Sebastian Schönbeck, Magdalena Hülscher (Hg.)

DIVERSITÄT UND DARSTELLUNG

Zugehörigkeit und Ausgrenzung im Literaturmuseum und in der Literaturwissenschaft

[transcript] → Edition Museum

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Sebastian Schönbeck, Magdalena Hülscher (Hg.)
Diversität und Darstellung

Edition Museum | Band 68

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Sebastian Schönbeck (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Er arbeitet dort im Bereich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft.

Magdalena Hülscher war wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) und 360°-Agentin (2019-2023) im Programm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« der Kulturstiftung des Bundes. Sie studierte Kultur-und Sozialanthropologie, Regionalstudien Ostmitteleuropa sowie Medienkulturanalyse an den Universitäten Münster und Düsseldorf und war Stipendiatin der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung im Museumsprogramm »Kulturelle Vielfalt und Migration«.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sebastian Schönbeck, Magdalena Hülscher (Hg.)

Diversität und Darstellung

Zugehörigkeit und Ausgrenzung im Literaturmuseum und in der Literaturwissenschaft

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Tagungsband ist in Zusammenarbeit zwischen dem Kleist-Museum und den Literaturwissenschaften der Universität Bielefeld entstanden.

Gefördert im Programm

360° Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft

UNIVERSITÄT BIELEFELD Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

KLEIST MUSEUM

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers und der Urheberin die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
© Sebastian Schönbeck, Magdalena Hülscher (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld, nach einem Entwurf von Oliver Hinzmann, Duisburg
Übersetzung: Paulina Jonczynski und Magdalena Hülscher
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839464489
Print-ISBN: 978-3-8376-6448-5
PDF-ISBN: 978-3-8394-6448-9
Buchreihen-ISSN: 2702-3990
Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Einleitung
Sebastian Schönbeck und Magdalena Hülscher 7

I Historische und theoretische Signaturen

Zur Geschichte von Literaturmuseen und ihre Depatriarchisierung
Vanessa Zeissig 21

Survivals – Diverses
Nathaniel Hawthornes museale Bestandsaufnahme der alten und der neuen Welt
Mona Körte 43

Verkennungen Mahomeds
Charakterisierung und Stereotypisierung bei Karoline von Günderrode
Sebastian Schönbeck 61

Postkoloniales Rereading
Die Haitianische Revolution, das Undenkbare und die koloniale Zerbrechlichkeit bei Heinrich von Kleist
Christopher A. Nixon 83

II Diversität in Ausstellungsräumen

Literarischer Antisemitismus in Ausstellungen
Annäherungen an eine Leerstelle
Nike Thurn 107

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

›Jüdischer Salon‹ und ›Deutsche Tischgesellschaft‹
Zur aktuellen Rezeption grenzüberschreitender literarischer Geselligkeit in Literaturwissenschaft und Museum
Hannah Lotte Lund 127

Exkludiert – Exponiert
Präsenz und Präsentation von Künstlerinnen und ihren Werken in Ausstellungen zur Kunst um 1800
Klara von Lindern 151

Ein Manuskript, das eines Museums würdig ist
Małgorzata Orzeł 169

***Wir und Kleist?! Leben, Liebe und Glück in der Oderstadt* (26.03. bis 16.07.2023)**
Eine diversitätsorientierte Ausstellung am Kleist-Museum in Frankfurt (Oder)
Adrian Robanus 189

III Vermittlungsperspektiven und Impulse

Migration und Vielfalt im Museum: Perspektiven und Narrationen
Zu musealen Praktiken in historischen Ausstellungen
Dietmar Osses 213

Mehrsprachige Literatur in einsprachigen Literaturgeschichten
Zugang, Darstellung, Reflexion
Jana-Katharina Mende 241

Goethe-Verherrlichung vs. Fack ju Göhte?
Möglichkeiten einer divers und partizipativ ausgerichteten Goethe-Ausstellung
Cornelia Ilbrig 261

Serielles Erzählen kolonialer Rhetoriken
Ein diskursreflexives Unterrichtsmodell an der Schnittstelle von literaturunterrichtlichem und literaturmusealem Lernen
Magdalena Kißling 275

Grenzen dehnen!
Über die Grenze als Denkfigur in musealen Räumen
Nushin Hosseini-Eckhardt 301

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Einleitung

Sebastian Schönbeck und Magdalena Hülscher

Häufig kreisen Diskussionen über Diversität um Fragen der gesellschaftlichen Teilhabe, der angemessenen Repräsentation von Personen mit komplexen, multinationalen Biografien, verschiedenen Geschlechts oder Glaubens, unterschiedlicher Herkunft und Hautfarbe, sexueller Identität und Orientierung. Gegenstand der Auseinandersetzungen ist etwa, wie sich gesellschaftlich, sozial und kulturell auf die Komplexität, auf die Herausforderungen und Chancen globaler Vernetzung und Grenzüberschreitung, auf die mit kultureller Vielfalt verbundenen politischen und sozialen Konflikte reagieren lässt und wie diverse Akteur:innen in den ›Raum der Repräsentation‹ integriert werden können. Nicht zuletzt firmiert Diversität aktuell als biologischer und ökologischer Begriff (Biodiversität), der auf die bedrohte Vielfalt von Lebensformen im Tier- und Pflanzenreich in einem planetarischen Ausmaß hindeutet.

›Diversität‹ ist somit in sich multiperspektivisch und interdisziplinär, der Begriff spielt folglich auch in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen eine Rolle. Dabei erfährt die Debatte um Diversität gegenwärtig in den Medien und Feuilletons große Aufmerksamkeit und droht mitunter zu verflachen, wenn es um die Konfrontation bloßer Meinungen zu divergierenden Problemlagen geht. Welchen Beitrag dagegen jenseits der öffentlichen Meinungsbildung kulturelle und wissenschaftliche Institutionen für die Bearbeitung der beschriebenen Herausforderungen liefern können, dieser komplexen Frage widmet sich der vorliegende Band mit Blick auf zwei gesellschaftliche Teilbereiche. Er richtet den Fokus auf die Literaturwissenschaft und die Institution des Literaturmuseums, beleuchtet ihre jeweilige Beziehung zur Diversität, lotet ihre Verhältnisse und Bezugnahmen aus und gibt Impulse, wie beide in gegenseitigem Austausch auf die Herausforderungen unserer Gegenwart reagieren können.

Besonders anschaulich wird die Frage, wie Diversität theoretisch und praktisch dargestellt werden kann, wenn sie mit Blick auf eine Institution wie das Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) gestellt wird, da die Zeit, in der Heinrich von Kleist schreibt (1799–1811), mit der ambivalenten Entstehungsgeschichte bürgerlicher und kollektiver Identität zusammenfällt. Diese ließe sich im historischen Kontext anhand von verschiedenen Nationalstaaten und ihren kulturellen Gegenbildern nach-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

vollziehen. Es handelt sich um die Zeit, in der Napoleon Bonaparte den *Code Civil* schafft, in der er Koalitionskriege führt, die Sklaverei in den Kolonien stabilisiert, sich zum Kaiser krönt und Europa mit einer kriegerischen Außenpolitik konfrontiert, was neben vielen anderen Effekten zu einem erstarkten Nationalismus und zu damit verbundenen antifranzösischen Ressentiments im Zuge der Befreiungskriege führt. Allein diese Konstellation wirft die Frage auf, mit welchen Methoden und Theorien jene literaturhistorische Phase literaturwissenschaftlich und museal dargestellt werden kann, die selbst Diversität und Vielfalt zugunsten einer kollektiven, nationalen Identität und einer ›bürgerlichen Subjektkultur‹ (Reckwitz 2020) zurückstellt und die damit gleichzeitig jene Individuen und Gruppen produziert, die aufgrund ihres Geschlechts, ihres Glaubens oder ihrer Herkunft marginalisiert und ausgegrenzt werden.[1] Diese und andere Problemlagen, die jeweils Aspekte der Darstellung und Repräsentation – sei es in der literaturwissenschaftlichen, musealen oder kuratorischen Arbeit – implizieren, rücken also im Folgenden in den Fokus.

Der vorliegende Band widmet sich in Form exemplarischer Beiträge den Herausforderungen und Innovationspotentialen, sowohl was die historischen und theoretischen Signaturen des Zusammenhangs von Diversität und Darstellung betrifft als auch die vergangenen, bestehenden und denkbaren Praktiken des Kuratierens im Literaturmuseum und anderen Museumsformen wie dem Kunst- oder dem Geschichtsmuseum. Im Fokus vieler, aber nicht aller Beiträge stehen Akteur:innen und Texte des frühen 19. Jahrhunderts und literaturwissenschaftliche Theorien, die sich als ›diversitätssensibel‹ beschreiben lassen, weil sie sich, wie etwa die Postkoloniale Theorie, die Gender Studies oder die Forschung zum literarischen Antisemitismus, mit den intrinsischen Gewalt- und Machtverhältnissen von literarischen Texten und ihrer Erforschung beschäftigen. Darüber hinaus geht es in den Beiträgen mitunter um ein ›Gegen-den-Strich-Lesen‹ kanonischer Texte und der in ihnen dargestellten Machtgefüge oder prinzipiell um eine Arbeit am Kanon und der Selektion bestimmter Autor:innen. Über diese im engeren Sinne literaturwissenschaftlichen Anliegen hinaus verfolgt der Band das Ziel, die institutionellen und medialen Rahmenbedingungen sowie die Verfahren der Darstellung von Diversität im musealen Kontext in den Blick zu nehmen. Welche Beispiele von diversitätssensiblen Ausstellungen lassen sich heranziehen und wie sind sie aus heutiger Perspektive zu bewerten, welche theoretischen und praktischen Impulse lassen sich für die Entwicklung zukünftiger diversitätssensibler Ausstellungen geben?

---

1 Zum aufflammenden Antisemitismus in der Romantik vgl. Oesterle (1992), Puschner (2008) und Dembeck (2011). Zwar werden in dieser Zeit zunehmend mehr Autorinnen im literarischen Feld beteiligt (vgl. Kord 1992, 1996), allerdings lässt sich gleichzeitig auch ein »Backlash« (Michler 2015: 420) in eine patriarchale Geschlechterordnung feststellen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Das Verhältnis von Diversität und Darstellung ist in der Literatur- und Kulturwissenschaft in den letzten Jahren verstärkt bearbeitet worden und hat bereits heute eine eigene verzweigte Geschichte.[2] Dagegen scheinen die Literaturmuseen in Deutschland nur sehr zögerlich auf die literatur- und kulturwissenschaftlichen Impulse zu reagieren, obwohl etwa die postkoloniale Theoriebildung mit ihren zentralen Initiationsmomenten bei Edward Said, Homi K. Bhaba und Gayatri Spivak zurück in die 1970er Jahre reicht. Die Theoriegeschichte der Postcolonial Studies ist sogar in sich komplexer und reicht noch weiter zurück, als es der Fokus auf die drei Namen vermuten lässt (vgl. Antor 2017). In der deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Forschung gewinnt die Auseinandersetzung mit der dichterischen Verarbeitung des Kolonialismus spätestens in den 1990er Jahren an Bedeutung. Dabei wurde Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* zu einem Schlüsseltext jener von der postkolonialen Theorie informierten Forschung (vgl. Horn 1975, Weigel 1991, Uerlings 1991 u. 1997, Bay 2005 u.a.m.). Zugleich sind die postkolonialen Studien nur ein Beispiel neben anderen für eine Zunahme diversitätssensibler Theorien seit den 1990er Jahren.

Als Vorreiter einer kuratorischen Auseinandersetzung mit Diversität im Museums- und Ausstellungskontext gilt das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V., das bereits seit 1990 die museale Beschäftigung mit der Migrationsgeschichte in Deutschland fordert und nun, nach mehr als 30 Jahren intensiver Sammel- und Ausstellungspraxis voraussichtlich im Jahr 2027 einen eigenen Museumsbau als »Haus der Einwanderungsgesellschaft« beziehen wird.[3] Dass es sich bei der Integration der Kulturinstitutionen in die von Diversität geprägte Gesellschaft allerdings um eine Querschnittsaufgabe handelt, die nicht einem einzelnen Haus überlassen werden kann, zeigt allein das 360°-Programm[4] der

2 Aufgrund der Vielzahl aktueller Beiträge seien hiermit exemplarisch nur einige wenige Beiträge angeführt: Vgl. etwa Weissmark (2020) oder in Bezug auf Kleist und Vertreter:innen der Romantik Paulus/Pilsworth (2020), zur Geschichte des Begriffs ›Diversität‹ vgl. Toepfer (2020) sowie Blum et al. (2016).

