

Aus:

MARGRET WESTERWINTER

Museen erzählen

Sammeln, Ordnen und Repräsentieren
in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts

November 2008, 252 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1046-8

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts begegnen uns Museen in literarischen Texten, die weit über die Funktion als literarisches Motiv hinausgehen. Als Schauplatz und als Institution mit eigenen Regeln sind sie kulturprägend und -konstituierend. Wie literarische Texte speichern Museen Informationen und sind an der (Weiter-)Entwicklung von Diskursen über kulturelle Verhältnisse, soziale Gefüge, psychologische Strukturen und politische Zusammenhänge beteiligt. Dieser Band geht der literarischen Reflexion von Museumskonzepten nach und fragt, wie Museen erzählt werden und welche Bildstrukturen und Memorialfunktionen etwa die literarischen Museen selbst erzählen, um so wiederum neue Perspektiven auf ›Museums- und Textwelten‹ zu eröffnen.

Margret Westerwinter (Dr. phil.) arbeitet als freie Lektorin und Autorin in Düsseldorf.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1046/ts1046.php

INHALT

Einleitung	11
„KOPFMUSEEN“ – ERZÄHLTE GESCHICHTE UND GESCHICHTEN ERZÄHLEN	
Siegfried Lenz' <i>Heimatmuseum</i> – das Museum existiert im Kopf oder der Versuch einer ‚Erinnerungszerstörung‘	33
Verbale ‚Tagesgaben‘	35
Inszenierung und Sprache der Erinnerung	38
‚Heimat‘-Repräsentationen	44
‚Heimat‘-Annäherungen	45
Die Musealisierung von ‚Heimat‘ im Heimatmuseum	49
Transformationen des Heimatmuseums	51
Das Heimatmuseum Adam Rogallas – Hort von Zeugnissen und Resten	52
Übernahme des Museums – erste Selektionsverweigerung	56
Heimatmuseum im Nationalsozialismus – erneute Selektionsverweigerung	57
Das Heimatmuseum ‚auf der Flucht‘ – erzwungene Selektion und Dingetransfer	61
Das Nachfolgemuseum	62
Funktionen eines Heimat(vertriebenen)museums	64
Die Zerstörung der Sammlung zum ‚Schutz‘ der Sammlung	65
Heimatlosigkeit	65
Die Umkehrung der Heimatauffassungen	66
Die Zerstörung des Museums	70
Das Errichten eines ‚Textmuseums‘ – erste und endgültige Selektionszustimmung	71

**Marie Luise Kaschnitz' *Das Haus der Kindheit* –
das Museum als Ort medial inszenierter Erinnerungen** 75

Konstruktion eines erdachten Museums –
Konstitution eines Erinnerungsortes 75

Das Museum als Gedächtnisort und Topos der Erinnerung 81
 Das Museum als Zeit- und Rauminself 88
 Das imaginäre Museum 92
 Das „Haus der Kindheit“ –
 durch Medieneinsatz zum *Mundus sensibilis* 94

Das Tagebuch – ein personalisiertes Museum 100
 Vom Aufzeichnen der ‚Erinnerungsexponate‘ 100
 Die Erinnerungsmetaphorik im *Haus der Kindheit* 104

DIE ‚LEBENDE‘ SAMMLUNG – DAS MUSEUM ALS ABGELEHNTER ORT

**Bruce Chatwins Roman *Utz* – oder warum
ein Museum kein Ort für eine Sammlung ist** 111

Das rätselhafte Verschwinden der Sammlung Utz 113

Der Privatsammler in einem kommunistischen Staat 115

Warum eine Sammlung im Museum ‚stirbt‘ 119
 Privatsammler versus Museumsvitrine 119
 Einblicke in das Leben eines passionierten Privatsammlers 124

Der Sammler, das ‚ewige Leben‘ und der Tod 131
 Figuren aus dem „Stoff der Magie“ 131
 Gegen die ‚tote‘ Kunst: Die Konstitution der zweiten
 Sammlung oder der ‚Harlekin‘ und seine ‚Columbinnen‘ 132
 Die Golemlegende und ihre Parallele
 zur Meißner Figurensammlung des Sammlers Utz 139

Das Maskenspiel des ‚Harlekins‘ Utz 142
 Marta – ‚Columbine‘ und ‚Golem‘ für den Sammler Utz 143

**DIE ERSCHAFFUNG HYPERREALER WELTEN –
DAS MUSEUM ZWISCHEN FAKE UND REALITÄT**

**Lawrence Weschlers *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder* –
oder „The museum isn't what it says it is.“** 149

Das reale Museum und seine literarische Verarbeitung 149
Ausgangsposition für das Recherchevorhaben 152

Das Fake und die Verstärkung seines Effekts
durch die Fiktionalisierung 155
Das Fake – eine Begriffsbestimmung 155
Museumsexponate als Fake 157
Die Inszenierungsstrategien des Fake 159

Ist das Museum ein „cabinet of wonder“? 162
Exkurs zu den historischen Kunst- und Wunderkammern 162
Von der Ordnung und der Ästhetik des Hybriden 166
Die Rezeption des Fake:
zwischen Staunen und Verwunderung 169
Vom Durchkreuzen der Sehgewohnheiten
in Wilsons Museum 173

Intertextuelle Versatzstücke in Weschlers ‚Textmuseum‘ 175
Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer
Winternacht* oder die Suche nach der ‚Wahrheit‘ 175
Jorge Luis Borges' Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“
oder die Suche nach dem Erstaunen 178

**Brian Moores *The Great Victorian Collection* – von der
Privatsammlung zum ‚viktorianischen Disneyland‘** 183

„I dreamed them up and now they are here“ –
die Schöpfung der Great Victorian Collection 183
Die Sammlung – „a second set of originals“ 189
Zwischen genialischer Schöpfung
und Marketing-, Wunder‘ – die Rezeption der
Great Victorian Collection in der Öffentlichkeit 192

Die Entwicklung des Great Victorian Village aus
der Great Victorian Collection 199

Die Great Victorian Collection und ihre Parallele zur <i>Great Exhibition</i> 1851 in London	199
Der Crystal Palace – historisches Wahrzeichen und Symbol einer hyperrealen Welt	204
Die Interdependenz zwischen Sammler und Sammlung	212
Der Monitorraum – der ‚Sieg‘ der Sammlung über den Sammler	212
Die Transformation der Dinge	216
Schlusswort	219
Literaturverzeichnis	223
Personenverzeichnis	243
Dank	249

EINLEITUNG

Das Museum¹, schreibt Karl-Josef Pazzini, ist eine Institution, die selbst als eine „Sammlung von Institutionen“² anzusehen ist. Es sei genau dieser Charakter, der die Impulse liefere, das Museum und seine Sammlungen aus einer Perspektive zu betrachten, in der nicht das einzelne Sammlungsstück, sondern auch die vielfältigen Vorzeichen, die ihm Bedeutung verleihen, mitberücksichtigt werden. Das Museum subsumiere die Summe aller kulturgeschichtlichen Entwicklungsstadien seiner selbst, angefangen mit den antiken Opferstätten über die Reliquiensammlungen bis hin zu den Wunderkammern.³ Das im neuzeitlichen Europa entstandene Museum stellt demzufolge die historische Sonderform einer kulturellen

-
- 1 Das Wort ‚Museum‘, in Anlehnung an das aus der griechischen Sprache stammende Wort *mouseion* für Musensitz gebildet, ist eine humanistische Neubildung, die seit dem 16. Jahrhundert erst das Studierzimmer eines Gelehrten bezeichnete und später als Begriff für Antiken- und Kunstsammlungen verwendet wurde. Auch architektonisch wurde dieser Bezug betont: Viele Museen, die gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa entstanden, wurden nach dem Vorbild antiker Tempel erbaut. Prominentes Beispiel hierfür ist die Glyptothek Leo von Klenzes in München und das Neue Museum von Friedrich Schinkel in Berlin.
 - 2 Vgl. hierzu: Karl-Josef Pazzini: „Das kleine Stück des Realen‘. Das Museum als ‚Schema‘ (Kant) und als Medium“. In: Michael Fehr (Hg.): *open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln: Wienand 1998, S. 312-322: 313. Vgl. ebenfalls: Ders.: „8. Sammeln“. In: Ders.: *Die Toten bilden. Museum & Psychoanalyse II*. Wien: Turia + Kant 2003, S. 116-135: 121. Dieser Band ist Teil einer umfassenden Studienreihe, welche unter dem Titel *Museum zum Quadrat* einen breit gefächerten Einblick in unterschiedliche Museumsdiskurse liefert.
 - 3 Vgl. hierzu: Pazzini (1998): Stück des Realen, S. 313. Vgl. ebenfalls: Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: C. H. Beck 2003, S. 232-241. In dieser Studie wird dem kulturspezifischen Umgang mit Dingen nachgegangen, indem semantische Transformationsprozesse rekonstruiert werden, denen Güter unterliegen, wenn sie von einer Kultur in eine andere wandern.

