahm: Zum 75. Jahrestag der Gründung der türkischen Republik sollte eine Ausstel-

lung den Beitrag des deutschen Exils in der Türkei zu deren Modernisierung würdigen. Aufgebaut wurde sie an einem der zentralen Schauplätze dieses Exils, dem ehemaligen Atelier des aus Berlin vertriebenen Bildhauers Rudolf Belling an der Technischen Universität Istanbul. Während dieser Atelierraum als Ausstellungsraum keinerlei Arbeitspuren des Künstlers aufwies, keine historische Relikte präsentiert wurden, so dass eine fast penetrante Absenz des Künstlers herrschte, war auf Fotografien das Atelier zu sehen mit Belling und seinen Schülern, mit hochrangigen Besuchern usw.



*Abb. 2 Anhalter
Bahnhof in Berlin,
Inszenierung der
Ausstellung
„HAYMATLOZ“
im Frühjahr 1995*

Vor allem zeigten sie das Atelier mit Entwürfen und Modellen Bellings für Denkmäler, die für die staatliche Erinnerungspolitik der Türkei schon während der Exilzeit von Bedeutung wurden: z.B. den Entwurf für das Reiterstandbild des Präsidenten İnönü und das Nationaldenkmal in Erzurum (1949). Das Atelier bekam damit seinen Stellenwert nicht primär als Erinnerungstätte des Exils sondern als Weiheort des türkischen Staa-

tes zugewiesen. Von daher ist auch die Anordnung der Ausstellung zu verstehen: Eine relativ enge Hängung von Foto/Texttafeln mit den Lebenswegen von deutschen Exilierten ließ eine Zentralachse frei, die auf eine großformatige Fotografie des Staatsgründers Atatürk zulief.

Diese „türkische“ Perspektivierung und Konzeption war bei der Erweiterung der Ausstellung für den Berliner Kontext nicht zu übernehmen. Schon durch die Wahl des Berliner Ausstellungsortes wurden die Akzente der Exilgeschichte, die hier erzählt wurde, verschoben: Die Problematik der Rückkehr musste mitthematisiert werden, wurde doch mit Ernst Reuter der prominenteste Rückkehrer aus dem türkischen Exils der erste Regierende Bürgermeister Berlins. Wenn die Akademie der Künste Ausstellungsort wurde, dann konnotiert dies bereits eine erfolgreiche Rückkehr exilierter Künstler, erzählt die Ausstellung, anders noch als die Ausstellung von 1995, eine „Erfolgsstory“ – auch wenn einzelne Exponate und Beispiele diese „Erfolgsstory“ konterkarieren: In der Akademie der Künste (West) fand 1962 die große Belling-Retrospektive statt, seine Anerkennung und Rehabilitierung als herausragender Künstler der klassischen Moderne. Die unterschiedlich „authentischen“ Orte generierten damit auch bei dieser Ausstellung höchst unterschiedliche und komplexe Zeitstrukturen.

V. Neue Medienwelten – alte Aura?

„*HAYMATLOZ*“ – die Ausstellung ist längst abgebaut, aber auf einem digitalen Datenträger, einer CD-ROM, immer noch „begebar“. Dass sie noch zu begehen ist auf Pfaden und mit Links, die aus dem Besucher der Ausstellung einen aktiven User, Autor oder Kurator machen, der sich seine Exposition zusammenstellt und kombiniert, wobei Zeit- wie Ortdimensionen völlig anders als bisher zu definieren sind, bringt sie in Bezug zu den neuen Medienwelten, evoziert für die Analyse aber Problemfelder, auf die an dieser Stelle nur noch hingewiesen werden kann.

Die Häuser Pindars, Ovids, Horaz' – endgültig eingestürzt unter den Ereignissen von Flucht, Vertreibung und Völkermord in den Jahren 1933- 1945, werden sie neu gebaut und eingerichtet werden können in den digitalen Ausstellungen und so in das kulturelle Gedächtnis aufgenommen werden, ohne Versprechen jedoch, die Sehnsucht nach Aura und Authentizität zu befriedigen? Letzteres bleibt abzuwarten. Wenn Aura und Authentizität nur Effekte von Inszenierungen sind, warum sollten – gegen die Thesen Benjamins – nicht auch den neuen Medien solche Inszenierungen gelingen?