3 Für mehr Informationen siehe *https://domid.org/haus-der-einwanderungsgesellschaft/zeitplan/ vom 11.04.2023.*

4 Mit der Unterstützung einer sogenannten 360°-Agentin sollten die am Programm beteiligten Kulturinstitutionen modellhafte Antworten auf die weiter oben gestellten Fragen finden. Insgesamt nahmen in dem Jahren 2018–2025 39 Kulturinstitutionen, darunter das Kleist-Museum als einziges Literaturmuseum, am Programm teil, um sich in den drei Kernbereichen Programm, Personal und Publikum eingehend mit dem Megatrend Diversität zu beschäftigen. Ziel des Programms war es einen internen Wandel anzustoßen und damit nicht nur das Bewusstsein, sondern vor allem auch die eigene Institution und Praxis nachhaltig zu verändern. Einen Überblick über die beteiligten Institutionen und eine Zusammenfassung der Ergebnisse und Erfahrungen aus dem Programm bietet der Diversitätskompass als digitale Publikation, *https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/content_stage/360/360___Diversitaetskompass.pdf vom 11.04.2023.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kulturstiftung des Bundes, das eine Vielzahl von Agent:innen in 39 Kulturinstitutionen die Möglichkeit gibt, Diversität personell und programmatisch zu implementieren, was sich als Reaktion auf eine schon lang bestehende Leerstelle verstehen lässt.

Woran liegt es aber, dass sowohl die Entwicklungen im Museumswesen als auch die der literaturwissenschaftlichen Forschung, die sich mit politischen und sozialen Machtgefügen, mit Geschlechterfragen, dem kolonialen Erbe und dem literarischen Antisemitismus beschäftigt, nur zögerlich von der literaturmusealen Theorie und Praxis aufgenommen wurden und dass Diversität im Sinne einer diskriminierungs- und machtkritischen Perspektive im Literaturmuseum bislang keine bedeutende Rolle gespielt hat? Diese Frage lenkt den Blick zunächst auf die Geschichte der Literaturwissenschaft. Peter Seibert sieht einen Grund des prinzipiellen Desinteresses literaturwissenschaftlicher Forschung am Literaturmuseum darin, dass sie sich lange konstitutiv als Textwissenschaft verstand, allerdings habe auch die medien- und kulturwissenschaftliche Erweiterung der Forschung (vgl. Holm 2013) an dieser Problemlage kaum etwas geändert (vgl. Seibert 2011: 15).[5] Zusätzlich zu dieser Erläuterung des unausgeschöpften Potentials eines Dialogs zwischen der literaturwissenschaftlichen Forschung und der musealen Praxis lassen sich zwei weitere Gründe dafür anführen, dass Diversität im Literaturmuseum bislang kaum Widerhall gefunden hat. Diese Gründe liegen in der Geschichte der Literaturmuseen. Zum einen widmen sich literaturmuseale Institutionen in Deutschland seit ihrem Entstehen im 19. Jahrhundert meist männlichen, wohlhabenden Autoren und verschreiben sich in der Folge oft einer Sakralisierung und Auratisierung der Autor-Instanz. Der Autor (selten: die Autorin) verlor zwar parallel zur Hinterfragung von Autorschaft in der Literaturwissenschaft in den 1960er und 1970er Jahren auch im Literaturmuseumswesen an Bedeutung, er bleibt aber bis in die Gegenwart ein zentraler Bezugspunkt in der literaturmusealen Arbeit (vgl. hierzu den Beitrag von Vanessa Zeissig in diesem Band). Zum anderen greifen in der Folge der ideologischen Vereinnahmung literaturgeschichtlicher Kontexte während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland Verfahren der Enthistorisierung und Entpolitisierung (vgl. den Beitrag von Nike Thurn in diesem Band). Gerade die Entpolitisierung mag auf lange Sicht zu der zögerlichen Haltung der Literaturmuseen gegenüber Fragen der Diversität sowie der Zugehörigkeit und Ausgrenzung geführt haben. Die Warenlogik der Museen im Blick notiert schon Adorno: »Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur« (Adorno 1977: 181) und stünden in einer ungeklärten Beziehung zu ihrer jeweiligen Gegenwart.

---

5 Inzwischen sind eine Reihe an Forschungsbeiträgen erschienen, die literatur- und medienwissenschaftliche Theorien und Methoden und literaturmuseale Praxis zusammendenken; vgl. exemplarisch Hansen/Schoene/Tessmann (2017), Potsch (2018), Hoffmann (2018), Anastasio/Rhein (2021) und Zeissig (2022).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Im Zuge einer Implementierung von Diversität gilt es also, erstens, den Dialog der literaturwissenschaftlichen und literaturmusealen Arbeit zu fördern und beide Bereiche damit stärker zu vernetzen. Zweitens ist die Sakralisierung und Auratisierung der Autor-Instanz zu hinterfragen, um stärker zu problemorientierten, text- und medienbasierten Zugängen zu gelangen. Drittens schließlich ist es eine zentrale Herausforderung, der Entpolitisierung von Literaturmuseen entgegenzuwirken. Diesen Aufgaben widmet sich der vorliegende Band, indem er literaturwissenschaftliche und literaturmuseale Theorien und Praktiken im Hinblick auf den Zusammenhang von Diversität und Darstellung zusammenbringt, mit der Absicht, Mechanismen der Zugehörigkeit und Ausgrenzung lesbar zu machen.

Die erste Sektion »Historische und theoretische Signaturen« versammelt Beiträge, die die Frage nach Diversität in Literaturmuseen selbst historisieren, im Rahmen einer kritischen Institutionengeschichte und von Texten, in denen die Grenzen der Ausstellbarkeit von diversen Dingen ausgelotet werden. Zudem werden exemplarische und durch die postkoloniale Theorie inspirierte Lektüren vorgestellt, die sich als Impulse für die Entwicklung zukünftiger Literaturausstellungen verstehen lassen. Die zweite Sektion »Diversität in Ausstellungsräumen« gruppiert Beiträge, die aus der Perspektive der Antisemitismusforschung, der Gender Studies und der Museumspraxis Beispiele für Diversität in überwiegend bereits umgesetzten Ausstellungsprojekten diskutiert und unter diskriminierungskritischen Gesichtspunkten betrachtet. Die dritte Sektion präsentiert »Vermittlungsperspektiven und Impulse« aus der Museumspraxis, der Literaturwissenschaft, der Literaturdidaktik und der Bildungsphilosophie. Die modularen und explorativen Vorschläge für eine diversitätsorientierte Vermittlungspraxis zeigen das weithin noch unausgeschöpfte Potenzial und bieten interdisziplinäre Impulse zur Umsetzung.

Den Band eröffnet der Beitrag *Zur Geschichte von Literaturmuseen und ihre Depatriarchisierung* von Vanessa Zeissig, in dem die Autorin mit Blick auf die Geschichte der Literaturmuseen die Gründe für die Vermeidung einer tieferen Auseinandersetzung mit Diversität erörtert und nichts weniger als eine ›Depatriarchisierung‹ des Literaturmuseums vorschlägt. Vor dem Hintergrund einer zunehmenden gesellschaftlichen Diversität[6] verstärkt sich der Erwartungsdruck an die Institutionen, inhaltlich

6 Das Statistische Bundesamt ermittelte Anfang des Jahres 2023 eine Gesamtbevölkerung von 84,3 Millionen Menschen in der Bundesrepublik, wobei die Zahl von Menschen mit statistischem Migrationshintergrund auf 22,3 Millionen geschätzt wird, was 27 Prozent der Gesamtbevölkerung entspricht. Im aktuellen Migrationsbericht von 2021 wird ein zunehmendes Wachstum der Bevölkerung durch Zuwanderung festgestellt, wobei sich Deutschland im europäischen Vergleich mittlerweile zum Hauptzielland von Migrant:innen entwickelt hat. Etwa ein Drittel stammt aus EU-Staaten, ein weiteres Drittel aus anderen Europäischen Ländern und das letzte Drittel setzt sich aus Zugewanderten zusammen, die aus Asien (17,2 %) sowie Afrika (4,2 %) und aus Amerika, Ozeanien und Australien (4,4 %) stammen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

wie strukturell zu reagieren, wobei Zeissig konstatiert, dass eine punktuelle Auseinandersetzung den Herausforderungen einer Implementierung von Diversität nicht gerecht werde. Ein bloßes Hinzufügen von bisher marginalisierten Personen und Themen zum bestehenden Kanon würde, so Zeissig, strukturelle Exklusionsmechanismen in Literaturmuseen nicht überwinden, was für eine macht- und diskriminierungskritische Museumsarbeit jedoch notwendig sei. Daher ist ihre Forderung nach einer Depatriarchisierung gleichzeitig eine Aufforderung dazu, das Literaturmuseum als Institution neu zu denken.

Mona Körtes Beitrag *Survivals – Diverses. Nathaniel Hawthornes museale Bestandsaufnahme der alten und der neuen Welt* lenkt den Blick auf einen literarischen Museumstext aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, in dem die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Ausstellung von diversen Dingen literarisch zur Diskussion gestellt wird. Es handelt sich um Nathaniel Hawthornes *A Virtuoso's Collection* (1842), anhand dessen Körte das Schwanken zwischen einer Faszination gegenüber der Diversität ausgestellter Dinge und der Kritik an ihrer Beliebigkeit beleuchtet, die Hawthorne mit dem poetologischen Verfahren einer Enumeratio problematisiert.

Eine exemplarische und diversitätssensible Lektüre, die auf den potenziellen Wert einer Ausstellung von Karoline von Günderrodes Drama *Mahomed* abhebt, legt Sebastian Schönbeck mit seinem Beitrag *Verkennungen Mahomeds. Charakterisierung und Stereotypisierung bei Karoline von Günderrode* vor. Der Beitrag geht von der These aus, dass die Erkennungsszenen des Dramas den Text für eine diversitätssensible Ausstellung prädestinieren. Hieran anschließend schlägt Schönbeck ein zweistufiges Verfahren der literaturwissenschaftlichen Aufbereitung für eine Ausstellung des Dramas vor: eine kontextualisierende Historisierung und eine reflektierende Theoretisierung, bei der die postkoloniale Theorie eine zentrale Rolle einnimmt.

Eine postkoloniale Relektüre präsentiert Christopher A. Nixon mit seinem Text *Postkoloniales Rereading. Die Haitianische Revolution, das Undenkbare und die koloniale Zerbrechlichkeit bei Heinrich von Kleist*, in dem er sich dem ›historiographischen Silencing‹ widersetzt, das in der literatur- und geschichtswissenschaftlichen Aufarbeitung der Ereignisse um 1800 bis heute eine Fortsetzung finde. Nixon zeigt in seiner Lektüre von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*, welche Rolle das ›Undenkbare‹ der Haitianischen Revolution in der Novelle selbst spielt und welche Kontinuitäten sich in der Rezeptionsgeschichte des Textes aufspüren lassen. Der Beitrag verfolgt mit seiner Relektüre das entgegengesetzte Ziel, das Silencing zu brechen und dem Undenkbaren mit einer verantwortungsvollen Lektüre zu begegnen.

Die zweite Sektion wird von Nike Thurn mit dem Aufsatz *Literarischer Antisemitismus in Ausstellungen. Annäherungen an eine Leerstelle* eröffnet. Thurn beleuchtet verschiedene Vermeidungsstrategien, sich mit Antisemitismus in deutschen Literaturausstellungen auseinanderzusetzen und zeigt, dass es sich hierbei im internationalen Vergleich um eine Leerstelle handelt. Der Beitrag versammelt darüber hinaus

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Beispiele, anhand derer sie verschiedene Strategien für die Aus- und Darstellung antisemitischer Objekte erörtert. Die Verflechtungen von Antisemitismus und Literatur offenzulegen, ist, wie der Beitrag aufzeigt, nicht nur möglich, sondern vor allem eine Frage der Haltung.

Mit ihrem Beitrag *›Jüdischer Salon‹ und ›Deutsche Tischgesellschaft‹. Zur aktuellen Rezeption grenzüberschreitender literarischer Geselligkeit in Literaturwissenschaft und Museum* stellt Hannah Lotte Lund zwei Formen der literarischen Geselligkeit um 1800 vor, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, und untersucht literaturwissenschaftliche und expositorische Strategien des Umgangs mit ihnen. Lund stellt den ›Jüdischen Salon‹ als ein Diversitätsmodell der ›Deutschen Tischgesellschaft‹ gegenüber und fragt danach, wie die aktuelle Rezeption beider Geselligkeitsformen jeweils mit den Ein- und Ausschlussmechanismen umgeht und inwieweit emanzipatorische Fragen dabei eine Rolle spielen.