Institution dar, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt.⁴ Warum aber bildeten sich Museen in den heute bekannten Spezialisierungen und Strukturen aus? Und welche Faktoren nahmen und nehmen Einfluss auf die Selektion, Präsentation und Rezeption von Museumsexponaten?

Einer weit verbreiteten These zufolge bewirkten die Französische Revolution⁵ und der Zusammenbruch der französischen Monarchie die gleichzeitige Ausbildung eines neuen aufstrebenden Bürgertums sowie die Trennung von Staat und Kirche.⁶ In diese Zeit fiel auch die Gründung moderner Museen⁷ mit spezifizierten und nach wissenschaftlichen Forschungsfächern ausgerichteten Sammlungen. Zunächst wurden Kunst- und Antikenmuseen, Glyptotheken, Pinakotheken und Nationalmuseen errichtet. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts folgten naturhistorische, ethnologische und technische Museen sowie Kunstgewerbe-, Heeres- und Spezialmuseen.⁸ War es im Mittelalter das Interesse jeder Stadt oder Sied-

-
- 4 Vgl. für einen umfassenden Überblick über die Kulturgeschichte des Museums Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach³ 1997, S. 20-72.
 - 5 Vgl. dazu Edouard Pommier: „Museum und Bildersturm zur Zeit der Französischen Revolution“. In: Sigrid Schade et al. (Hg.): *Kunst als Beute: zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten*. Wien: Turia + Kant 2000, S. 27-44.
 - 6 Pomian führt dazu aus, dass die Säkularisierung dafür sorgte, dass die Neugründung von Museen aus dem Bedeutungsverlust von Religion und Kirche im 19. Jahrhundert profitierte: „Die Beziehungen zwischen Vergangenheit und Zukunft [...] treten an die Stelle der Beziehungen zum Jenseits, das durch die im Tempel aufbewahrten Gegenstände vor Augen geführt wird. Die Kunst löst die Religion ab.“ In: Krzysztof Pomian: „Das Museum: die Quintessenz Europas“. In: *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. [Ausstellungskatalog der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn.] Bonn 1994, S. 112-119: 116.
 - 7 Vgl. hierzu: Gottfried Fliedl (Hg.): *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der Französischen Revolution*. Wien: Turia + Kant 1996.
 - 8 Zwischen den Spezialmuseen wurden Artefakte und Kulturobjekte, die zuvor ihren gemeinsamen Ort in den Kunstkammern des 17. Jahrhunderts fanden, verteilt. Der Impuls für die spezialisierten Neugründungen kam aus England, wo 1851 die erste Weltausstellung stattfand. Aus Teilen der für diese Ausstellung zusammengetragenen Sammlungen, die zunächst im eigens dafür erbauten Crystal Palace ausgestellt wurden, entstand eine neue Sammlung im Victoria and Albert Museum in South Kensington in London. Ergänzt wurde dieses Museum in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts durch das Natural History Museum. Auch in Berlin auf der Museums-

lung, eine eigene Kirche zu errichten, wurde es nun ihr Anliegen, ein eigenes Museum zu eröffnen.⁹ Ein Wunsch, der sich, interpretiert man ein Museum als Ausformung einer kulturellen Gedächtnisstruktur, einerseits als eine Form der Selbstvergewisserung deuten lässt, andererseits, aus psychoanalytischer Sicht, jedoch auch als Kompensation auf fehlende rituelle Zusammenhänge.¹⁰ Seither hat sich das Museum als ein Ort etabliert, an dem unterschiedliche Kräfte und Einflüsse einander bedingen, bedrängen und fördern. Historische und kulturpolitisch wirksame Ereignisse wie Krieg, Plünderung, Kolonisierung, Privatisierung, Enteignung und Säkularisierung hatten und haben fundamentale Auswirkungen auf die Sammeltätigkeit des Menschen und machen das Museum zur Chiffre für die Wahrnehmung von Zeitverhältnissen innerhalb einer Gesellschaft.¹¹ Ein Beispiel hierfür ist der Sammeleifer der Entdecker und Kolonisatoren der ‚Neuen Welt‘, deren Wunsch, sich die Welt ebenfalls *en miniature*¹² anzueignen, bereits in den eigens dafür eingerichteten europäischen Wunderkammern des 15. bis 17. Jahrhunderts seinen Ausdruck

insel in der Spree wurden neue Museen gebaut wie das Neue Museum, die Nationalgalerie, das Kaiser-Friedrich-Museum und das Pergamonmuseum. In Wien wurde zwischen 1872 und 1881 ein Museumskomplex neben der Wiener Hofburg errichtet, welcher der barocken Idee eines *theatrum mundi* folgte. Zwei sich gegenüberstehende Museumspaläste zeigten auf der einen Seite die Kunst des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit, auf der anderen die ganze Naturgeschichte und die unterschiedlichen Kulturstadien der Menschheit. Vgl. hierzu: Kohl (2003): *Macht der Dinge*, S. 251-253.

- 9 Vgl. Kohl (2003): *Macht der Dinge*, S. 253.
- 10 Vgl. dazu: „Die Handlungsunfähigkeit, hier in der Form der Orientierungslosigkeit aufgrund einer fehlenden rituellen Zusammenhangsstiftung, schlägt um in den Glauben an die Möglichkeit eines Neuanfangs, einer neuen Begründung der Menschheit und des bürgerlichen Subjekts. Die feudalen Sammlungen und die Anhäufungen von Trümmern, Fragmenten, Resten, Stücken als Resultat des Umsturzes der alten Ordnung werden umdefiniert zum Zeichen der Impotenz der alten Ordnung und der eigenen Omnipotenz.“ In: Pazzini (1998): *Stück des Realen*, S. 315.
- 11 Vgl. hierzu etwa Tony Bennett: „The Formation of the Museum“. In: Ders.: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. New York: Routledge 1995, S. 17-58.
- 12 Vgl. hierzu: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen: Leske + Budrich 1994 sowie Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Klaus Wagenbach 1994. [Das Original erschien 1991 unter dem Titel *Marvelous Possessions* bei Oxford UP.]

fand.¹³ Dieser engagierte Aufbewahrungs- und Ausstellungswille erklomm im 19. Jahrhundert nicht nur einen bis dahin unerreichten Höhepunkt durch die bereits erwähnten Spezialisierungen, sondern auch in dem Phänomen, dass er sich quer durch alle Bereiche des menschlichen Lebens fortsetzte – wie es sich beispielsweise in der Ausstellungskonzeption für die erste Weltausstellung 1851 in London widerspiegelte. Hier wurden im Crystal Palace¹⁴ einerseits Geschichte, andererseits Fortschritt und neue Technik wie die Dampfmaschine neben Kunst und Gebrauchsgegenständen wie Nähadeln, Schuhe, Kleidung etc. ausgestellt.