Literaturverzeichnis

- Bellin, Bellin: „Die Wohnung mit Kajüte und Mastkorb“, in: Börsenblatt 17. 1. 1994, S. 10 –12.
- Berthold, Werner: „Zur Anlage der Ausstellung und des Katalogs“, in: Exil-Literatur 1933-1945 (1967), S. 9-13.
- Geflüchtet unter das dänische Strohdach. Schriftsteller und bildende Künstler im dänischen Exil nach 1933. Ausstellung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, Heide in Holstein 1988.
- Korff, Gottfried: „Musealisierung total? Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat“, in: Klaus Füßmann u.a. (Hg.): Historische Faszination: Geschichtskultur heute, Köln 1994, S. 129-144.
- Köster, Kurt: „Vorwort zur dritten Auflage“, in: Exil-Literatur 1933-1945. Eine Ausstellung aus Beständen der Deutschen Bibliothek, Frankfurt/M. 1967, S. 7-8.
- Köster, Kurt : „Vorwort zu ersten Auflage (1965)“, in: Exil-Literatur 1933 - 1945 (1967), S. 5-7.
- Langkau-Alex, Ursula: „Geschichte der Exilforschung“, in: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, Darmstadt 1998, Sp. 1195-1209.
- Michel, Karl Markus: „Die Magie des Ortes“, in: Die Zeit, 11. Sept. 1987, S. 51.
- Scheurmann, Ingrid: „Von Annäherung zu Nähe. Hommage an Walter Benjamin in Portbou“, in: Dies./Konrad Scheurmann (Hg.): Dani Karavan: Hommage an Walter Benjamin. Der Gedenkort „Passagen“ in Portbou, Mainz 1995, S. 34-65.
- Schiller, Dieter u.a.: Exil in Frankreich, Frankfurt/M. 1981.
- Spies, Bernhard: „Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung“, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 14 (1996): Rückblick und Perspektiven, S. 11-30.

AUTORINNEN UND AUTOREN

SABIENE AUTSCH (Dr.), Kunst- und Medienwissenschaftlerin, DFG-Forschungsprojekt „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“, Universität Kassel, Künstlerin und freie Kuratorin. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Praxis der Ausstellung und des Ausstellens, Museumsgeschichte, Film- und Fotografie der 1920er Jahre, Intermedialität, Tendenzen in der Gegenwartskunst.

FRIEDRICH W. BLOCK (Dr.), seit 1997 Leiter der Literaturstiftung Brückner-Kühner sowie des Kunsttempels in Kassel. Forschungsschwerpunkte: Kulturen des Komischen, Literatur und neue Medien, experimentelle Dichtung, Interart Studies. Ausstellungskurator und Mitherausgeber der Schriftenreihe Kulturen des Komischen, von www.p0es1s.net und (mit J. Auer) von www.stuttgarter-schule.de.

WWW.BRUECKNER-KUEHNER.DE

KLARA DRENKER-NAGELS (Dr.), Direktorin des August-Macke-Hauses. Publikationen (Auswahl): Kat. Heinrich Nauen – Der französische Einfluss, Bonn 2003; Kat. Tatjana Barbakoff – Tänzerin und Muse, Bonn 2002; Kat. Carlo Mense – Der Fluss des Lebens, Bonn 2000.

WWW.AUGUST-MACKE-HAUS.DE

PETER ERISMANN, seit 1994 Ausstellungsleiter, Kurator und Herausgeber an der Schweizerischen Landesbibliothek/Schweizerisches Literaturarchiv in Bern; 1997 bis 2000 Projektleiter beim Bau des Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Forschungsschwerpunkte: Friedrich Dürrenmatt, Friedrich Glauser, Hermann Burger, Blaise Cendrars, Dieter Roth, Varlin (Willy Guggenheim), Hugo Loetscher und Ludwig Hohl, sowie Fotografie, Architektur, Kunst und Bibliothekswissenschaft.