Klara von Lindern untersucht in ihrem Aufsatz *Exkludiert – Exponiert. Präsenz und Präsentation von Künstlerinnen und ihren Werken in Ausstellungen zur Kunst um 1800* Präsentationsformen von Kunstwerken, die in der kunstgeschichtlichen Betrachtung weitestgehend aus Sammlungs- und Wissensbeständen sowie Ausstellungen ausgeschlossen waren. Dabei stellt sie anhand von Ausstellungsanalysen eine Auswahl von Strategien wie die ›Gegenüberstellung‹, ›Neulektüre‹, ›Erweiterung‹ und ›Intervention‹ vor und bespricht, wie die vormals marginalisierten Künstlerinnen ihren Platz in aktuellen Ausstellungen wiederfinden und wie die Bedeutungen ihrer Werke und Kontexte angemessen berücksichtigt werden können.

Der Beitrag von Małgorzata Orzeł *Ein Manuskript, das eines Museums würdig ist* eröffnet der Leserschaft die Chance, das kuratorische Konzept eines der größten literarischen Museen Polens, des Pan Tadeusz Museums in Wrocław, kennenzulernen. Dieses ist dem wohl berühmtesten Werk des Schriftstellers Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz* gewidmet. Schon anhand des Manuskripts lasse sich – so die Autorin – eine grenzüberschreitende Geschichte europäischen Ausmaßes erzählen. Orzeł stellt als Kuratorin der Dauerausstellung das ihr zugrundeliegende Konzept einer auf Aufführungsmodulen basierenden, theatralischen und dadurch auch stark immersiv wirkenden Darstellung vor.

In seinem Ausstellungsbericht *»Wir und Kleist?! Leben, Liebe und Glück in der Oderstadt« (26.03. bis 15.07.2023). Eine diversitätsorientierte Ausstellung am Kleist-Museum in Frankfurt (Oder)* schildert Adrian Robanus die Arbeit an einer jüngst eröffneten Ausstellung, von der ersten Idee bis zur Vernissage und zum Begleitprogramm. Dabei zeigt Robanus, wie die Öffnung des kuratorischen Prinzips in Richtung einer diversen Stadtgesellschaft zu einer veränderten Form der Darstellung der Biographie Heinrich von Kleists geführt hat. Dies gilt insbesondere für eine Stadt wie Frankfurt (Oder), die in unmittelbarem geographischen und kulturellen Bezug zur polnischen Grenze, zur Oder und damit zur angrenzenden Stadt Słubice steht. Robanus zeigt mit seinem Beitrag somit indirekt, dass die Frage, wie Diversität in die Ausstel-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

lung integriert werden kann, zugleich mit der Frage zusammenhängt, *wo* sie gezeigt wird.

Dietmar Osses Aufsatz *Migration und Vielfalt im Museum: Perspektiven und Narrationen. Zu musealen Praktiken in historischen Ausstellungen* steht am Beginn der dritten Sektion. Er bietet einen historischen Überblick über die Ausstellungsgeschichte zu Migration und kultureller Vielfalt in Deutschland. Dabei unterscheidet er fünf idealtypische Modi der Darstellung von Diversität in Ausstellungen und wirft die Frage auf, welche Darstellungsverfahren sich für die Auseinandersetzung mit Diversität im Literaturmuseum einsetzen ließen.

In ihrem Beitrag *Mehrsprachige Literatur in einsprachigen Literaturgeschichten. Zugang, Darstellung, Reflexion* untersucht Jana-Katharina Mende Optionen der literaturgeschichtlichen Darstellung von Mehrsprachigkeit im 19. Jahrhundert. Mende geht von der Diagnose aus, dass literaturgeschichtliche Darstellungen im Zuge der Entstehung von Nationalstaaten im 19. Jahrhundert dem Paradigma der Einsprachigkeit folgen und zugleich die für die Entstehungsbedingungen der Texte konstitutive Mehrsprachigkeit systematisch verschleiern. Ausgehend hiervon fragt der Beitrag nach den Darstellungsverfahren von Mehrsprachigkeit mit Blick auf die literaturgeschichtliche Forschung und die literaturmuseale Praxis. Dabei stellt Mende digitale Ansätze zur Visualisierung, Verortung und Sichtbarmachung von Mehrsprachigkeit am Beispiel des literarischen Netzwerks in Preßburg/Pozsony vor und liefert hiermit auch Impulse für das Einsetzen digitaler Verfahren in Literaturausstellungen.

Cornelia Ilbrig plädiert unter dem Titel *Goethe-Verherrlichung vs. Fack ju Göhte? Möglichkeiten einer divers und partizipativ ausgerichteten Goethe-Ausstellung* dafür, den Fokus in Literaturausstellungen auf die Besucher:innen zu legen. Sie argumentiert, dass sich Johann Wolfgang von Goethes Werke besonders gut für besucher:innenzentrierte Ausstellungen eignen, da sie in ihrer Vielfalt nicht nur anschlussfähig für aktuelle Diskurse seien und damit ein breites Publikum ansprechen könnten, sondern ihre besondere Sprachqualität ein großes Potenzial zur Aktivierung von Besucher:innen biete. Anhand von zwei theoretischen Ausstellungskonzepten stellt Ilbrig verschiedene Spielarten einer Ausstellung vor, bei der die Besucher:innen aktiv einbezogen werden und bespricht ihre Vor- und Nachteile.

Die Möglichkeiten einer diversitätssensiblen Literaturvermittlung im Unterricht und an außerschulischen Lernorten diskutiert Magdalena Kißling in ihrem Aufsatz *Serielles Erzählen kolonialer Rhetoriken. Ein diskursreflexives Unterrichtsmodell an der Schnittstelle von literaturunterrichtlichem und literaturmusealem Lernen*. Am Beispiel eines kanonisierten Schriftstellers wie Theodor Fontane zeigt sie, wie es gelingen kann, Ansätze der postkolonialen Theorie in die Vermittlung von literarischen Texten, auch solchen, die sich kritisch und unreflektiert zur Kolonialgeschichte verhalten, einzubeziehen. Das vorgeschlagene Modell zielt darauf ab, Kompetenzen wie eine machtkritische Lektüre einzuüben und Wirkungsweisen kolonialer und

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

antislawischer Rhetoriken analysieren und kritisch diskutieren zu können. Kißling macht somit nicht nur auf die seriell vorkommenden kolonial-/rassistischen Rhetoriken im Literaturkanon aufmerksam, sondern bietet mit ihrem didaktischen Ansatz eine Methode an, die sich auch im Literaturmuseum im Rahmen einer diskriminierungskritischen kuratorischen Arbeit fruchtbar umsetzen ließe.

Nushin Hosseini-Eckhardt lädt die Leserschaft in ihrem Beitrag *Grenzen dehnen! Über die Grenze als Denkfigur in musealen Räumen* zu einer Spurensuche nach den vielfältigen Bedeutungen des Begriffs ›Grenze‹ ein und beschließt mit ihrem bildungsphilosophischen Essay den Band. Indem sie die leibliche Wahrnehmung einer jeden begrifflichen Vorstellung ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, zeigt Hosseini-Eckhardt das Potenzial der Grenze als Denkfigur für die Arbeit in Ausstellungsräumen. Mit dieser Perspektive würde es gelingen, Literatur als leiblich gewordene Vorstellung bewusst zu machen und damit ihre Wirkung auf die Besucher:innen von Literaturausstellungen stärker in die kuratorische Arbeit einzubeziehen.

Der vorliegende Band bündelt und präsentiert die Ergebnisse einer Tagung, die im Online-Format im Frühjahr 2022 in Zusammenarbeit zwischen dem Kleist-Museum und dem Arbeitsbereich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld stattgefunden hat. Die Tagung wurde durch das Programm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« ermöglicht, durch das sich dem Kleist-Museum von 2019 bis 2023 die Gelegenheit einer intensiven Beschäftigung mit den Themen Migration und kulturelle Vielfalt als chancenreiche Zukunftsthemen bot.[7] Aufgrund der sich rasch wandelnden Regularien im Zuge der Corona-Pandemie wurde die Tagung anders als geplant online durchgeführt. Für die Bereitschaft, digital zu referieren und zu diskutieren danken wir den Teilnehmenden herzlich. Die anregenden Vorträge und Diskussionsbeiträge haben die Grundlage für die Zusammenstellung des vorliegenden Tagungsbands geschaffen. Ein besonderer Dank gebührt unserem Fördermittelgeber der Kulturstiftung des Bundes, die sowohl die Tagung als auch die Publikation im Open Access Verfahren möglich gemacht hat. Darüber hinaus möchten wir uns bei unseren Kolleg:innen im Kleist-Museum und am Arbeitsbereich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld bedanken, die die Arbeit an der Tagung und am Band mit Zuspruch und Rat begleitet haben, allen voran Hannah Lotte Lund, Anke Pätsch und Mona Körte. Unserer Ansprechpartnerin beim transcript Verlag, Luisa Bott, danken wir für die stets konstruktive und überaus angenehme Zusammenarbeit. Paulina Jonczynski danken wir für die Übersetzung des Beitrags von Małgorzata Orzeł aus dem Polnischen. Nicht zuletzt danken wir Jil Boßmann für ihre Hilfe bei

7 Eines der Hauptziele des von der Kulturstiftung des Bundes initiierten Programms war es, die eigene Praxis durch neue Perspektiven auf Diversität und Vielfalt anzuregen und dabei eine methodisch-theoretische Vielfalt zu entwickeln.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

der technischen Umsetzung der Online-Tagung und Noemie Beniers sowie Ronja Rieger für Ihre Unterstützung bei der redaktionellen Bearbeitung der Beiträge.

Bibliografie

Adorno, Theodor W. (1977): »Valéry Proust Museum«, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 181–194.

Anastasio, Matteo/Rhein, Jan (Hg.) (2021): Transitzonen zwischen Literatur und Museum, Berlin/Boston: De Gruyter.

Antor, Heinz (2017): »Weiterentwicklung der anglophonen postkolonialen Theorie«, in: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.), Handbuch Postkolonialismus und Literatur, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 26–37.

Bay, Hansjörg (2005): »Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists Verlobung in St. Domingo«, in: Axel Dunker (Hg.), (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur, Bielefeld: transcript, S. 69–96.

Blum, André/Zschocke, Nina/Rheinberger, Hans-Jörg/Barras, Vincent (Hg.) (2016): Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Dembeck, Till (2011): »Transzendentale Exklusionen. Philister, Juden, Zigeuner und Deutsche bei Achim von Arnim, Clemens Brentano und Johann Gottlieb Fichte«, in: Remigius Bunia/Till Dembeck/Georg Stanitzek (Hg.), Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur, Berlin: Akademie Verlag, S. 253–283.

Diversitätskompass. Wie können Kulturinstitutionen diverser werden? Erfahrungen aus dem 360°–Programm, *https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/content_stage/360/360___Diversitaetskompass.pdf vom 11.04.2023*.

DOMiD. Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V., *https://domid.org/haus-der-einwanderungsgesellschaft/ vom 21.04.2023*.

Hansen, Lis/Schoene, Janneke/Tessmann, Levke (Hg.) (2017): Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performance Kunst, Bielefeld: transcript.

Hoffmann, Anna Rebecca (2018): An Literatur erinnern. Zur Erinnerungsarbeit literarischer Museen und Gedenkstätten, Bielefeld: transcript.

Holm, Christiane (2013): »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), Handbuch Medien der Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 569–581.

Horn, Peter (1975): »Hatte Kleist Rassenvorurteile? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur ›Verlobung in St. Domingo‹«, in: Monatshefte 67, S. 117–128.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Kord, Susanne (1992): Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart: J.B. Metzler.

Kord, Susanne (1996): Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900, Stuttgart: J.B. Metzler.

Michler, Werner (2015): Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950, Göttingen: Wallstein.

Oesterle, Günter (1992): »Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus der Romantik«, in: Athenäum. Jahrbuch für die Romantik 2, S. 55–89.

Paulus, Dagmar/Pilsworth, Ellen (Hg.) (2020): Nationalism before the Nation State. Literary Constructions of Inclusion, Exclusion, and Self-Definition, Leiden: Brill.

Potsch, Sandra (2018): Literatur sehen. Vom Schau und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum, Bielefeld: transcript.

Puschner, Marco (2008): Antisemitismus im Kontext der Politischen Romantik, Tübingen: M. Niemeyer.

Reckwitz, Andreas (2020): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne bis zur Postmoderne, überarb. Neuaufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Seibert, Peter (2011): »Literaturausstellungen und ihre Geschichte«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein, S. 15–37.

Toepfer, Georg (2020): »Diversität. Historische Perspektiven auf einen Schlüsselbegriff der Gegenwart«, in: Zeithistorische Forschungen 17, S. 130–144.

Uerlings, Herbert (1991): »Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists Verlobung in St. Domingo«, in: Kleist-Jahrbuch, S. 185–201.