Museen waren und sind, so bestätigt ihre quantitativ hohe Ausbreitung sowie ihre zunehmende Popularität¹⁵, gesellschaftlich, wissenschaft-

13 Vgl. hierzu Patrick Mauriès: *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: Dumont 2002.

14 Im letzten Kapitel diese Studie steht dieses prominente historische Bauwerk u. a. im Fokus der Analyse.

15 1759 wurde das *British Museum* eröffnet, welches allen bildungsinteressierten Bürgern freien Zugang gewährte. Es wurde im Sinne der Aufklärung als ein Ort der Bildung und des Lernens betrachtet, an dem einer breiten Bevölkerungsschicht eben diese Werte vermittelt werden sollten. Erstes eigenständiges Museum im deutschsprachigen Raum wird das *Fridericianum* Landgraf Friedrich II. in der Residenzstadt Kassel, welches zwischen 1769 und 1779 errichtet wurde. Vgl. hierzu: James S. Sheehan: „Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum“. In: Grote (1994): *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 856-874. Und vgl. ebenfalls: Walter Grasskamp: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München: C. H. Beck 1981. Die meisten Museumsneubauten wurden in Europa zwischen 1830 und 1880 errichtet. Insgesamt stieg die Zahl der Museen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges von einigen Dutzend auf mehrere Tausend. Vgl. Pomián (1994): *Das Museum: die Quintessenz*, S. 112. Aktuelle Zahlen belegen, dass in Deutschland seit 1996 ein Anstieg von über 10 Millionen Besuchern in über 6 000 Museen und Ausstellungen zu verzeichnen ist. Das Institut für Museumsforschung hat für das Jahr 2005 insgesamt 6 155 Museen in die Erhebung einbezogen, von denen 4 847 (davon 3 699 aus den alten und 1 148 aus den neuen Bundesländern) geantwortet und insgesamt 101 406 806 Besuche gemeldet haben. Vgl. hierzu: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Institut für Museumsforschung (Hg.): *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2005*. Heft 60. Berlin 2006. Interessant ist auch der weltweite Überblick, den Marco Schulzes und Michael Zils' Herausgeberschrift *Museums of the World. Handbook of Documentation and Information*. München: Saur ¹⁴2007 liefert, in der insgesamt über 40 000 Museen in 194 Ländern verzeichnet sind.

lich, sozialpolitisch und geschichtlich geforderte Orte, die sich als feste Bestandteile der modernen Kultur etabliert haben¹⁶ und in ihrer Funktion als Bildungs- und Kommunikationsinstitutionen¹⁷ ihrerseits Einfluss auf die sich stetig wandelnden Paradigmen von Wissenschaft und Gesellschaft nehmen. In ihnen kumuliert Wissen und wird Wissen akkumuliert, Perspektiven werden hier erweitert oder beschnitten. Denn das Museum kann als Institution, die auf Langfristigkeit angelegt ist, kollektive Gedächtnisinhalte verstärken, historische Ereignisse vor dem Vergessen künstlich bewahren bzw. rekonstruieren und selektiv Akzente setzen¹⁸ sowie die Möglichkeit zur Erfahrung und Wiederholung von Geschichte¹⁹, von Kunst und Kultur bieten und zum Austragungsort intergenera-

-
- 16 Vgl. hierzu: Laut Definition des International Council of Museum (ICOM) ist ein Museum „a non-profit making permanent institution in the service of society and of its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, the tangible and intangible evidence of people and their environment“. In: *ICOM Code of Ethics for the Museum*. ICOM 2006, S. 12. Der ICOM ist eine internationale Organisation für Museen und Museumsfachleute mit über 21 000 Mitgliedern in 140 Ländern, welche sich in enger Zusammenarbeit mit der UNESCO dem Erhalt, der Pflege und der Vermittlung des kulturellen und natürlichen Welterbes verpflichtet. Vgl. ebenfalls: Krzysztof Pomian: „Museum und kulturelles Erbe“. In: Gottfried Korff und Martin Roth (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/M., New York: Campus 1990, S. 41-64.
- 17 Neben der Verarbeitung geschichtlich relevanter Themen und der Präsentation von Kunst ist ein Museum natürlich auch ein Ort der Freizeitgestaltung. Vgl. hierzu beispielsweise: Anja Wohlfromm: *Museum als Medium. Neue Medien in Museen*. Köln: Herbert von Halem ²2005, S. 48-49. Auch die Vorstellung dessen, was ein Museum sein und wo es sich befinden kann, hat sich verändert, wie Eileen Hooper-Greenhill bestätigt: „Today, almost anything may turn out to be a museum, and museums can be found in farms, boats, coal mines, warehouses, prisons, castles, or cottages. The experience of going to a theme park or a funfair than that which used to be offered by the austere, glass-case museum.“ In: Eileen Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge 1992.
- 18 Vgl. hierzu Harald Weinrich: *Lethes. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C. H. Beck ³2000.
- 19 Zum Museum und seiner geschichtlichen Funktion gibt es zahllose Publikationen. Eine maßgebliche findet sich in Walter Benjamins Schriften, der das Museum als ein Produkt des Historismus – ein „Traumhaus“ – bezeichnet. Für ihn, der das Erkennen von Diskontinuitäten und Defiziten als einzig angemessenen Modus der Erinnerung in der Moderne ansieht, liegt in der Vorstellung eines Kontinuums von Geschichte eine totalisierende und

tioneller Kommunikation avancieren, an dem sich kulturelle, wissenschaftliche, politische, soziale oder geschichtliche Brüche und Widersprüche zeigen. Es stellt Raum zur Reflexion bereit²⁰ und tritt dabei nicht zuletzt „als Praktik des Bewahrens und der Bildung eines materiellen Gedächtnisses von Objekten dem Tod entgegen – dem Tod als individueller Grenze mit dem Zerfall des Leibes und dem symbolischen Tod als Angst vor dem Vergessenwerden“.²¹

- unterdrückende Macht, zu dessen Instrument das Museum gemacht werden kann, wenn der Gefahr, die durch das Bestreben alles unter ein repräsentatives Dach zu bringen, um eine kohärente Geschichtsschreibung zu konstruieren, nicht entgegen gewirkt wird, bzw. werden kann. Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band V. Das Passagen-Werk. Zwei Teilbände*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 513. Vgl. dazu ebenfalls: Daniel Weidner: „Erstarrte Unruhe“. Das Bild des Vergangenen bei Walter Benjamin“. In: Roswitha Muttenthaler et al. (Hg.): *Museum im Kopf*. Wien: Turia + Kant 1997, S. 33-53: 33.
- 20 So spricht beispielsweise Sabine Offe von jüdischen Museen in Österreich und Deutschland als „hybriden“ Institutionen: Sie exponieren Dinge der Verfolgten und Ermordeten einem Publikum, dessen Eltern, respektive Großeltern zur Generation der NS-Täter gehörten. In diesem Kontext stellt sich Offe zufolge auch nicht die Frage nach richtiger oder falscher Erinnerung, sondern nach dem Umgang der Nichtjuden mit dem Schulderbe der Geschichte. In: Sabine Offe: *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*. Berlin, Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2000, S. 49-53.
- 21 Gottfried Fliedl und Karl-Josef Pazzini: „Museum-Opfer-Blick. Zu Etienne Louis Boullées Museumsphantasie von 1783“. In: Ders. (Hg.): *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*. Wien: Turia + Kant 1996, S. 131-158: 147. In einem anderen Aufsatz von Karl-Josef Pazzini heißt es: „Das, was eigentlich schon auf dem Müllhaufen der Geschichte gelandet war, wird wertvoll. Die Reste des alten Kontexts werden zum Ausgangspunkt veränderter Erzählungen. Und die Erzählungen werden im Zirkelschluss beglaubigt durch die ungeheure Sammlung.“ In: Karl-Josef Pazzini: „2. Die Toten bilden. Über eine Aufgabe des Museums“. In: Ders.: *Die Toten bilden. Museum & Psychoanalyse II*. Wien: Turia + Kant 2003, S. 13-41: 27. Zum Punkt der materialisierten Erinnerungskultur in den Museen der europäischen Kultur siehe auch Susan Pearce's wegweisende Studien zur Dingkultur und Materialität. Vgl. Susan Pearce: (Hg.): *Experiencing Material Culture in the Western World*. London (u. a.): Leicester UP 1997; dies.: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London (u. a.): Routledge 1995; dies. (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*. London (u. a.): Routledge 1994 sowie dies. (Hg.): *Museums, Objects, and Collections. A Cultural Study*. Washington D. C.: Smithsonian IP 1993.