WWW.CDN.CH

JÜRGEN FITSCHEN (Dr.), seit 1. November 2000 Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses in Bremen. Forschungsschwerpunkte und Arbeitsgebiete: Europäische Bildhauerkunst und Kunstgeschichte des Mittelalters

WWW.MARCKS.DE

HEIKE GFREREIS, (Dr.), seit 2001 Leiterin der Museumsabteilung im Deutschen Literaturarchiv, Marbach. Publikationen (Auswahl): Mörke im Regal (1999); Grundbegriffe der Literaturwissenschaft (Hg. 1999), Hermann Hesse. Diesseits des *Glasperlenspiels* (2002); Literatur kompakt (Hg. 2005).

WWW.DLA-MARBACH.DE

MICHAEL GRISKO, Literatur- und Medienwissenschaftler und Kulturjournalist. DFG-Forschungsprojekt „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“, seit 2003 redaktionelle Mitarbeit beim ZDF/3sat. Publikationen (Auswahl): Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900 (Mhg. 1999); Fernsehperspektiven. Aspekte zeitgenössischer Medienkultur (Mhg. 2000); Gerhart Hauptmanns Häuser (2004).

GABRIELE HUBER (PD Dr.), Kunstwissenschaftlerin und Ausstellungskuratorin. Publikationen (Auswahl): Die SS Porzellanmanufaktur Allach-München (1992), Enrico Baj und die italienischen Avantgarden 1945-1964 (2003). Forschungsschwerpunkte: Deutsche und Italienische Kunst des 20. und 21. Jahrhundert.

ANDREAS KÄUSER (PD Dr.) Literatur- und Medienwissenschaftler, Forschungskolleg Medienumbrüche, Universität Siegen; Forschungsschwerpunkte: Medienanthropologie, Körper- und Musikdiskurse; Medien- und Literaturgeschichte. Publikationen (Auswahl): Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert (1989); Schreiben über Musik (1999).

SUSANNE LANGE-GREVE (Dr.), seit 1991 selbstständig als Kulturwissenschaftlerin; Kuratorin und Autorin. Publikationen (Auswahl): Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation (1995); Wundersamer blauer Spiegel. Wilhelm Schussen, 1874-1956 (2004); Josef Mühlberger und Franz Kafka (Arbeitstitel, 2005)

BERNHARD LAUER (Dr.), seit 1989 Geschäftsführer der Brüder-Grimm-Gesellschaft und Leiter des Brüder-Grimm-Museums in Kassel. Forschungsschwerpunkte: Romantik, Märchen, Brüder Grimm.
www.grimm.de

ELKE PFEIL, seit 1990 Leiterin der Bert-Brecht/Helene Weigel-Gedenkstätte, seit 2001 zudem Leiterin der Anna-Seghers-Gedenkstätte. Publikationen (Auswahl): „Chausseestrasse 125 Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin Mitte“ (Konzeption zusammen mit Wolfgang Trautwein und Erdmut Wizisla).

WWW.ADK.DE

ELLEN MARKGRAF (Dr.), Dozentin an der Werkakademie für Gestaltung und am Rudolf Steiner Institut für Sozialpädagogik (Kassel). Forschungsschwerpunkte: Motivgeschichte, Interdisziplinäre Fragestellungen, zeitgenössische Kunst.

MARTIN MAURACH (Dr.), war wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Expositionen. Ausstellungskonzepte und Ausstellungsästhetiken“, Universität Kassel, seit 2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kleist-Museum, Frankfurt (Oder). Publikationen (Auswahl): Das experimentelle Hörspiel (1995).

FRIEDHELM SCHARF (Dr.), seit 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kurator im documenta Archiv. Forschungsschwerpunkte: klassische italienische Kunstgeschichte (u.a. Ghirlandaio, Beccafumi) der Moderne bzw. zeitgenössische Kunst (u.a. Museen von Künstlern; Bauhaus). Publikationen (Auswahl): Der Freskenzyklus des Pellegrinaios in S. Maria della Scala zu Siena. Historienmalerei und Wirklichkeit in einem Hospital der Frührenaissance“ (Hildesheim u.a. 2001).