Uerlings, Herbert (1997): Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte, Tübingen: M. Niemeyer.

Weigel, Sigrid (1991): »Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung ›Verlobung in St. Domingo‹«, in: Kleist-Jahrbuch, S. 202–217.

Weissmark, Mona Sue (2020): The Science of Diversity, New York: Oxford University Press.

Zeissig, Vanessa (2022): »This Is Not a Set of Guidelines – or How (Not) to Exhibit Literature«, in: Ulrike Spring/Johan Schimanski/Thea Aarbakke (Hg.), Transforming Author Museums, New York: Berghahn, S. 177–196.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

I Historische und theoretische Signaturen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Zur Geschichte von Literaturmuseen und ihre Depatriarchisierung

Vanessa Zeissig

Einleitung: Das problematische Fundament von Literaturmuseen

Literaturmuseen basieren auf der Vorstellung des Dichters als Genie, wie sie im 19. Jahrhundert Konjunktur hat. Diese Tatsache ist ebenso bekannt wie problematisch, denn die Entstehung des Persönlichkeitskults ist eng verwoben mit patriarchalen und nationalen Entwicklungen. Auf dieses Fundament der Heroisierung aufbauend sind die meisten literarmusealen Institutionen in Deutschland bis heute *weißen* und männlichen Schriftstellern gewidmet. Der Anteil von Literaturmuseen für weibliche Schriftstellerinnen liegt im Jahr 2020 bei vier Prozent von knapp hundert untersuchten Museen (vgl. Zeissig 2022: 142). Damit repräsentiert das Literaturmuseumswesen ein homogenes und patriarchal geprägtes Bild des literarischen Kulturerbes und reproduziert somit tagtäglich den »Mythos, daß Frauen für das Entstehen der Geschichte und der Kultur nur von geringer Bedeutung seien« (Lerner 1997: 274). Das betrifft gleichermaßen Schriftsteller:innen *of Color*, die in der deutschen, kanonisierten Literaturgeschichte und folglich auch in der literarmusealen Kulturlandschaft kaum vertreten sind.

Um den Diskriminierungsmechanismen entgegenzuwirken und sie langfristig aufzulösen, »wird in den letzten Jahren immer wieder der Ruf nach einer diversitätsorientierten Öffnung des [Kulturb]ereichs laut« (Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 13). Ziel ist es, eine breite Vielfalt an Perspektiven, Themen und Geschichte(n) im Publikum, Personal sowie Programm der Institutionen zu integrieren. Das Problem dabei ist, dass die Diversitätsstrategien »schnell und häufig mit kosmetischen anstatt mit strukturellen Lösungsansätzen« (ebd.: 14) agieren, die mit »dem tatsächlichen nachhaltigen Abbau von Ausschlüssen wenig zu tun haben« (ebd.: 13).

Im Literaturmuseumswesen in Deutschland ist dieses Phänomen ebenfalls zu beobachten. In den 1980er Jahren wird aufgrund von politischen, gesellschaftlichen und literaturtheoretischen Umbrüchen vermehrt Literatur ins Zentrum der musealen Aufmerksamkeit gerückt und damit scheinbar der genieästhetische und biografistische Zugriff innerhalb von literarmusealen Gedenkstätten hinterfragt. Je-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

doch verändert die daraus hervorgehende Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur keineswegs das Konzept des Dichtergenies als Fundament von Literaturmuseen. Im Gegenteil: Mit dem Fokus auf innovative Vermittlungs- und Darstellungsmethoden wird die Auseinandersetzung mit Missständen, die auf den patriarchalen Ursprung und auf neoliberale Vereinnahmungstendenzen der Institution zurückzuführen sind, vollkommen in den Hintergrund gedrängt, sodass die Diversifizierung von Darstellungsmethoden musealisierter Literatur in einem bestehenbleibenden System stattfindet. Solange das literarmuseale Fundament jedoch fortbesteht, wird Diversität allenfalls als temporäre und/oder tokenistische[1] Strategie Einzug in das Literaturmuseumswesen halten. Deshalb sollte der erste Schritt vielmehr eine grundlegende Depatriarchisierung der literarmusealen Strukturen sein, um Diversität als grundlegendes Prinzip im Sinne einer strukturellen sowie macht- und diskriminierungskritischen Transformation zu ermöglichen.

In dem vorliegenden Beitrag wird die Entstehung und Entwicklung der Literaturmuseumslandschaft in Deutschland beleuchtet, um daran strukturelle Hindernisse aufzuzeigen, die es erschweren, Diversität in Literaturmuseen grundlegend einzubeziehen. Vor diesem Hintergrund werden anschließend bisherige Strategien der Diversifizierung reflektiert, um der These nachzugehen, dass Diversität im Sinne einer temporären oder vereinzelten Hinzufügung von bisher im Literaturmuseumswesen nicht berücksichtigten und marginalisierten Schriftsteller:innen kein zufriedenstellendes Konzept darstellt, sondern vielmehr Machtasymmetrien und Diskriminierungsmechanismen reproduziert. Als problemorientierter, diskriminierungskritischer Ansatz wird abschließend das Prinzip der Depatriarchisierung von Literaturmuseen vorgestellt, das sich an das Konzept der Dekolonialisierung aus den Disziplinen der Designtheorie und der Museologie anlehnt und somit darauf angelegt ist, das Bestehende grundsätzlich infrage zu stellen und radikal neu zu denken.

Eine kurze Geschichte der Literaturmuseen

In der heutigen Konnotation und Definition des Museumsgenres gibt es Literaturmuseen in Deutschland seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Ihre Entstehung geht einher mit der Etablierung des Bildungsbürgertums und der Entwicklung von Nationalstaaten im postrevolutionären Europa, an die gleichermaßen das Phänomen des

1 Diversität als tokenistische Strategie meint eine symbolische Geste für den Einbezug und/oder die Gleichstellung von marginalisierten Personen und Gruppen, die sich jedoch unkritisch zu Machtverhältnissen verhält, sowie ohne tatsächliche Positionierung auskommt und im Sinne einer Quote stereotype Kategorisierungen und damit Diskriminierung reproduziert.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dichtergenies gebunden ist. Im Kontext politischer und gesellschaftlicher Umbrüche entwickelt sich im späten 18. Jahrhundert eine neue Genieästhetik, die das Individuum als Schöpfer und seine Relevanz für das Geistesleben der Gesellschaft hervorhebt. Literatur wird »als nationales Identitätsmerkmal« (Danielczyk 2012: 32) zu einem wichtigen Bestandteil der bürgerlichen Kultur und ihre Verfasser:innen zu Repräsentant:innen einer Nation. In diesem Zusammenhang werden Gedenkstätten in den ehemaligen Geburts-, Wohn- oder Sterbehäusern gegründet, um Schriftsteller:innen unter national identitätsstiftender Prämisse zu erinnern. Der Geniekult lässt sich somit als Ursprung von Literaturmuseen ausmachen (vgl. Gfrereis/Strittmatter 2013: 25) und beeinflusst mit den aus der Heroisierung der Literaturschaffenden hervorgehenden Darstellungsmitteln entscheidend ihre Entwicklung. Mit dem neuen Autor:innenbegriff, für den die Einheit von Werk und Person konstitutiv ist, entsteht eine große Wertschätzung für Dokumente des Lebens und Schaffens der Dichter:innen, zu denen zum einen die Wohn- und Wirkstätten mit privaten Besitztümern und zum anderen materielle Zeitzeugen der Werkgenese zählen. Dabei spielen insbesondere Autografen eine wichtige Rolle, wie Heike Gfrereis und Ulrich Raulff hervorheben: »Am Beginn des literarischen Museums steht die romantische Fetischisierung der Dichterhandschrift« (Gfrereis/Raulff 2011: 104). Mit dieser Verehrung einher geht die literarische Wallfahrt und mit ihr das Interesse an den authentischen Orten, an denen das Dichtergenie gelebt und/oder gearbeitet hat, sodass sich die Gedenkstätten zu »touristische[n] Attraktionen« (Spring 2019: 141) etablieren. Die Häuser und Wohnräume werden nach dem Tod des jeweiligen Genies zumeist in ihrem angeblich ursprünglichen Zustand konserviert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Mit der Inszenierung vollzieht sich eine Auratisierung, in der die Verehrung der Dichter:innen einen nahezu sakralen Ausdruck findet. In Deutschland im 19. Jahrhundert betrifft dies vor allem die Weimarer Klassik: Als erste Literaturausstellung in Deutschland gilt eine Goethe-Präsentation in Frankfurt, die im Jahr 1844 als Begleitprogramm für die Enthüllung des Goethe-Denkmals veranstaltet wird (vgl. Seibert 2011: 20). Sie zeigt Portraits von Goethe und seiner Familie sowie seine Handschriften und soll damit ein Bild seiner Persönlichkeit und seiner literarischen Wirksamkeit vermitteln. Als erste dauerhafte Dichtergedenkstätte lässt sich das Wohnhaus Schillers in Weimar werten, das 1847 eröffnet wird (vgl. Hoffmann 2018: 26). Im folgenden halben Jahrhundert werden verschiedene Stätten gegründet und öffentlich zugänglich gemacht, die Goethe und Schiller gewidmet sind, wie etwa das Schillerhaus in Leipzig (1848), Schillers Geburtshaus in Marbach (1859), das Frankfurter Goethe-Haus (1863), das Goethe-Nationalmuseum in Weimar (1885) sowie das Schiller-Nationalmuseum in Marbach (1903). Goethe selbst spielt eine nicht unerhebliche Rolle für die Entstehung von Archiven, Museen und Memorialstätten, indem er nicht nur Sammlungen anlegt, sondern in seinem Testament die Veräußerung seiner Besitztümer wie Häuser und Autographensammlungen an öffentliche Anstalten veranlasst (vgl. Hügel 1991: 7, von Wilpert 2007: 57).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch im 20. Jahrhundert tragen die Ressourcen und Möglichkeiten im Sinne der eigenen Vermarktung und Erinnerung von Schriftsteller:innen deutlich zu Museumsgründungen bei. So beschreibt Michael Grisko, dass Dichter:innen, »die in (häufig wechselnden) Mietswohnungen oder Hotels gewohnt haben, weniger Chancen auf ein eigenes Museum haben als Autoren, die schon in der Wahl ihres Wohnortes großen Wert auf bürgerliche Inszenierungspraktiken (und dem damit verbundenen Publikum) legten« (Grisko 2009: 46). Grisko macht damit deutlich, dass »schon das künstlerische Selbstbild und die nicht selten damit verbundene Lebenspraxis großen Einfluss auf die Rezeption post mortem haben« (ebd.). Dies ist ein wichtiger Indikator für die erschwerten Einbindungsmöglichkeiten von Diversität.

Mit den frühen literarmusealen Institutionen der Weimarer Klassik wird das Prinzip der Dichter:innenverehrung zu einem erinnerungskulturellen Leitmotiv der deutschen Literaturmuseumslandschaft. Die Häuser, die in beiden Hälften des 20. Jahrhunderts gegründet werden, bauen auf diesem genieästhetischen Fundament auf. Nur wenige Ausnahmen widmen sich literarischen Werken oder Epochen, die jedoch gleichermaßen auch immer die Werkurheber:innen oder Epochenvertreter:innen in biografisch orientierten Vermittlungsformen repräsentieren. Bestrebungen im 20. Jahrhundert, personenbezogene Memorialstätten an authentischen Orten von neu gegründeten Literaturmuseen, die vermehrt Literatur fokussieren sollen, zu separieren, erzielen nicht den gewünschten Effekt. Statt einer Ablösung gehen die »archetypischen Ausprägungen ›Memorial‹ und ›Museum‹« (Barthel 1990: 187 nach Wehnert 2002: 71) vielmehr ineinander über und verflüssigen die intendierten Grenzen. Vor diesem Hintergrund lässt sich erkennen, wie durchsetzungsstark das Gedenken des Dichtergenies als Grundlage literarmusealer Kulturinstitutionen ist. Bis heute wird das erinnerungskulturelle Motiv als wichtigster Grund von Literaturmuseen für ihre Existenz und Ausstellungspraxis genannt: In einer Umfrage zur Zukunft von Literaturmuseen geben 93 Prozent der befragten Museen das Gedenken an Schriftsteller:innen und schriftstellerisches Leben als Grund an, Literatur auszustellen (72 Prozent sogar an erster Stelle) – obgleich die Frage auf das Ausstellen der immateriellen, textuellen Dimension von Literatur zielte (vgl. Zeissig 2022: 126). Bereits in der Vorgeschichte des Museumsgenres lässt sich das Motiv der Dichter:innenverehrung erkennen. Zwar zentrieren Vorläufer und Frühformen von Literaturmuseen in der Antike und im Mittelalter vor allem die materielle Kultur von Schriftrollen, die in Form sogenannter Zimelienschauen präsentiert und einerseits als Forschungsgegenstand behandelt werden, andererseits insbesondere in den mittelalterlichen Klöstern und Fürstenhäusern ebenso der Demonstration von Macht und Reichtum dienen. Allerdings greift bereits in der Antike das Modell der Autor:innenschaft, das Gelehrte und berühmte Dichter:innen als Sprachrohr von Gottheiten definiert. Ihre Bildnisse werden daher zu Zwecken der Verehrung ausgestellt. Im Verlauf der literarmusealen Institutionsgeschichte verankert sich dieses Prinzip immer mehr.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Während das allgemeine Museumswesen um die Wende zum 20. Jahrhundert mit massiven Kritiken konfrontiert ist und »unterschiedliche Reformdiskurse der Natur- und Kunstmuseen […] in einen alle Museumssparten umfassenden Wandel der Museumskonzepte [münden]« (Köstering 2016: 52), entwickeln sich Literaturmuseen »weder konzeptionell noch institutionell« (Seibert 2011: 22) weiter. Stattdessen stagniert das literarmuseale Ausstellungswesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Art Goldenem Zeitalter, das in seinen Ausstellungsmethoden prägend für die weitere Entwicklung der Literaturmuseen ist: »Die Literatur der Nation auszustellen, hieß demnach, neben den gedruckten Werken dieser Autoren und Autorinnen ihre Bildnisse und Totenmasken, ihre Locken, Kleider und Möbel, ihre Häuser und Gärten, ihre Armut und ihren Reichtum den Blicken des Publikums darzubieten« (Raulff 2006: 47f.).