Voraussetzung für den Besuch eines Museums ist das Interesse des Besuchers und der Besucherin am ausgestellten Thema und die Bereitschaft, Zeit dafür zu erübrigen. Daraus ergibt sich ein hoher Anspruch an die Konzeption einer Museumsausstellung wie etwa Pazzini ihn provokativ formuliert:

Das Museum zieht etwas von der Lebenszeit [des Besuchers, Anm. M. W.] ab. Durch ein Erlebnis muss das Museum diesen Verbrauch valorisieren, ihm einen Glanz verleihen, eine Form angenehmer Wiederholung bieten, einen Genuss kombiniert mit einer Sublimierung.²²

Ein nahe liegender Grund für den Besuch eines Museums ist, dass in ihm etwas dargeboten wird, zu dem man sonst nur schwer oder gar keinen Zugang bekommt. Museumsbesucher treffen in Museen auf Dinge in neuen Konstellationen: „Almost nothing displayed in museums was made to be seen in them. Museums provide an experience of most of the world’s art and artifacts that does not bear even the remotest resemblance to what their makers intended“²³, heißt es hierzu beispielsweise in einem Aufsatz von Susan Vogel in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Musealisierten²⁴ Objekten wird, so lässt sich hieran anschließend mit Gottfried Fliedl formulieren, im Museum

22 Pazzini (2003): Die Toten bilden. S. 17.

23 Susan Vogel: „Always True to The Object in Our Fashion“. In: Ivan Karp und Steven D. Levine (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D. C., London: Smithsonian Institution Press 1991, S. 191-204: 191.

24 Der Akt des Musealisierens beschreibt einen Vorgang, ein Geschehen bzw. eine bestimmte Umgangsform mit Objekten, an denen etwas vorgenommen wird, wodurch sich ihr Zustand ändert. Dem Begriff des Musealisierens wird die Fähigkeit zugesprochen, den statischen Begriff Museum in etwas Prozesshaftes dynamisieren zu können. Vgl. dazu Eva Sturms umfassende Studie zur Musealisierung: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer 1991. Vgl. ebenfalls: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. München: Selbstverlag Pädagogische Aktion 1988. Mit derselben inhaltlichen Bedeutung spricht Jean Baudrillard in seinen Texten von Museifizierung (vgl. Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve 1978) und Henri Pierre Jeudy von Musealisation (vgl. Henri Pierre Jeudy: „Der Komplex der Museophilie“. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen: Klartext 1990, S. 115-121.) Vgl. dazu ebenfalls: Sturm (1991): *Konservierte Welt*, S. 11-12.

„Fremdheit verliehen“²⁵. Deswegen ist jede Ausstellung mit einem didaktischen Anspruch verknüpft, da der im Museum dargestellte spezifische Zugriff auf die Welt durch die Diskursivierung der Dinge auch vermittelt werden soll.

Dem Publikum werden im Museum Semantisierungen zu lesen gegeben, welche durch einen subjektiven Akt des Auswählens und Sammelns bestimmt und anschließend in arbiträre Systeme, die mächtig, regelgeleitet und einem Wandel der Zeit unterworfen sind,²⁶ eingeordnet wurden. Einer prominenten These James Cliffords zufolge ist das Entstehen des idealen Selbst seit der Renaissance mit der Vorstellung verknüpft, dass sowohl das Individuum als auch das Kollektiv eine materielle Welt um sich versammelt und zusammenfügt,²⁷ wodurch zugleich ein subjektiver Bereich um es herum konstituiert wird, der das Andere ausklammert. Denn Dinge, welchen zuvor ein vorwiegend symbolischer Charakter zukam, charakterisierten fortan ihre Besitzer²⁸ und waren nicht mehr von

-
- 25 Gottfried Fliedl: „Musealisierung und Kompensation“. In: Wolfgang Zacharias (Red.): *Texte und Dokumente zum Zeitphänomen Musealisierung: bevor es endgültig zu spät ist*. München: Selbstverlag Pädagogische Aktion 1988, S. 21-28: 23.
- 26 Das heißt, sie sind „tied up with nationalist politics, with restrictive law, and with contested encodings of past and future“. In: James Clifford: „On Collecting Art and Culture“. In: Ders.: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1988, S. 215-252: 218. Eine Übersetzung dieses Aufsatzes ins Deutsche mit dem Titel „Sich selbst sammeln“ findet sich in: Gottfried Korff und Martin Roth (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/M., New York: Campus 1990, S. 87-106.
- 27 Clifford geht von einer These Crawford B. Macphersons aus, in der es heißt, dass das Entstehen des idealen Selbst auf das 17. Jahrhundert datiert werden könne, da sich das Individuum seit diesem Zeitpunkt mit angehäuften Gütern und Eigentum umgäbe. Vgl. Crawford B. Macpherson: *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford: Clarendon 1962. [Die deutsche Übersetzung erschien 1967 unter dem Titel *Die politische Theorie des Besitzindividualismus* in Frankfurt/M. im Suhrkamp Verlag.]
- 28 Für die vorliegende Analyse lauten die Fragen konkret: Was sagen die Erinnerungsexponate über die Dinge im Heimatmuseum über Zygmunt Rogalla und Conny Karrasch in Siegfried Lenz' *Heimatmuseum*, das erinnernde Ich in Marie Luise Kaschnitz' *Das Haus der Kindheit*, die Porzellanfiguren über den Protagonisten Utz in Bruce Chatwins gleichnamigen Roman, die Exponate über den Museumsbesitzer David Wilson in Lawrence Weschlers *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder* und die Great Victorian Col-

ihnen zu trennen. Diese Form der Identitätsbildung in der abendländischen Kultur durch eine Akkumulation von Objekten, Wissen, Erinnerungen und Erfahrungen ist laut Clifford spezifisch „for the deployment of a possessive self, culture, and authenticity“²⁹. Durch ihre Zusammenstellung drückt sich aus, wie sich das sammelnde Subjekt oder das sammelnde Kollektiv die Welt aneignet, und welchen „wider cultural rules – of rational taxonomy, of gender, of aesthetics“³⁰ es dabei folgt.³¹

Die Besucherin und der Besucher begegnet den versammelten Dingen im Museum, dem „zunächst ängstigenden Fremden“³², mit den dort erlaubten und geforderten Verhaltensweisen. Sie verlassen sich während ihres Museumsbesuchs auf die ritualisierten Vorgaben³³, die das Museum bestimmt respektive ihnen bereitstellt – wie zum Beispiel die Verbote oder Gebote³⁴ der Berührung und der Konsumtion.³⁵ Oder die durch

lection über ihren geistigen Urheber Anthony Maloney in Brian Moores ebenfalls gleichnamigen Roman aus?

29 Clifford (1988): On Collecting Art and Culture, S. 218.

30 Clifford (1988): On Collecting Art and Culture, S. 218.

31 James Clifford formuliert diese Definition des sammelnden Subjekts unter Bezugnahme auf Jean Baudrillards Schrift *Das System der Dinge* und seiner Aussage über das Wesen der Dinge und kennzeichnet damit das Sammeln als wesensbezogen und imaginär. Letzteres sei es, so Baudrillard, weil es an der Bildung der Subjektivität im Unbewussten seinen Anteil hat. Vgl. dazu: „Wesen und Dinge sind übrigens miteinander verbunden und nehmen in dieser heimlichen Übereinkunft eine Innigkeit, einen affektiven Wert an, den man überkommener Weise als ihre ‚Präsenz‘ bezeichnet.“ In: Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt/M. (u. a.): Campus 1991, S. 24. [Das Original erschien 1968 unter dem Titel *Le système des objets* in den Éditions Gallimard in Paris.] Vgl. dazu: Clifford (1988): On Collecting Art and Culture, S. 220.