PETER SEIBERT (Prof. Dr.) Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Kassel. Leiter des DFG-Forschungsprojekts „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“. Forschungsschwerpunkte: Kulturen der Geselligkeit, Aspekte einer Mediengeschichte der Literatur, Film und Fernsehen.

ULRIKE ZEUCH (PD Dr.), seit 1995 wissenschaftliche Mitarbeiterin der „Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel“ (Abteilung Forschung mit Schwerpunkt 18. Jahrhundert, verantwortlich für die Betreuung der musealen Räume des Lessinghauses). Forschungsschwerpunkte: Wahrnehmungstheorie, Ethik und Ästhetik als Themen in der Literatur, sowie Literaturtheorie historisch und systematisch. Publikationen (Auswahl): Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns (2000).

Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Sonja Vandenrath

**Private Förderung
zeitgenössischer Literatur**

Eine Bestandsaufnahme

November 2005, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-417-4

Lutz Hieber, Stephan Moebius,

Karl-Siegbert Rehberg (Hg.)

Kunst im Kulturkampf

Zur Kritik der deutschen
Museumskultur

Oktober 2005, 210 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-372-0

Birgit Mandel (Hg.)

**Kulturvermittlung –
zwischen kultureller Bildung
und Kulturmarketing**

Eine Profession mit Zukunft

Oktober 2005, 270 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-399-2

Udo Liebelt,

Folker Metzger (Hg.)

Vom Geist der Dinge

Das Museum als Forum für
Ethik und Religion

Oktober 2005, 198 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-398-4

Sablene Autsch,

Michael Grisko,

Peter Seibert (Hg.)

**Atelier und Dichtezimmer
in neuen Medienwelten**

Zur aktuellen Situation von
Künstler- und Literaturhäusern

Oktober 2005, 264 Seiten,

kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-314-3

Hartmut John,

Ira Mazzoni (Hg.)

**Industrie- und
Technikmuseen im Wandel**

Perspektiven und
Standortbestimmungen

September 2005, 302 Seiten,

kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-268-6

Franziska Puhan-Schulz

Museen und

Stadtimagebildung

Amsterdam – Frankfurt/Main –
Prag

Ein Vergleich

Juli 2005, 342 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-360-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Tiziana Caianiello

Der »Lichtraum (Hommage à Fontana)« und das »Cream-cheese« im museum kunst palast

Zur Musealisierung der
Düsseldorfer Kunstszene
der 1960er Jahre

April 2005, 262 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-255-4

Kathrein Weinhold

Selbstmanagement im Kunstbetrieb

Handbuch für Kunstschaffende

März 2005, 320 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-144-2

Beatrix Commandeur,
Dorothee Dennert (Hg.)

Event zieht – Inhalt bindet

Besucherorientierung von
Museen auf neuen Wegen

2004, 196 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-253-8

Peter J. Bräunlein (Hg.)

Religion und Museum

Zur visuellen Repräsentation
von Religion/en im öffentlichen
Raum

2004, 248 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-225-2

Hartmut John,

Jutta Thinesse-Demel (Hg.)
Lernort Museum – neu verortet!

Ressourcen für soziale
Integration und individuelle
Entwicklung.

Ein europäisches
Praxishandbuch

2004, 202 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-155-8

Uwe Christian Dech

Aufmerksames Sehen

Konzept einer Audioführung zu
ausgewählten Exponaten

2004, 164 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-226-0

Jana Scholze

Medium Ausstellung

Lektüren musealer Gestaltung
in Oxford, Leipzig, Amsterdam
und Berlin

2004, 300 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-192-2

Alexander Klein

EXPOSITUM

Zum Verhältnis von
Ausstellung und Wirklichkeit

2004, 220 Seiten,
kart., 24,00 €,
ISBN: 3-89942-174-4

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**