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten werden Literaturmuseen in den 1930er und 40er Jahren zum einen für die Propaganda der faschistischen Ideologie instrumentalisiert und zum anderen aus antisemitisch motivierten Gründen aufgelöst (vgl. Seibert 2011: 24). Durch die materielle Vernichtung von Literatur in Form der Bücherverbrennungen im ›Dritten Reich‹ gewinnt das Buch einen hohen Wert als dinglich gerettetes Literaturerbe. Dadurch entstehen in der Nachkriegszeit vor allem auratische, entkontextualisierte Buchausstellungen. Während die Zentrierung des Dichtergenies parallel dazu trotzdem vorherrschend bleibt und sich auch die neugegründeten Häuser in den 1980er Jahren weiterhin »an biografistischen Mustern« (Seibert 2015: 32) orientieren, zeigen die in den 1960er Jahren aufkommenden, tiefgreifenden Kritiken am allgemeinen Museumswesen auch im Literaturmuseum ihre Wirkung. Nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs setzen die Museen in Deutschland auf Ahistorisierung, um sich von jeglichen geschichtlichen und politischen Verknüpfungen zum Nationalsozialismus zu distanzieren, und stellen entkontextualisierte und sakral anmutende Objekte ins Zentrum ihrer Häuser. Das Zusammenspiel aus dieser auratischen und hegemonialen Zurschaustellung, der brachliegenden Kulturförderung sowie den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen der 1960er Jahre führt zu massiven Kritiken an den Kulturinstitutionen, die eine grundlegende Überarbeitung der Museen fordern (vgl. te Heesen/Schulze 2015: 11). Wie bereits die Forderungen um die Jahrhundertwende konfrontiert die Institutionskritik Museen mit den Vorwürfen der Exklusion bzw. Exklusivität sowie der fehlenden Kunstfreiheit und problematisiert darüber hinaus ihre repräsentativen und ideologischen Funktionen. Darauf folgen zahlreiche Streitschriften und Reformen,[2] die das Museum neu definieren sollen und ihre

2 Siehe dazu etwa die Beiträge in dem von Gerhard Bott herausgegebenen Sammelband *Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums* aus dem Jahr 1970, die Streitschrift von Allan Kaprow aus dem Jahr 1967 sowie auch künstlerische Arbeiten u.a. von Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Öffnung sowie Gegenwartsbezüge und didaktische Strategien in die Vermittlung einbetten. Obgleich sich das Prinzip des Lernortes manifestiert, das bis heute im Museumswesen vorherrschend ist, reagieren weitere Entwicklungszäsuren seit den 1980er Jahren auf die Didaktisierung und integrieren räumlich-inszenatorische Methoden aus der Performancekunst und dem Theater, die auf die sinnliche und leibliche Erfahrbarkeit von Inhalten im Ausstellungsraum ausgerichtet sind. Mit neuen technologischen Möglichkeiten und der stetigen Anpassungsforderung entwickeln sich Museen seit der Jahrtausendwende zu narrativen, partizipativen und räumlich erlebbaren Kulturorten der Bildung und Unterhaltung, die durch die kontinuierlich geforderte Anschlussfähigkeit jedoch stets zwischen Traditionsbesinnung und Innovationsimperativ verortet sind.

Der Paradigmenwechsel vom Musentempel zur Erlebniswelt zeichnet sich seit den 1970er Jahren auch im Literaturmuseumswesen ab. Er lässt sich sogar als einer der ausschlaggebenden Faktoren werten, die zu einer Transformation der literarexpositorischen Praktiken geführt haben. Aufgrund der politischen, gesellschaftlichen, pädagogischen, gestalterischen und technischen Umbrüche werden erstmals Ursprung und Praxis von Literaturmuseen infrage gestellt – und damit gleichermaßen scheinbar ihre Legitimation angegriffen. Dieser Wandel wird insbesondere durch literaturtheoretische Entwicklungen begünstigt, die einen erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung und Reflexion der Museumsgattung haben. Vor dem Hintergrund der Studierendenbewegungen der 1960er Jahre wird nicht nur das Museum, sondern ebenso die bürgerliche Literaturwissenschaft hinterfragt und für das Ausbleiben von Kontextualisierungen der Texte sowie einer Rezeptionsästhetik kritisiert (vgl. Luserke-Jaqui 2002: 17ff.). Darin etabliert sich die Kritik an der Kategorie des Autors, in der diese als Sinninstanz negiert und erstmals die Wirkung eines Textes im direkten Bezug auf die Leser:innen beleuchtet wird (vgl. Neuhaus 2014: 229). Der literarmuseale Grundsatz, Literatur an die Erschaffer:innen zu verweisen, wird durch die poststrukturalistischen Theorien um Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (Barthes 2000) ins Wanken gebracht: Mit der radikalen Infragestellung der Einheit von Autor:in und Werk wird erstmals nicht nur der literarische Text für sich stehend ins Zentrum gerückt, sondern damit parallel auch die Legitimation des bisherigen biografischen Zugriffs soweit revidiert, dass ebendiese eingebettete Praxis des erinnerungskulturellen Personenkults im Angesicht des neuen Literaturbegriffs als defizitär wahrgenommen wird. Da der Fokus fortan weniger auf dem genieästhetischen Fundament als vielmehr auf die Zentrierung von Literatur und den Literaturbegriff gelegt ist, etabliert sich eine Auseinandersetzung über die (un-)mögliche Ausstellbarkeit von Literatur jenseits materieller Zeugen und biografischer Objekte in den Museen und der Literaturwissenschaft, die 1984 in das sogenannte Unausstellbarkeitspostulat mündet. So formuliert Wolfgang Barthel: »Literatur und literarische Prozesse können in der literaturmusealen Ausstellung weder aus- noch dargestellt werden« (Barthel 1984: 13). In der Folge entwickelt sich eine

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Debatte, die sich zunächst im Dualismus zwischen Negierung der Ausstellbarkeit einerseits und Legitimierung der bisherigen Praxis andererseits bewegt. Es wird zum einen argumentiert, dass Literatur als Phänomen im materiellen Sinne nicht existiere (vgl. Eckardt 1989: 231) und sie nur im Leseakt erfahren werden könne (vgl. Ehrlich 1976: 22). Die bisher exponierten Objekte in Literaturmuseen werden somit nicht als Literatur, sondern allenfalls als Substitute klassifiziert, sodass in den Ausstellungen lediglich das Umfeld von Literatur präsentiert werden könne (vgl. Barthel 1991: 60). Die Unmöglichkeit der Darstellung der tatsächlichen Literatur wird darauf zurückgeführt, dass Literatur nie in ihrer Ganzheit gezeigt werden könne und somit eine zwangsläufige Reduktion der Werke erfolgen müsste (vgl. Barthel 1984: 4), die wiederum als Defizit wahrgenommen wird. Diesen Argumentationen gegenüber steht zum anderen zunächst die Verteidigung der bisherigen literarmusealen, biografisch orientierten Ausstellungspraxis. Hierfür wird eine Erweiterung des Literaturbegriffs vorgenommen, durch die die traditionellen Exponate in Literaturmuseen gleichermaßen als Literatur gewertet werden können (vgl. Hügel 1991, Didier 1991, Lange-Greve 1995, rückblickend Seibert 2011: 30). Das Präsentieren und Vermitteln verschiedenster literaturbezogener Objekte wird in den Argumenten *für* die Ausstellbarkeit von Literatur als Potenzial verstanden, das mit dem Eigenwert der expositorischen Literaturrezeption und der materiellen Erfahrbarkeit von Biografie und Werkgenese begründet wird (vgl. Hügel 1991: 13, Pfäfflin 1991: 148).

Mit den neuen Möglichkeiten des Ausstellens im Zuge technischer, didaktischer und gestalterischer Entwicklungen verschiebt sich die Fragestellung langsam von der Frage, *ob* Literatur ausstellbar sei, zu der Frage, *wie* Literatur ausgestellt werden könne. Mit der Anerkennung eines Medienwechsels im Zuge des Literaturausstellens (vgl. Holm 2013: 569, Vandenrath 2011: 83) sowie mit dem Zugeständnis einer genuinen Vermittlungsleistung des Mediums Ausstellung wird die Debatte aus dem dualistischen Für und Wider herausgelöst und auf eine neue Ebene der Methoden und Mittel des Ausstellens und Inszenierens von Literatur gehoben. Zwar wirkt die Unausstellbarkeitsthese noch bis ins neue Jahrtausend hinein (vgl. Wehnert 2002: 73), allerdings hebeln innovative Erprobungen der Darstellung und Vermittlung, wie etwa das mobile, interaktive micromuseum® des Erich Kästner Museums, der ›begehbare Roman‹ im Buddenbrookhaus sowie das 2006 eröffnete Literaturmuseum der Moderne in Marbach, das Dogma mehr und mehr aus, sodass die Debatte vor allem in Form einer Suche nach neuen Lösungen des Literaturausstellens revitalisiert wird. Das Lübecker Buddenbrookhaus fokussiert mit seinem ›begehbaren Roman‹ die räumliche Übersetzung von Literatur im Sinne ihrer immateriellen Dimension und spricht sich damit für die »Literaturausstellung als Erlebnis« (Wisskirchen 1999: 99, 107) aus. Demgegenüber stellt das Marbacher Literaturmuseum der Moderne (LiMo) insofern ein völlig neues Konzept dar, als dass es unabhängig von authentischen Wirkungsstätten keiner Einzelperson, sondern der Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts gewidmet ist. Im Zentrum steht konzep-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

tionell die optische Dimension von Literatur, sodass »von vornherein eine Ausstellung des Sichtbaren und nicht des Lesbaren nahe[gelegt wird]« (Gfrereis 2005: 225). Zwar besticht das LiMo nicht mit neuartigen Objektkategorien oder einer tatsächlichen Distanzierung von der Autor:innenverehrung, jedoch wird mit dem gestalterischen Prinzip eines unkonventionellen, hierarchielosen Ordnungssystems auf die pseudo-authentische Konservierung von Schreibstuben verzichtet sowie Materialität und optische Ästhetik hervorgehoben. Aufgrund ständiger technischer Innovationen, gesellschaftlicher Veränderungen wie der Lesekultur und der Verschiebung von Sehgewohnheiten betrifft der Innovationsimperativ in Literaturmuseen schon längst nicht mehr allein die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur. Hingegen richtet er sich wie in anderen Museumsgattungen auch auf die Popularisierung ihrer Ausstellungen und Begleitprogramme, um mit niedrigschwelligen und erlebnisorientierten Formen der Literaturvermittlung neue Besucher:innengruppen zu generieren. Dadurch soll sowohl die Existenz der jeweiligen Museen gesichert als auch im Sinne des musealen Bildungsauftrags die Anregung zum Lesen gefördert werden. Auf diese Diversifizierung der Ausstellbarkeitsfrage bzw. innovativer Ausstellbarkeitsmöglichkeiten ist zurückzuführen, dass das Unausstellbarkeitspostulat im heutigen Diskurs zwar als widerlegt gilt (vgl. Schütz 2011: 68, Cepl-Kaufmann/Grande 2013: 66), die Suche nach neuen Methoden und Mitteln die Theorie und Praxis des Literaturmuseumswesens aber bis heute dominiert. In den ersten zwei Jahrzehnten des neuen Jahrtausends werden zahlreiche Literaturausstellungen veranstaltet, die innovative bis hin zu experimentelle Varianten des Ausstellens von Sprachkunst, Romaninhalten, Erzählperspektiven oder Rezeptionsweisen erproben. Überdies werden neue Museen eröffnet und einige bestehende Museen überarbeitet und erneuert. Und dennoch hat die jahrzehntelange Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit von Literatur trotz aller Innovation und Progressivität am erinnerungskulturellen, repräsentativen, personenbezogenen und genieästhetischen Fundament der Literaturmuseen wenig verändert: »Allen Abgesängen auf die Instanz des Autors zum Trotz – sie bleibt die zentrale Kategorie in vielen Literaturausstellungen« (Bachmann 2017: 126).