32 Pazzini (2003): Die Toten bilden. S. 32.

33 Vgl. ebenfalls: Carol Duncan: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London: Routledge 1995.

34 Es gibt Ausstellungskonzepte, die das besichtigende Subjekt zum Teil der Ausstellungsobjekte und -installationen werden lassen. Etwa Installationen in Museen für moderne Kunst, die beispielsweise den Anstoß des Besuchers benötigen, um ‚in Gang gesetzt‘ zu werden. Oder in Erlebnismuseen wie dem Universum Science Center in Bremen, dem Deutschen Hygiene-Museum in Dresden, dem Heinz Nixdorf MuseumsForum in Paderborn, dem Natural History Museum in London oder dem Phänomena in Flensburg sind als fester Bestandteil der Präsentation interaktive Handlungen zwischen Exponat und Besucher wie zum Beispiel Berührungen, Riechen, Eingaben in Computerterminals etc. gefordert.

architektonische Prämissen oftmals festgelegte Reihenfolge³⁶ der Bewegung durch das Museum: von der Kasse zur Garderobe in die Ausstellung, von dort aus in das Museumscafé und schließlich in den Museumshop.³⁷ Den ausgestellten Objekten kann der Besucher dabei auf unterschiedliche Arten begegnen, welche sich aber nicht immer streng voneinander getrennt ereignen. Entweder antwortet er mit „Resonanz“³⁸, das meint nach Stephen Greenblatts Auffassung die Vernachlässigung einer ästhetischen Betrachtungsweise zugunsten eines Hinterfragens der kulturellen, sozialen und geschichtlichen Bezüge eines Exponats.³⁹ Oder aber er reagiert affektiv mit Ehrfurcht auf die Ästhetik und das Kunstvolle des Artefakts, die Greenblatt „Staunen“ nennt.⁴⁰

35 Vgl. Pazzini (2003): Die Toten bilden. S. 26 und S. 28.

36 Vgl. hierzu: Sturm (1991): *Konservierte Welt*, S. 55.

37 Vgl. hierzu: Gottfried Fliedl (Hg.): *Wa(h)re Kunst. Der Museumshop als Wunderkammer. Theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs*. Frankfurt/M.: Anabas 1997.

38 Ob sich das Publikum während des Leseprozesses immer auch der genuinen Funktion und Bedeutung der Dinge bewusst ist, und ob der Rezeptionsvorgang immer auch einen Rekonstruktionsprozess mit einschließt, wie es beispielsweise Gottfried Fliedl (vgl. Fliedl (1988): *Musealisierung und Kompensation*, S. 23) fordert, darf angezweifelt werden. Wäre dies aber der Fall, dann könne ein Museum, so lauten Pazzinis Gedanken, seine Definitionen von kulturellen Wertigkeiten und Hierarchien auf ein breites Spektrum von Dingen projizieren und damit Ordnungen errichten, welche die Ordnung der ausgestellten Kultur repräsentierten und außerdem verdoppelten, da Werte nicht nur angezeigt, sondern auch weitergetragen und Vorstellungen von Kontinuität, Stabilität, Tradition formuliert werden könnten. So werde ein Anschluss an Geschichte hergestellt. Die andere Idee, welcher das Museum ebenfalls Raum böte, sei die Möglichkeit, Dinge ohne historische oder traditionelle Zusammenhänge zu betrachten. Vgl. Pazzini (2003): *Die Toten bilden*.

39 „Resonanz bezeichnet also die Macht des ausgestellten Objekts, über seine formalen Grenzen hinaus in eine umfassendere Welt hineinzuwirken und im Betrachter jene komplexen, dynamischen Kulturkräfte heraufzubeschwören, denen es ursprünglich entstammt und als deren – sei es metaphorischer oder bloß metonymischer – Repräsentant es vom Betrachter angesehen werden kann.“ In: Stephen Greenblatt: „Resonanz und Staunen“. In: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Klaus Wagenbach 1991, S. 7-29: 15.

40 „Unter Staunen verstehe ich die Macht des ausgestellten Objekts, den Betrachter aus seiner Bahn zu werfen, ihm ein markantes Gefühl von Einzigartigkeit zu vermitteln, eine Ergriffenheit an ihm zu provozieren.“ In: Greenblatt (1991): *Resonanz und Staunen*, S. 15.

Der Museumskurator greift, wenn er eine Ausstellung konzipiert, entweder auf Exponate zurück, die sich in den museumseigenen Magazinen und Depots befinden, präsentiert Wanderausstellungen oder er erwirbt oder leiht Sammlungsstücke, aus denen er eine neue Ausstellung aufbaut. Ihre primäre Gemeinsamkeit liegt zunächst in ihrer Entkontextualisierung aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen und ist, wie auch Walter Benjamin findet, die Grundvoraussetzung für einen Gegenstand, Aufnahme in eine Sammlung zu finden: „Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“⁴¹

Den Dingen in einem Museum kann, wie Krzysztof Pomian es in *Vom Ursprung des Museums* nennt, ein Semiophoren⁴²-Status zugesprochen werden: Sie verweisen auf das Abwesende, das zeitlich und/oder räumlich entfernt Liegende.⁴³ Sie erfahren einen Wandel und werden,

41 Benjamin (1982): *Gesammelte Schriften V*, S. 271.

42 Pomian betont, dass ein Gegenstand, um Aufnahme in eine Sammlung finden zu können, „zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten“ werden muss. Seien sie jedoch Teil einer Sammlung geworden, könnten sie eine Verbindung zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt schaffen, respektive den Übergang zwischen diesen beiden homogenisieren. Vgl. dazu: Pomian (1997): *Der Ursprung des Museums*, S. 38-70. Vgl. dazu ebenfalls: Michael Thompson: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Hg. v. Michael Fehr. Essen: Klartext 2003. [Das Original erschien 1979 unter dem Titel *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value* bei Oxford UP.] Der amerikanische Kultursoziologe, der sich mit der Bedeutung von Dingen befasst, unterscheidet zwischen „dauerhaften“ und „kurzlebigen“ materiellen Objekten. Wobei „dauerhaft“ meint, dass es Dinge mit hohem Prestigewert oder hoher sozialer Bedeutsamkeit sind, die an Wert im Laufe der Zeit unter der Voraussetzung gewinnen, dass sich soziale und gesellschaftliche Bedingungen nicht grundsätzlich ändern. Unter „kurzlebigen“ Dingen versteht er Massenprodukte mit einem anfänglich gewissen Prestigewert, deren Wertverfall durch Gebrauch und Besitzerwechsel bis hin zu ihrer Wertlosigkeit führen kann, sodass sie schließlich zu Abfall werden und sich den sozialen Kontrollmechanismen entziehen. Hat ein Objekt aber lange genug den Status von Abfall innegehabt, kann es wiederentdeckt und zu einem dauerhaften Objekt werden. Diese Werttransformation findet vor allem dann statt, wenn Objekte selten geworden sind wie zum Beispiel durch Zerstörung, Verfall oder Beschaffungsschwierigkeiten – aus Abfällen werden Semiophoren.