Wird nun also nach Diversität in Literaturmuseen gefragt, lässt sich mit der Auffächerung der geschichtlichen Institutionsentwicklung zeigen, dass das patriarchal geprägte Fundament der Dichter:innenverehrung trotz Zäsuren und Umbrüche unerschüttert ist. Aspekte der Diversität haben allenfalls in Form verschiedener Varianten des Literaturausstellens Einzug in die Museen gehalten, die jedoch ebenfalls mit dem Prinzip des Dichtergenies verstrickt sind. Im Fokus der entwickelten neuen Darstellungsmethoden steht weniger die Negierung oder die Dekonstruktion des patriarchalen Personenkults als vielmehr die Frage danach, wie Literatur ohne den individuellen Leseakt in Museen und Ausstellungen zur Wirkung kommen kann (vgl. Disoski/Klingenböck/Krammer 2012b: 10). Wenngleich die »zeitweilige Aufhebung oder Irritation des tradierten Rezeptionswegs von Literatur« (Hochkirchen/

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Kollar 2015b: 11) durch die räumliche Inszenierung eine Vielfalt an Möglichkeiten der Literaturvermittlung schafft, zielen die Ansätze und Beiträge der Debatte nicht auf Diversitätsstrategien im Sinne einer Aufhebung von Diskriminierung und Exklusion ab.

Diversität in Literaturmuseen und ihre Problematisierung

Die Ausstellbarkeitsdebatte stellt zweifelsohne eine wichtige Zäsur in der geschichtlichen Entwicklung von literarmusealen Kulturinstitutionen dar. Während der erinnerungskulturelle und biografische Zugriff auf literarisches Kulturerbe erstmals hinterfragt wird, werden jedoch der Negierung der Ausstellbarkeit schnell Argumentationen zur Verteidigung der bisherigen Praxis sowie für neue Möglichkeiten des Literaturausstellens entgegengestellt. Somit greift die Ausstellbarkeitsdebatte weder die etablierten Museumspraktiken und ihre traditionellen Objekte noch die Existenzberechtigung von Literaturmuseen an, sondern begünstigt vielmehr ihre Weiterentwicklung im neoliberalen Charakter von Optimierung und Angebotssteigerung. Diesem Verständnis nach lassen sich die theoretischen Aushandlungen und die praktischen Erprobungen zur Ausstellbarkeit von Literatur als Antrieb für die Transformation von Literaturmuseen im Sinne einer Diversifizierung von Verfahren musealer Literaturvermittlung und -darstellung verstehen. Insbesondere die zahlreichen Ansätze, die immaterielle Dimension von Literatur im musealen Raum sinnlich erlebbar zu machen, führen zu einer Vielfalt literarexpositorischer Gestaltungspraktiken. Vorreiter stellen dafür etwa die 1995 eröffnete immersive Inszenierung im bayrischen Museum Wolfram von Eschenbach, die Sonderausstellungen in der Münchener Stadtbibliothek Ende der 90er Jahre,[3] der bereits erwähnte ›begehbare Roman‹ im Lübecker Buddenbrookhaus aus dem Jahr 2000 sowie das Literaturmuseum der Moderne in Marbach seit 2006 und seine Brüche sowohl mit der traditionellen Präsentation des Dichtergenies als auch mit den Verräumlichungsversuchen des Immateriellen dar. Im neuen Jahrtausend folgen immer mehr Beiträge und Ausstellungen, die sich neuen Formen der Literaturdarstellung widmen, wobei die 2011 erschienene Publikation *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen* (Bohnenkamp/Vandenrath 2011a) in mehrfacher Hinsicht einen Meilenstein für die Entwicklung von literarmusealen Institutio-

3 Die Münchener Stadtbibliothek veranstaltete beispielsweise eine Sonderausstellung zu Klaus Mann, die mit räumlichen und szenografischen Mitteln und dem daraus entstehenden Körpergefühl im Raum Inhalte vermittelt hat (vgl. Kinder 2000: 98). Im Jahr 1996 widmete sich eine Sonderausstellung Carl Amery, die mit Raumbildern aus organischen und anorganischen Materialien arbeitete, um »den ökologisch-politischen und literarischen Aussagen seines Werkes Ausdruck [zu] verleihen« (Programmheft Gasteig 1996).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

nen markiert. Der Sammelband dokumentiert neben wissenschaftlichen Ansätzen zum Literaturausstellen sowie einigen Best-Practice-Beispielen das Ergebnis eines mehrjährigen Experiments in Form der Ausstellung *Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«*, die 2010 im Frankfurter Goethe-Haus gezeigt wird (vgl. Bohnenkamp/Vandenrath 2011b). Darin haben Teams aus Literaturwissenschaftler:innen und Gestalter:innen facettenreiche und divergierende Projekte realisiert, die als interpretative, immaterielle, gestalterische, räumliche, grafische und performative Antworten auf die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur fungieren (vgl. ebd.). Über die innovativen und kreativen Installationen hinaus hebt sich das Frankfurter Experiment zudem durch seine interdisziplinäre Arbeitsweise von bisherigen Erprobungen ab, da die meisten Auseinandersetzungen mit der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur in »eine[m] weitgehend geschlossenen philologischen Diskurs« (Schulz 2014: 137) stattfinden, »der vor allem von einem verhältnismäßig kleinen Kreis literaturaffiner Spezialisten [verhandelt] wird« (ebd.). Während sich die vornehmlich literaturwissenschaftliche Perspektive auf die Ausstellbarkeitsfrage sowie die methodische Vorgehensweise seit Aufkommen der Debatte in den 1980er Jahren jenseits des Frankfurter Experiments kaum diversifiziert, wird zumindest dem Medium Ausstellung im Vergleich zu den anfänglichen Ressentiments ein immer größer werdendes Spektrum an Möglichkeiten zugesprochen: Literaturausstellungen werden etwa als »prädestiniert für gewagte Erzählexperimente« (Metz 2011: 97) wahrgenommen und als genuine Formen der Lektüre definiert (vgl. ebd.: 94), sodass die Gegenstandslosigkeit von Literatur für Ausstellungen nicht mehr als Manko verstanden, sondern als Triebkraft für vielfältige, multisensorische Interpretationen genutzt wird.

Auch auf institutioneller Ebene macht sich die Veränderungsdynamik, die durch die Ausstellbarkeitsdebatte ausgelöst wird, bemerkbar. So eröffnet das Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) im Jahr 2013 einen monolithischen Erweiterungsbau mit einer neuen Dauerausstellung, die das Wagnis eingeht, Autor und Werk expositorisch radikal zu trennen sowie auditive und materielle Exponate gleichberechtigt wertet. Der Hölderlinturm in Tübingen wird nach einer grundlegenden Erneuerung 2020 wiedereröffnet und auch andere Museen befinden sich aktuell in umfangreichen Umbaumaßnahmen, die – wie etwa im Falle des Buddenbrookhauses – bis hin zu neuen Museumsgebäuden reichen. Neugründungen mit ebenfalls eigens dafür realisierten Neubauten betreffen u.a. die Grimmwelt in Kassel, die 2015 eröffnet wird und sich den Werken sowie dem Wirken der Brüder Grimm widmet, sowie das Deutsche Romantik-Museum in Frankfurt a.M., das seit 2021 öffentlich zugänglich ist und eine Sammlung von Autografen, Gemälden und Briefen der Romantik-Epoche in Deutschland präsentiert.

Die Entwicklung von Literaturmuseen seit den 1980er Jahren und insbesondere seit der Jahrtausendwende suggeriert folglich einen starken Einbezug von Aspekten der Diversität vor allem im Hinblick auf die Präsentation von Literatur.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Durch die »literaturwissenschaftlich[e] Dekonstruktion von Autorinstanz und Autorschaft« (Seibert 2015: 34) wird Literatur ins Zentrum gerückt, wodurch eine Vielfalt an Themen, Objekten und Darstellungsmethoden ermöglicht wird. Bei einem Blick in das heutige Literaturmuseumswesen ist dieser Wandel zwar in den (zumeist temporären) Ausstellungen und Programmen sichtbar, die Institutionen selbst weisen im Hinblick auf Zugehörigkeit und Ausgrenzung jedoch kaum eine Veränderung auf: Von 92 untersuchten Literaturmuseen sind 88 Prozent weiterhin konkreten Personen gewidmet (vgl. Zeissig 2022: 71f.), davon lediglich vier Prozent weiblichen Schriftstellerinnen, wie eingangs erwähnt. Von den Häusern befinden sich 61 Prozent an authentischen Orten, 49 Prozent der Literaturmuseen lassen sich einer architektonischen Gebäudekategorie von repräsentativen Bauten, Schlössern und Villen sowie 37 Prozent Fachwerk- und Stadthäusern zuordnen (vgl. ebd.: 153). Anhand dieser Zahlen lassen sich die vermeintliche Neutralität von Museumsgründungen und damit zusammenhängend der vermeintlich objektive Literaturkanon unter Berücksichtigung finanzieller Ressourcen und Möglichkeiten der (Selbst-)Vermarktung negieren. Im Rückgriff auf Orhan Pamuks Ausstellungsmanifest (vgl. Pamuk 2012: 55) bezeichnet Hubert Spiegel beispielsweise einige Museen, die Schiller und Goethe gewidmet sind, als »Repräsentationsbauten« (Spiegel 2015: 73), »die in Stil und Ausmaß an Schlösser oder doch zumindest an Landsitze oder ein Stadtpalais erinnern. Die erhöhte Lage ist exponiert, die Innenausstattung alles andere als bürgerlich« (ebd.). Diese noch immer vorherrschende institutionelle Grundstruktur verdeutlicht den Exklusionscharakter von Literaturmuseen in Bezug auf Geschlecht und Klasse: Insbesondere weibliche Schriftstellerinnen und sozioökonomisch weniger privilegierte Schriftsteller:innen werden in der geschichtlichen Entwicklung der Museumsgattung wesentlich seltener mit einem Museum geehrt als Personen, die im Patriarchat und im Kapitalismus der literarmusealen Entstehungszeit ohnehin schon profitierten. In dem Sammelband *Transforming Author Museums. From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs* heben die Herausgeber:innen einleitend hervor, dass das Patriarchat den Literaturmuseen eingeschrieben ist, »because of the dominance of personality museums dedicated to white, Western men« (Spring/Schimanski/Aarbakke 2022: 4), und dass die Gründungsbedingungen häufig in Abhängigkeit zu Klassenzugehörigkeit und Wohlstand der musealisierten Schriftsteller:innen stehen: »[O]ne needed to have owned a house in order to get a house museum« (ebd.: 20). Obgleich mittlerweile Literaturmuseen vermehrt auch in Neubauten[4] oder anderen Orten situiert sind, sind die klassistischen und vor allem die patriarchalen Entstehungsbedingungen

4 Allerdings sind auch die Neubauten, die nicht selten von sogenannten Stararchitekt:innen entworfen werden, unter repräsentativen und neoliberalen Aspekten zu lesen. Sie dienen der ›Marke Museum‹ (vgl. Metzger 2017: 71) als architektonische Verpackung, »die auf dem globalen Tourismusmarkt feilgeboten wird« (Welzbacher 2017: 53).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

nach wie vor im literarischen Museumswesen verankert. Aufgrund der dominierenden Zuschreibung der Funktion von Literaturmuseen, verräumlichte Erinnerung bereitzustellen (vgl. Hoffmann 2018: 10), bleibt die Relevanz des Dichtergenies bestehen. Die Ausstellbarkeitsdebatte, die sich vermeintlich gegen diesen biografistischen Zugriff wendet, trägt nicht nur zu dieser Aufrechterhaltung bei, sondern drängt eine mögliche (und nötige) Auseinandersetzung mit Missständen in Literaturmuseen und ihren verankerten Ursprüngen aus dem Fokus des Diskurses. Insofern ist die Ausstellbarkeitsdebatte folglich vielmehr ein ausschlaggebender Grund dafür, dass Diversität machtkritisch, strukturell und damit jenseits innovativer Ausstellungsverfahren keinen Einzug in das Literaturmuseumswesen hält. Dies soll im Folgenden anhand verschiedener Aspekte erläutert werden.

Zunächst wird die Debatte nicht allein aus politischen, gesellschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Umbrüchen gespeist, sondern hängt auch eng mit der neoliberalen Vereinnahmung von Museen zusammen. Bereits im 19. Jahrhundert setzen Ökonomisierungstendenzen ein, als sich das Museum gegen neu aufkommende Angebote der Freizeitgestaltung behaupten muss. Die kontinuierlich geforderte Öffnung von Museen, die grundsätzlich auf ein Bestreben nach musealer Demokratisierung sowie steigender kultureller Teilhabe zurückgeht, wird »seit den 1980er-Jahren durch gezielte strukturelle und institutionelle Managementstrategien zunehmend ökonomisiert« (Sternfeld 2018: 15), sodass Museen immer mehr mit »Konkurrenz, Wirtschaftlichkeit und BesucherInnenzahlen« (ebd.) beschäftigt sind. Anke te Heesen weist die Ökonomisierung, das heißt den Umstand, dass Zugänglichkeit immer seltener einen sozialen und stattdessen einen kommerziellen Faktor für Museen ausmacht, als Kehrseite der Transformation aus (vgl. te Heesen 2012: 187). Auch Literaturmuseen unterliegen einem Erfolgsdruck, der niedrigschwellige und erlebnisorientierte Zugriffe auf Literatur weniger aus didaktischen und an Vielfalt orientierten Motivationen vorantreibt, sondern vielmehr aufgrund von Förderlogiken, die in Abhängigkeit von Besuchszahlen und Erfolgen stehen. Das Konzept der Dichter:innenverehrung stellt damit nicht nur ein erinnerungskulturelles, sondern auch ein kommerzielles Phänomen dar. So wundert es nicht, dass das Dichtergenie als literarmuseales Prinzip trotz der Ausstellbarkeitsdebatte bestehen bleibt, da es einen kulturtouristischen und reputationsfördernden Faktor für den Erfolg und damit für die Existenzsicherung von Literaturmuseen darstellt.

Es spielen folglich verschiedene Aspekte für die Aufrechterhaltung des literarmusealen Fundaments der Heroisierung von Einzelpersonen eine elementare Rolle. Die tiefgreifenden, postkolonialen und feministischen Kritiken Ende des 20. Jahrhunderts, die Museen als patriarchale, koloniale, nationale und somit als von Machtverhältnissen durchzogene Institutionen kritisieren, haben daher in Literaturmuseen kaum Widerhall erzeugt (vgl. Spring/Schimanski/Aarbakke 2022: 4). Zeitgleich zur anfänglichen Kontroverse der Ausstellbarkeitsdebatte adressieren »feministische Forderungen […] das Museum als Ort des Ausschlusses weiblicher Autorinnen-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

schaft« (Sternfeld 2018: 15), während sich literarmuseale Theorien und Praktiken hingegen in vermeintlicher Opposition zur grundlegenden Frage nach Autor:innenschaft der neoliberal geprägten und literaturwissenschaftlich legitimierenden Suche nach neuen Ausstellungsmöglichkeiten widmen. Vor diesem Hintergrund lässt sich zum einen erkennen, dass der Effekt der Diversifizierung von Möglichkeiten der expositorischen Literaturvermittlung tatsächlich gar nicht Ziel der Debatte ist und dass die Suche nach neuen Darstellungs- und Inszenierungsmethoden von Literatur die historisch gewachsenen Missstände überschattet. Zum anderen fördert die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Ausstellbarkeit, wie oben erwähnt, die Aufrechterhaltung der Dichter:innenverehrung als Grundprinzip von Literaturmuseen aktiv, nicht zuletzt indem viele der Aushandlungen Museen der literarischen Hochkultur als Beispiele aufgreifen.

Der Einbezug von gestalterischer, thematischer und personenbezogener Diversität findet folglich (wenn überhaupt) in einem bestehenbleibenden System statt, das auf einen patriarchal geprägten, unangetasteten Kanon aufbaut und sich unter dem Druck der neoliberalen und gesellschaftlichen Anschlussfähigkeit mit innovativen, digitalen und immersiven sowie kulturtouristischen und repräsentativen Maßnahmen zu optimieren versucht. Eine Etablierung von macht- und diskriminierungskritischer Diversität, die sich gegen strukturelle Exklusionsmechanismen in Literaturmuseen positioniert, wird somit erschwert. Mit temporären Projekten und Programmen, die vermeintlich eine kulturelle Vielfalt fördern, lässt sich der patriarchale Ursprung nicht beheben. Um dem entgegenzuwirken und im Bewusstsein der Schwierigkeit, systemisch und kulturpolitisch verankerte Strukturen demontieren zu können, soll daher im Folgenden das Prinzip der Depatriarchisierung vorgestellt werden, das tokenistische Diversitätsstrategien im Sinne einer bloßen Hinzufügung von bisher marginalisierten Personen kritisch hinterfragt und einem Ansatz gegenüberstellt, der sich über Transformationsimperative hinaus mit dem Neudenken von Literaturmuseen auseinandersetzt.

»You can't just add women and stir« – oder: Depatriarchisierung statt/vor Diversifizierung

Bevor auf das Prinzip der Depatriarchisierung eingegangen wird, sollen zunächst der Begriff der Diversität sowie die Anwendung von Diversitätsstrategien im Kulturbetrieb in einem kurzen Überblick kritisch beleuchtet werden. Diversität ist ein vornehmlich positiv besetztes ›Buzzword‹, das insbesondere in kulturellen Kontexten in den letzten Jahren inflationär verwendet wird. Dabei soll vor allem die Anerkennung und Repräsentation kultureller und individueller Vielfalt in Kulturinstitutionen zum Ausdruck gebracht werden. Es geht folglich darum, unterschiedliche Kulturen und diverse Lebensrealitäten in Bezug auf Geschlecht, Sexualität, ethni-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

scher und sozialer Herkunft, Religion, Alter, Behinderung etc. innerhalb der Erinnerungskultur, in den Themen, im Publikum sowie im Personal des Kulturbetriebs sichtbar zu machen. Das Einbetten von Diversität wird dabei »als Innovation und Bereicherung« (Schütze/Maedler 2017b: 9) gewertet, die es nunmehr ermöglicht, die Vielfalt der Gesellschaft in der Kultur und den Kulturinstitutionen widerzuspiegeln. Während die Diversifizierung folglich einen wichtigen Beitrag zu einer inklusiven Kulturlandschaft leistet und insbesondere marginalisierten Gruppen und Individuen Zugang und Sichtbarkeit gewährt, lässt sich in dieser Beschreibung bereits die Problematik von Diversitätsstrategien erkennen: Zum einen wird hier das Verständnis von Diversität der Komplexität nicht gerecht, »weil es bei ihr um eine Bandbreite von Kriterien und um den Umgang mit Differenzen schlechthin geht. Ebenso wenig geht es bei *Diversity* um Minderheiten, sondern vielmehr um Machtverhältnisse« (Benbrahim 2020: 106). Die Zutrittsgewährung und das Sichtbarmachen verkennt folglich die herrschaftlichen und gewaltvollen Gründe für die geschichtlich gewachsenen Diskriminierungs- und Ausschlussmechanismen. Zusätzlich stellt die Öffnung für bisher ausgeschlossene Perspektiven, Expertisen und Geschichte(n) häufig eine paternalistische Geste seitens der weiterhin eurozentrisch und patriarchal geprägten Kulturinstitutionen dar (vgl. Mecheril 2020: 63), die überdies zumeist nur temporärer Natur und oft auf wirtschaftliche Gründe zurückzuführen ist, die den Häusern die Generierung von ausreichend Besuchszahlen abverlangen. In den ökonomisierten Strukturen der Kultur dient das Diversitätsprinzip daher immer wieder auch als Ressource für Reputation und Wachstum. Ein weiteres Problem in diesem Kontext ist, dass bei der Einladung neuer Zielgruppen oft Diskriminierung und Machtgefälle von Kulturinstitutionen reproduziert werden. Denn die Definierung von Zielgruppen folgt nicht nur einer neoliberalen Marktlogik (vgl. Mörsch 2016: 68), die diversere Gruppen zu »Objekte[n] der Repräsentation« (Sternfeld 2018: 74) ohne Einfluss macht, sondern schreibt den Adressierten aus institutioneller und privilegierter Perspektive auch konkrete Merkmale zu, die diskriminierende Stereotype bestätigen und die Eingeladenen als ›anders‹ bzw. als von der Norm abweichend markieren (vgl. ebd.: 69). Bei Nichtberücksichtigung dieser Verstrickungen sowie der historischen und weiterhin bestehenden Machtverhältnisse dient Diversität vor allem als Label für die Institutionen selbst, das »keine Handlungskonsequenz […], sondern lediglich eine spezifische Betrachtungsweise« (Keuchel 2016) vorgibt. Die Maßnahmen zur Diversifizierung betreffen folglich keine strukturellen Veränderungen, sodass sie »mit Macht- oder Diskriminierungskritik und damit mit dem tatsächlichen nachhaltigen Abbau von Ausschlüssen wenig zu tun haben« (Micosse-Aikins/Sharifi 2017: 13). Diversitätsstrategien – so wohlwollend ihre Intentionen und Ziele meistens sind – können daher die Aufrechterhaltung bestehender Missstände bewirken, was bereits vor Jahrzehnten erkannt wird: »Von der kritischen Migrations- und Rassismusforschung ist dieser Diskurs über Vielfalt, Toleranz und Dialog bereits vor zwanzig Jahren (vgl. Terkessidis 1995) als Verschleierung von Machtfra-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

gen und gesellschaftlichen wie institutionellen Rassismen dekonstruiert worden« (Kravagna 2015: 97).

Stellen sich Literaturmuseen nun der Herausforderung, Diversität als Grundprinzip institutionell zu verankern, müssen sie sich folglich mit dessen zahlreichen Dimensionen auseinandersetzen und sich in diesem Zuge einer kritischen Selbstreflexion unterziehen. Hierdurch würde erkennbar werden, dass ein diverseres Programm das patriarchale, diskriminierende Fundament des Literaturmuseumswesens nicht aufhebt. Der diesen Programmen zugrundeliegende »additive approach« (Neidhardt/Wiltse/Croon 2022: 10), also das Prinzip der Öffnung oder Hinzufügung von marginalisierten Perspektiven (sei es als Besucher:innen und Personal oder als Künstler:innen zum bestehenden Kanon der Hoch- bzw. Erinnerungskultur), begünstigt die Reproduktion von Machtverhältnissen: Wer Zugang hat und wer oder was erinnert und kanonisiert wird, ist historisch gewachsen und damit stark von patriarchalen, kolonialen und kapitalistisch geprägten Bedingungen abhängig. Eine nachträgliche Anpassung reflektiert dies jedoch zumeist nicht. Zwar wird häufig auf die geschichtlichen Bedingungen verwiesen, wenn es um die homogene Repräsentation literarischen Kulturerbes im Museumsfeld geht – zumeist allerdings, um den bestehenden (männlich geprägten) Kanon als ›Kind seiner Zeit‹ zu rechtfertigen. Da die Geschichte nicht zu ändern sei (wobei hier folglich von einem vermeintlich unwiderruflichen Kanon ausgegangen wird), ist die naheliegendste Lösung, sich für die Anerkennung der (literarischen) Leistungen ›der Anderen‹ und für ihre Aufnahme in das kulturelle Erinnerungsarchiv einzusetzen. Dieses Vorgehen beschreibt Linda Nochlin bereits 1971 in ihrem Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Nochlin 1988). So sei eine typische Reaktion auf die titelgebende Frage eine Auflistung von Beispielen an talentierten, herausragenden, aber unbekannten oder von der Kunstgeschichte vergessenen Künstlerinnen, um die Frage zu widerlegen und den Weg für die Integration entsprechender Namen in den Kanon zu ebnen. Nochlin wertet diese Hinzufügung zwar als relevant und wertvoll, kritisiert jedoch gleichermaßen, dass das Vorgehen die negativen Implikationen hinter der Formulierung nicht hinterfragt, sondern sogar bekräftigt (vgl. ebd.: 148). Das bedeutet, dass die unreflektierte Fortführung und allenfalls partielle und/oder temporäre Ergänzung des bestehenden Kanons dazu führt, dass Unterdrückungstraditionen nicht benannt und die vormals Ausgeschlossenen in ein Konzept integriert werden, das durch Herrschaft, Unterdrückung und Ausbeutung überhaupt erst entstanden ist. Eine Veränderung wird dadurch folglich nicht vollzogen: »Der androzentrische Irrtum, von dem das gesamte Denken der westlichen Zivilisation zutiefst geprägt ist, kann nicht einfach durch das ›Hinzufügen der Frau‹ korrigiert werden« (Lerner 1997: 273). Stattdessen muss die kritische Reflexion von historischen und weiterhin vorhandenen Diskriminierungsmechanismen sowie von Privilegien ein dauerhafter Prozess sein (vgl. Demir/Heidenreich 2017: 198), durch den nicht ein-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

fach nur mehr Leute inkludiert, sondern grundlegende Denkweisen dekonstruiert werden (vgl. Khandwala 2019).