43 Dies wird bei Pomian unter dem Begriff des Unsichtbaren gefasst. Ein Begriff, der für andere Kulturen, ferne Länder, aber auch unterirdische Grab-

über ihre reine Speicher- und Gedächtnisfunktion hinaus, Teil einer dialogischen Situation,⁴⁴ in welcher der Betrachter mit den Dingen kommuniziert und dadurch, wie Karl-Josef Pazzini es ausdrückt, „durch die Toten gebildet wird“⁴⁵. Die Dinge in einem Museum *sind* folglich nicht nur Geschichte, sie *erzählen* auch Geschichte(n) oder liefern vielmehr dem Subjekt, wie Lorraine Daston in *Things that Talk*⁴⁶ deutlich macht, einen Redeanlass:

-
- kammern etc. genau so stehen kann wie für etwas in der Zeit Entferntes, also die Vergangenheit oder die Zukunft. Unsichtbar ist aber auch, was sich außerhalb jeglicher Zeitrechnung befindet wie die Ewigkeit. Vgl. dazu: Pommian (1997): *Der Ursprung des Museums*, S. 38-45.
- 44 Die kommunikativen Strategien, die zwischen dem ausgestellten Objekt und dem Rezipienten vermitteln, halten dabei den Anschluss an modernste technische Möglichkeiten wie zum Beispiel digitale Sound- und Hörstationen, interaktive Computerterminals sowie Video- und 3D-Animationen. Vgl. hierzu etwa: Roswitha Gost (Hg.): *Neue Medien in Museen und Ausstellungen. Einsatz, Beratung, Produktion. Ein Praxis-Handbuch*. Bielefeld: transcript 1998; Uwe M. Schneede (Hg.): *Museum 2000 – Erlebnis-park oder Bildungsstätte?* Köln: DuMont 2000 oder Wohlfromm (2005): *Museum als Medium*.
- 45 Im Zustand des Totseins vermag Pazzini die Macht der Dinge in einem Museum zu erkennen, denn in ihnen wirkten die Toten weiter. Die Beziehung zu den Toten in einem Museum vollziehe sich auf drei Ebenen: „Wir bilden die Toten, wir bilden uns die Toten, wir lassen die Toten uns bilden, nach unseren Vorstellungen um die Reste herum.“ In: Pazzini (2003): *Die Toten bilden*. S. 30-31. „Museen“, schreibt hierzu Annegret Pelz, „stellen Kunstgegenstände aus ihren Depots und Magazinen, Bücher stellen Zitate aus dem Archiv der Worte neu. In beiden Fällen ist das Neu-Stellen eine Form der Überlieferung, die mit einem dezidierten Interesse am ‚gründlichen Totsein‘ des erinnerten Gegenstandes einhergeht.“ In: Annegret Pelz: „Von Album bis Zettelkasten. Museums-Effekte im Text“. In: Gisela Ecker et al. (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 17-30: 20. Ein Gedanke, der sich auch bei Bettine Menke in Bezug auf Zitate findet, und der, wie bereits Pelz konstatiert, die Gemeinsamkeit zwischen Museum und Text unterstreicht: „Und wenn es eine Gegenwart des Erinnerten gibt, so ist sie die nachträgliche des Über- oder Nach-Lebens des Toten im Zitat.“ In: Bettine Menke: „Das Nach-Leben im Zitat“. In: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 74-110: 75.
- 46 Lorraine Daston: *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books 2004, S. 9 und 10.

Imagine a world without things. It would be not so much an empty world as a blurry, frictionless one: no sharp outlines would separate one part of the uniform plenum from another; there would be no resistance against which to stub a toe or test a theory or struggle stalwartly. Nor would there be anything to describe, or to explain, remark on, interpret, or complain about – just a kind of porridgy oneness. Without things, we would stop talking. We would become as mute as things are alleged to be.⁴⁷

Dinge werden ‚gesprächig‘, wenn in ihnen „matter and meaning“⁴⁸ zusammenfällt. Als Objekte der Faszination und Assoziation, der Differenzierung und Emotion wird ihnen durch ihre Einbindung in ein Narrativ Bedeutung⁴⁹ verliehen und sie werden diskursiviert.

Im Bild des Speichers⁵⁰, dem technischen Apriori jeglicher Archivierung, treffen sich das Museum und der Text. Michel Foucault weist in seinem Werk *Archäologie des Wissens* darauf hin, dass Archive – und als solche lassen sich sowohl Museen als auch Texte definieren – Orte sind, an denen Objekte respektive Informationen weder gegenstandsneutral noch vollständig aufbewahrt werden, denn die Aussagen, die sie später zu lesen geben werden, werden im Augenblick der Selektion⁵¹ bereits auf

47 Daston (2004): *Things that Talk*, S. 9.

48 Daston (2004): *Things that Talk*, S. 10.

49 Vgl. hierzu beispielsweise Andrea Hauser: „Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel“. In: Gisela Ecker et al. (Hg.): *Sammeln, Ausstellen, Wegwerfen*: Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 31-48: 37.

50 „Während die Spurensicherer bei ihrer Gedächtnisarbeits vor allem auf die Schrift und Spur als Gedächtnis-Metapher setzen, halten sich die Materialsammler an das Gedächtnis-Bild des Magazins oder des gebauten Speicher-raums. Beide Gedächtnismodelle verwenden räumliche Vorstellungsbilder, und doch kommt die Schrift-Metapher der Struktur und Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses weit näher als die architektonische Speicher-Metapher.“ In: Michael Roßnagel: „Zum Geleit“. In: Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. [Anlässlich der Ausstellung „Deep Storage – Arsenale der Erinnerung“ im Haus der Kunst, München (3.8.-12.10.1997) und in der Henry Art Gallery, Seattle.] München, New York: Prestel 1997, S. 6-9: 8.

51 „Sammeln, was zunächst nur nach Anhäufen klingt, ist immer auch eine Auswahl, denn man kann nicht alles anhäufen. Etwas bleibt immer daneben. Es wird etwas in einen Pool aufgenommen und es wird etwas aus der vorstellbaren Menge der Elemente durch diese Vorstellung selbst ausgeschieden, nicht berücksichtigt, abgelehnt und ausgegrenzt.“ In: Karl-Josef Pazzini: „7. Über Reste. Speicher – Kloake und Müll – und Mist“. In:

diesen Moment hin generiert⁵² und in einer bestimmten Ordnung gespeichert. Der Vorgang der Wissensspeicherung ist dabei immer in seinem Bezug zu den herrschenden Machtstrukturen und Epistemen⁵³, also den kognitiven Taxonomien einer Epoche zu betrachten. Wobei unter Wissen nicht das Ergebnis eines rationalen Denkprozesses des Menschen, sondern das aus der Struktur der Diskurse⁵⁴ neu Entstehende zu verstehen ist. In Archiven werden, wie Foucault sagt, Diskurse produziert und konserviert. Die archivierten Dinge und Wörter werden zu Teilen eines kollektiven Gedächtnisses⁵⁵, sie konstituieren und tradieren Wissenssysteme und werden damit Teil strategischer Mechanismen einer „diskursiven“ Macht.⁵⁶ Aus der Ordnung und der Präsentation einer Sammlung⁵⁷ sowie

Ders.: *Die Toten bilden. Museum & Psychoanalyse II*. Wien: Turia + Kant 2003, S. 106-115: 111.

- 52 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 122005, S. 187. [Das Original erschien 1969 unter dem Titel *L'Archéologie du savoir* in den Éditions Gallimard in Paris.]
- 53 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 151999. [Das Original erschien 1966 unter dem Titel *Les mots et les choses* in den Éditions Gallimard in Paris.]
- 54 Dieser Gedanke inkludiert eine Kritik an den hierarchischen Denkmustern der Taxonomie und Klassifikation.
- 55 Zum Stichwort des kollektiven Gedächtnisses vgl. beispielsweise Jan Assmann: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Ders. und Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19; ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1992; Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M.: Fischer 1991. [1967]; Dietrich Harth: „Das Gedächtnis der Kulturwissenschaften und die klassische Tradition. Erinnern und Vergessen im Licht interdisziplinärer Forschung“. In: *International Journal of Classical Tradition* 3, 2, 1996, S. 414-442 sowie Renate Lachmann: „Mnemotechnik und Simulakrum“. In: Dies.: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 13-50.
- 56 Laut Foucault ist das Archiv „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht“. In: Foucault (2005): *Archäologie des Wissens*, S. 187. Eine archivierte Aussage, die ohne Interventionen wie Verknappung, Selektion, Zensur oder Disziplinierung zustande gekommen sein soll, ist für Foucault nicht vorstellbar. Im Gegensatz zu der bei Freud noch kenntlichen historischen Orientierung hat Foucault seine Verwendung der Archäologie-Metapher kategorisch abgegrenzt. Sie wird bei ihm vom Begriff des Archivs abgeleitet und gegen den des Gedächtnisses ausgespielt. Archäologie meint hier die Beschreibung eines Archivs (als System der Formation und Trans-

ihrer Deskription lassen sich Transformationen kognitiver Ordnungsschemata in enger Verbindung zu Neudefinitionen der sprachlichen und kulturellen Repräsentationsmuster herauslesen. Stellt man Fragen nach der Repräsentationslogik einer Ausstellung und nach der Selektion, Beschaffenheit und Herkunft der Dinge, und analysiert man ihre Semantisierung im Hinblick auf die ihnen zugrunde liegenden kulturellen Sinnstiftungen, die sich ihrerseits auf jeweils bestimmte Vorstellungen, Bildlichkeiten und Wissenskanons beziehen, kann im Sinne Greenblatts nicht nur eine Aussage über die Kultur, aus der die Objekte stammen, sondern ebenfalls über die Kultur, die sie ausstellt, getroffen werden.⁵⁸ Auf diese Weise verschafft man sich Einblicke in damit verbundene Erfahrungen hinsichtlich des Umgangs mit und des Erlebens von Autorität, Ordnung und Öffentlichkeit und eröffnet sich einen individuellen Zugriff auf die Welt.

In beiden ‚Räumen‘ – dem Museums- und dem Textraum – werden Dinge respektive sprachliche Zeichen präsentiert und zur Rezeption freigegeben. Sie werden zu Teilen eines subjektbezogenen Verstehensprozesses, welcher durch Textstrukturen und Museumskonzepte zwar gelenkt, jedoch nicht vorhergesagt oder festgelegt werden kann. Ausstellungsobjekte und Textpassagen treten in eine Beziehung zum Subjekt und eröffnen einen jeweils spezifischen Zugriff sowohl auf das individuelle als auch das kollektive Gedächtnis und fordern vom Rezipienten die „beständige Mitreflexion“ ihrer „Konstruiertheit“⁵⁹.

Museen und Texte sind Kulturproduktionsstätten, an denen sich gesellschaftliche, psychologische, soziale, politische, philosophische und historische Diskurse über das, was repräsentiert wird und vor allem wie es repräsentiert werden soll, (weiter-)entwickeln. Stephen Greenblatt nennt jede gegebene Repräsentation⁶⁰ einen Reflex oder ein Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse. Ein Gedanke, der sich in der hier vorliegen-

formation von Aussagen einer Epoche), die keine kontinuierstiftende Gedächtnisfunktion erfüllt.

57 Im Gegensatz zu Sammelsurien, welche, wie Gisela Ecker es formuliert, „als im Alltag gelebte An-Sammlungen, die das Subjekt im lebendigen Prozess und in seiner unbewussten Struktur entdecken lassen“, angesehen werden können. Ecker macht ferner darauf aufmerksam, dass ein heute nicht mehr häufig verwendeter englischer Begriff für Sammelsurium „omnium gatherum (es sammelt sich selbst)“ lautet. In: Gisela Ecker: „Literarische Kramschubladen. Portraits – Privatmuseen – Zwischenspeicher“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125, 2006, S. 19-31: 21 und 23.

58 Vgl. Foucault (1999): *Die Ordnung der Dinge*.

59 Pelz (2001): Von Album bis Zettelkasten, S. 20.

60 Vgl. Greenblatt (1994): *Wunderbare Besitztümer*, S. 16.

den Studie auf mehreren Ebenen wiederfindet, wenn literarische und nichtliterarische, kulturelle und textuelle Produktionen im Sinne des New Historicism als gleichberechtigte und aufeinander beziehbare Äußerungen eines kulturellen Imaginären aufgefasst werden, und den kulturellen Verhältnissen, sozialen Gefügen, psychologischen Strukturen und politischen Zusammenhängen nachgegangen wird.

Ausgehend von den bereits genannten Museumsdiskursen lassen sich auf verschiedenen Ebenen Verbindungen zu den ausgewählten Primärtexten aufzeigen, welche die Analyse in den einzelnen Kapiteln bestimmen, deren grundlegende Gemeinsamkeit darin zu finden ist, dass in jeder der ausgewählten Erzählungen und Romane auf der narrativen Ebene Museen als Gegenstand plotbestimmend sind und im Sinne von Stephen Greenblatts erweitertem Textbegriff über die textimmanente Ebene hinaus konstitutiv wirken. Neben motivgeschichtlich motivierten Fragen, die auch den institutionskommentierenden Positionen in den einzelnen Texten nachgehen, werden zudem museumstheoretische Ansätze für die Interpretation der literarischen Texte genutzt und ihrer Rezeptionswirkung nachgegangen. Ein Vorgehen, welches einen neuen Zutritt zu Siegfried Lenz', Marie Luise Kaschnitz', Bruce Chatwins, Lawrence Weschlers und Brian Moores Museums- und Textwelten verschafft. Überlegungen, was literarische Texte im Vergleich zu anderen Textsorten über das Museum zu sagen vermögen, liegen allen Textanalysen zugrunde und werden im Einzelfall konkret zu reflektieren sein. Die diesbezügliche Forschung spricht zum Beispiel der Literatur genauso wie dem Museum das Vermögen zu, menschliche Erfahrungen zu vergegenwärtigen und zu vermitteln.⁶¹ Die herausragende Rolle der Literatur innerhalb dieses Vergleichs lässt sich dadurch erklären, dass sie „wie kein anderes kulturelles Phänomen bis heute Organ von Differenzierung, Verschiebung und

61 Joachim Ritter: *Subjektivität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 131. Vgl. ebenfalls ders.: *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft*. Münster/Westfalen: Aschendorff 1963. Eva Sturm erläutert dies: Solche „Erinnerungsorgane, die durch die Möglichkeit der gedanklichen Aufarbeitung und der teilweisen Befriedigung des Bedürfnisses nach Sichtbarkeit des Vergangenen über den Bruch hinweg historischen Sinn ermöglichen sollen, sind die historischen Wissenschaften, das Museum, die Denkmalpflege und bei Ritter an erster Stelle genannt, die Geisteswissenschaften. Ihnen spricht er die Fähigkeit zu, der Gesellschaft alle menschlichen Erfahrungen der Geschichte zu vergegenwärtigen und zu vermitteln. Sie sollen das Vergangene und das vom Vergehen bedrohte erhalten und erschließen, es der Öffentlichkeit zugänglich machen.“ In: Sturm (1991): *Konservierte Welt*, S. 27.

Übersetzung“⁶² ist. Versteht man wie Jochen Hörisch Literaturgeschichte als Problemgeschichte, meint das für die Literatur, dass sie genau wie die Philosophie darauf spezialisiert ist, Probleme der Welt und des Daseins zu beobachten, zu thematisieren und zu versprachlichen.⁶³ Dabei arbeite, so Hörisch, die Literatur nicht mit vereinfachenden Codes wie richtig und falsch, sondern variere zwischen passend und unpassend respektive stimmig und unstimmig. Aus diesem Grund können literarische Texte, wie zum Beispiel Susanne Scholz es pointiert formuliert, „Ambivalenzen, Ängste, Anliegen des kulturellen Dinggebrauchs ‚in einer anderen Realität‘ ausagieren, erproben, ihre Erfolge und Misserfolge vorführen, bestimmte Umgehensweisen mit Dingen als Vorbilder nahe legen, andere verwerfen“⁶⁴.

Doch es geht nicht nur um fiktionale Texte, die Geschichten über Museen erzählen, sondern ebenfalls um die Idee, die Museumsanalogie insofern auf den Textbegriff zu übertragen, als dass die konkrete Präsenz von Prätexten in einem Folgetext abgefragt wird. Geht man mit Julia Kristeva⁶⁵ davon aus, dass literarische Texte in den allgemeinen Text der Kultur eingebettet sind, und sieht man diese genau wie Gesellschaft und Kultur als autonome und kulturell codierte Zeichenstrukturen, greift prinzipiell jede sprachliche Äußerung, auch wenn vom Autor unbeabsichtigt, auf Vorlagen zurück. Der neu produzierte Text schreibt sich als autonomer Beitrag in die Kultur, in der er zirkuliert, ein.⁶⁶ Er wird immer

62 Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 21.

63 Jochen Hörisch: „Aut prodesse et delectare‘ – Literaturgeschichte als Problemgeschichte“. In: Ders.: *Kopf oder Zahl*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 35-49.

64 Susanne Scholz: *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*. Königstein/Taunus: Helmer 2004, S. 29.

65 Vgl. Julia Kristeva: „Probleme der Textstrukuration“. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Band II/2*. Frankfurt/M.: Athenäum 1971, S. 484-507 und dies.: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Band III*. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 345-375.

66 Vgl. dazu Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000; ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Klaus Wagenbach 1991 sowie Moritz Baßler: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen, Basel: A. Francke 2001. In den ausgewählten Texten werden bestimmte kulturelle Verhältnisse, soziale Gefüge, psychologische Strukturen und politische Zusam-

von einem Netz anderer Texte überlagert und ist zugleich stets Teil anderer Texte. Die Autorin oder der Autor wählt, so Kristeva, also bewusst oder unbewusst aus den Archiven ihres/seines kulturellen Gedächtnisses aus.⁶⁷

Über den Aspekt der Intertextualität – eine anders perspektivierte Speicherfunktion von Texten – werden besondere Lesarten von Texten möglich, die einerseits einen Museumseffekt durch ihre formalen und inhaltlichen Aspekte aufweisen, zum anderen durch die Tatsache, dass Texte Teil eines kollektiven, kulturellen Gedächtnisses sind. Über die Metapher des Museums gefasst, können Texte als Aufbewahrungs- und Ausstellungsorte vorgängiger Werke gelesen werden, die über Verfahren der Intertextualität wie Museumsexponate in immer neue Zusammenhänge gesetzt werden. Betrachtet man wie Gérard Genette den Palimpsestcharakter von Texten⁶⁸, steht vor allem das Verfolgen der Verweise des Hypertexts auf den Hypotext, von dem er durch Transformation oder Nachahmung abgeleitet ist, im Vordergrund. Der Rezipient wird eingeladen, einen intellektuellen Raum zu betreten,⁶⁹ der sich zwischen Exponat

menhänge erzählt. Für die Analyse wird dabei stets bedacht, dass Literatur sowohl vorgängig als auch nachgängig sein kann.

67 Vgl. dazu etwa Aleida Assmann et al. (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink 1983. Zum Aspekt der Intertextualität als Speicherverfahren zur Anlage eines kulturellen Gedächtnisses und dem Aufbewahren kultureller Erfahrungen siehe ebenfalls Renate Lachmann: „Die aus Literatur gemachte Literatur: Weiter-, Wider-, Um-Schreiben“. In: Dies.: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 65-87.

68 Vgl.: Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993. [Das Original erschien 1982 unter dem Titel: *Palimpsestes: La littérature au second degré* in Paris in den Éditions du Seuil.] Genette, der unter dem Begriff der Transtextualität offenkundige und versteckte Beziehung eines Texts zu anderen Texten diskutiert, versteht unter dem Begriff der Intertextualität die effektive Präsenz eines Texts in einem anderen Text in Form von Übernahmen, Zitaten oder Anspielungen. Diese intertextuellen Bezüge können sowohl als Einzeltextreferenz als auch als Systemreferenz auftauchen, unterschiedlich stark ausgeprägt sein und verschiedene Ebenen des Texts betreffen. Sie können, so Genette, sowohl auf semantischer als auch auf linguistischer Eben stattfinden.

69 Vgl. hierzu etwa Michael Baxandall: „Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects“. In: Ivan Karp and Steven D. Lavine (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and*

und Besucher oder zwischen Text (und seinen literarischen und kulturellen Kontexten) und Leser entfaltet.⁷⁰ Die intertextuellen Versatzstücke ergänzen die Geschichten, welche die Dinge in den Museen erzählen, und wirken dabei perspektiverweiternd.

Für das Forschungsprojekt wurden moderne Texte⁷¹, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa und Amerika entstanden sind⁷², ausgewählt. Sie sind nicht chronologisch in der Reihenfolge ihrer Entstehung geordnet, sondern thematisch nach inhaltlichen Schwerpunkten, die sich aus den Primärtexten auf der Folie des dargestellten Forschungsthemas ableiten, welche sich durch das Verfahren des *close reading* selbst ergeben. Herausgearbeitet werden einerseits vielfältige Bezüge und Affinitäten zu zeitgenössischen Theorien über das Museum, andererseits aber auch zu historisch relevanten, philosophischen, phänomenologischen und psychoanalytischen Diskursen über die Bedeutung von Museen. Paradigmatisch wird die literarische Reflexion des Museums als gesellschaftlich wichtiger Institution, deren ‚Lesbarkeit‘ durch Ideologien verstellt oder durch politische Systeme benutzt wird, in den einzelnen Kapiteln genauso behandelt wie die Entfaltung von Topoi, die mit dem Kernthema Museum zusammenhängen: das Sammeln, der Sammler, die Dinge, die Ordnung einer Sammlung und ihre (Re)Präsentation.

Neben diesen Akzentuierungen zeigt der kursorische Gang durch die einzelnen Kapitel Argumentationslinien auf, die sich in der Gesamtschau der Untersuchung zu Diskursparadigmen verdichten. So stehen im Zentrum eines jeden ausgewählten Texts Subjekte, Kuratorenfiguren des Erinnerns, des Sammelns, des Erfindens, welche nach dem Erlebnis eines Verlustes wie der Flucht aus der Heimat im *Heimatmuseum* von Siegfried Lenz, dem Vergessen von Kindheitserinnerungen in Marie Luise Kaschnitz' *Das Haus der Kindheit*, dem Verlust des Vaters und dem Entzug von Freiheit und Privateigentum in einem kommunistischen Staat wie es der Protagonist und leidenschaftliche Privatsammler in Bruce Chatwins Roman *Utz*⁷³ erfahren muss, oder dem Fehlen fester morali-

Politics of Museum Displays. Washington D. C., London: Smithsonian IP 1995, S. 33-41.

70 Vgl. dazu Pelz (2001): Von Album bis Zettelkasten.

71 Es gibt eine Reihe ‚sekundärer‘ Primärtexte, die eher entstanden sind.

72 Ihre erzählte Zeit erstreckt sich vom Beginn des 20. bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts.

73 Die Aufteilung der Untersuchung in drei Teile macht die Schnittstellenfunktion des Kapitels zu Bruce Chatwins Roman *Utz* deutlich. Hier stehen vor allem die Aspekte eines leidenschaftlichen Sammlerlebens und die Ablehnung des Sammlers gegen das Museum als Ort für eine Sammlung im Vordergrund.

scher und ethischer Werte in einer postmodernen Gesellschaft sowie dem Entzug von Sicherheit über die Unterscheidung zwischen dem, was wahr und falsch ist wie in Lawrence Weschlers *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder* und Brian Moores *The Great Victorian Collection*. Durch die jeweiligen Verlusterfahrungen werden die Dinge in den Museen respektive die Objekte der Sammlungen, von denen und über die die Subjekte erzählen, mit Bedeutung aufgeladen. Sie dienen als Redeanlass, sind Ausgangspunkt für Reflexionen, Orientierungshilfen für die Struktur der Erzählung und stiften Identität. Hierbei begegnen der Leserin und dem Leser ein Spektrum verschiedener Positionierungen und Werthaltungen gegenüber der Institution Museum. Fragestellungen medialer Repräsentationen, Erinnerungs- und Gedächtnisdiskurse flankieren das Hauptthema ebenso, wie die Diskussionen von Authentizität, Originalität, Fake und Hyperrealität, welche sich ausgehend von dem Gedanken, Museen und Sammlungen als reflektierte Orte kreativer Schöpfungen anzusehen, ergeben.