Auf diesen Ansatz baut das Prinzip der Depatriarchisierung auf, das eine feministische Perspektive auf die Frage nach Diversität in Literaturmuseen richtet und sich der grundlegenden Infragestellung der literarmusealen Institution sowie der Dekonstruktion ihres institutionellen Fundaments widmet: »Rather than trying to fix what actually turn out to be the symptoms of this entanglement [with systems like patriarchy, white supremacy and capitalism], there is a need to un-make it« (Neidhardt/Wiltse/Croon 2022: 1). Eine strukturelle Transformation bedeutet folglich nicht die Entwicklung von Variationen dessen, was gemeinhin als Literaturmuseum bezeichnet wird, sondern zielt auf ein grundlegendes Neudenken, ohne die räumlich-künstlerische Vermittlung und Inszenierung von Literatur in statische Definitionen zu pressen. Mit diesem Ausgangspunkt lehnt sich das Depatriarchisierungsprinzip an Strategien der Dekolonialisierung aus den Disziplinen der Designtheorie und der Museologie an, die von einer Veränderung der Denkweise ausgehen und ein Neudenken jenseits bekannter Formate und Systeme fordern (vgl. Khandwala 2019).

Erste Überlegungen zum Prinzip der Depatriarchisierung von Literaturmuseen sind in dem von der Verfasserin des vorliegenden Beitrags durchgeführten Seminar *Depatriarchise Museums: Literaturmuseen jenseits patriarchaler Heroisierungsstrategien* an der Universität Hildesheim angestellt worden. Gemeinsam mit den Studierenden Luka Bakalow, Paula Hilpert, Maira Kauß, Linda Mustafa, Alicia Marie Peters, Giovanna Rey, Luca Ruppert und Nima Shaper wurden Ideen für die Grundpfeiler einer institutionellen Depatriarchisierung zusammengetragen. Beteiligt an den Ausarbeitungen und Überlegungen im Vorfeld waren außerdem die Studierenden Mia Mathilda Becker, Feraye Kirca, Lovis Müller, Yara Teipel und Marie Waldheim. Das Seminar ging von Texten der feministischen Gegenwartsliteratur aus, um die Entstehung des Patriarchats, die Entwicklung der Frauenbewegung in Deutschland, die Institutionsgeschichte von (Literatur-)Museen sowie das Konzept der Erinnerungskultur und Aspekte der Kanonbildung in Bezug auf Geschlecht/Gender zu reflektieren. Darauf aufbauend wurden nach einem Gastvortrag von Anja Neidhardt in einem Workshop zunächst Impulse für Fragen der Diversität in Literaturmuseen, für mögliche ›Museum Hacks‹, für Strategien der Störung etablierter Museumspraxen sowie für die Erläuterung des Depatriarchisierungskonzepts gegenüber literarmusealen Institutionen gesammelt. Vor diesem Hintergrund wurden notwendige Schritte und mögliche Maßnahmen für eine Depatriarchisierung des bestehenden Literaturmuseumswesens erarbeitet, die im Folgenden als praktische Anregungen zur Umsetzung des Prinzips dargestellt werden sollen, auf die weitere strategische Handlungsansätze aufgebaut werden können:

Als Basis des Depatriarchisierungsprinzips gilt es zunächst, historische Hintergründe und Verankerungen zu reflektieren und darin patriarchale Strukturen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu erkennen. Dafür müssen Strategien entwickelt werden, um ebenjene strukturellen Verstrickungen aufdecken zu können. Elementar dabei ist, dass keine patriarchal geprägten Normvorstellungen und Machtverhältnisse fortgeführt werden. Damit werden Vorgaben der feministischen Theorie aufgegriffen, Konzepte zu überwinden, die durch und in herrschaftlichen Strukturen entstanden sind. Mit diesen Schritten wird in der Folge wiederum ermöglicht, bestehende Strukturen und Denkmuster zu dekonstruieren und neue Wege außerhalb und jenseits existierender Institutionen gehen zu können. Die Dekonstruktion sowie das Verlassen (vgl. Neidhardt/Wiltse/Croon 2022: 13) etablierter Praxen und Systeme stehen dabei in einer Wechselwirkung zueinander: Durch neue Wege lassen sich Dekonstruktionsstrategien konzipieren und realisieren, um Gegebenes kritisch hinterfragen und auflösen zu können, während gleichzeitig die subversive Störung und Demontage das Neudenken von Konzepten und Praktiken bewirkt. Um eine nachhaltige Depatriarchisierung zu ermöglichen, muss dabei auf ein macht- und diskriminierungskritisches Vorgehen geachtet werden, das keine tokenistischen oder oberflächlichen Maßnahmen ergreift. Als grundlegend haben sich dafür folgende Faktoren herausgestellt: Zum einen muss ein intersektional-feministisches Grundlagenwissen vorhanden sein oder bereitgestellt und dauerhaft erweitert werden. Darüber hinaus gilt es, inter- bzw. transdisziplinär vorzugehen, um sowohl Perspektivwechsel als auch die Reflexion diverser Lebensrealitäten, Positionen und Ansätze zu ermöglichen. An dieses Vorgehen schließen sich eine Dezentralisierung der Architektur und Orte an, die nicht nur mehr Zugänge und Teilnahmemöglichkeiten generiert, sondern auch dem Definitionszwang widersteht, sowie kollektive und aktivistische Praxen, die den Mythos des Genies aufbrechen und diesen als Basis literarmusealer Institutionen demontieren. Das Prinzip der Depatriarchisierung denkt Literaturmuseen darauf aufbauend und jenseits etablierter Definitionen und Konnotationen als politischen Aushandlungsort sowie als künstlerische Literaturdarstellung radikal neu und überwindet damit Diversität als leere, macht- und diskriminierungsblinde Geste.

Bibliografie

Bachmann, Vera (2017): »Kein Schlüssel zum Erfolg? Wie man einen Roman ausstellen kann«, in: Hansen/Schoene/Tessmann, Das Immaterielle ausstellen, S. 125–140.

Barthel, Wolfgang (1984): »Literaturausstellungen im Visier: Zu den ständigen Ausstellungen im Reuter-Literaturmuseum Stavenhagen, in der Reuter-Gedenkstätte Neubrandenburg und zur Herder-Ausstellung im Kirms-Krackow-Haus Weimar«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit 27.1, S. 4–13.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Barthel, Wolfgang (1990): »Literaturausstellungen im Visier. Bei Gelegenheit mehrerer Neugründungen«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit 33.3, S. 181–192.

Barthel, Wolfgang (1991): »Literatur und museale Präsentation«, in: Ebeling/Hügel/Lubnow, Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 57–67.

Barthes, Roland (2000): »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, S. 185–193.

Benbrahim, Karima (2020): »Diversität. Institutionen im Wandel«, in: Gaensheimer/Hagenberg, Wem gehört das Museum?, S. 106–110.

Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.) (2011a): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein.

Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (2011b): »Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes ›Wilhelm Meister‹. Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus«, in: Dies., Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 285–338.

Bott, Gerhard (Hg.) (1970): Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Köln: Du Mont Schauberg.

Cepl-Kaufmann, Gertrude/Grande, Jasmin (2013): »Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur. Theorien und Praktiken im Institut ›Moderne im Rheinland‹«, in: Kroucheva/Schaff, Kafkas Gabel, S. 54–94.

Danielczyk, Julia (2012): »Literatur im Schaufenster. Über die (Un)Möglichkeit, Literatur auszustellen«, in: Disoski/Klingenböck/Krammer, (Ver)Führungen, S. 31–42.

Demir, Nuray/Heidenreich, Nanna (2017): »›Unfinished Conversation‹, Nuray Demir und Nanna Heidenreich im Gespräch über mögliche Strategien gegen den Exotismus in der (bildenden) Kunst, *Die Ordnung der Un_Dinge* und eine Postidentität, die nicht machtblind ist«, in: Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kaminski/Nora Sternfeld (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis. Kritiken, Praxen, Aneignungen, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 183–199.

Didier, Christina (1991): »Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger«, in: Ebeling/Hügel/Lubnow, Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 45–55.

Disoski, Meri/Klingenböck, Ursula/Krammer, Stefan (Hg.) (2012a): (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung, Innsbruck: StudienVerlag.

Disoski, Meri/Klingenböck, Ursula/Krammer, Stefan (2012b): »Literaturvermittlung und/als (Ver)Führung. Eine Einleitung«, in: Dies., (Ver)Führungen, S. 7–15.

Ebeling, Susanne/Hügel, Hans-Otto/Lubnow, Ralf (Hg.) (1991): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eckardt, Dieter (1989): »Die Literaturmuseen in der DDR«, in: Dieter Lüttge (Hg.), Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit: Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien, Hildesheim: Olms, S. 230–236.

Ehrlich, Willi (1976): »Probleme der musealen Darstellung des Lebens und Wirkens bedeutender Persönlichkeiten«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit 19, S. 11–26.

Gaensheimer, Susanne/Hagenberg, Julia (Hg.) (2020): Wem gehört das Museum? Whose Museum is it?: museum global – Perspektiven zur Kunstvermittlung. Perspectives on Art Education, Köln: Wienand.

Gasteig Programmheft (1996): *https://www.gasteig.de/media/uploads/projekt/gasteig2016/files/programmhefte/1996/Der_Gasteig_im_Februar_1996.pdf vom 17.04.2022.*

Gfrereis, Heike (2005): »Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren. Das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach«, in: Sabiene Autsch/Michael Grisko/Peter Seibert (Hg.), Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler und Literaturhäusern, Bielefeld: transcript, S. 221–227.

Gfrereis, Heike/Raulff, Ulrich (2011): »Literaturausstellungen als Erkenntnisform«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 101–109.

Gfrereis, Heike/Strittmatter, Ellen (2013): »Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W.G. Sebald«, in: Kroucheva/Schaff, Kafkas Gabel, S. 25–52.

Grisko, Michael (2009): »Der Autor lebt – Das Günter-Grass-Haus. Forum für Literatur und bildende Kunst in Lübeck«, in: Der Deutschunterricht 2, S. 46–57.

Hansen, Lis/Schoene, Janneke/Tessmann, Levke (Hg.) (2017): Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst, Bielefeld: transcript.

te Heesen, Anke (2012): Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg: Junius.

te Heesen, Anke/Schulze, Mario (2015): »Einleitung«, in: Dies./Victor Dold (Hg.), Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern, Berlin: Humboldt Universität Berlin, S. 7–17.

Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (Hg.) (2015a): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven, Bielefeld: transcript.

Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (2015b): »Einleitung«, in: Dies., Zwischen Materialität und Ereignis, S. 7–21.

Hoffmann, Anna Rebecca (2018): An Literatur erinnern. Zur Erinnerungsarbeit literarischer Museen und Gedenkstätten, Bielefeld: transcript.

Holm, Christiane (2013): »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), Handbuch Medien der Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 569–581.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Hügel, Hans-Otto (1991): »Einleitung. Die Literaturausstellung zwischen Zimelienschau und didaktischer Dokumentationen: Problemaufriß – Literaturbericht«, in: Ebeling/Hügel/Lubnow, Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 7–38.

Keuchel, Susanne (2016): »Zur Diskussion der Begriffe Diversität und Inklusion – mit einem Fokus der Verwendung und Entwicklung beider Begriffe in Kultur und Kultureller Bildung«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, https://www.*kubi-online.de/artikel/zur-diskussion-begriffe-diversitaet-inklusion-einem-fokus-verwendung-entwicklung-beider vom 24.03.2022.*

Khandwala, Anoushka (2019): »What Does It Mean to Decolonize Design?«, in: AIGA Eye on Design, https://eyeondesign.*aiga.org/what-does-it-mean-to-decolonize-design/ vom 17.04.2023.*

Kinder, Sabine (2000): »›Ausstellungen über Literatur? Es geht also doch!‹ Literaturpräsentationen der Münchener Stadtbibliothek Am Gasteig«, in: Buch und Bibliothek. Medien. Kommunikation. Kultur 52.4, S. 294–299.

Köstering, Susanne (2016): »Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert«, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 52–56.

Kravagna, Christian (2015): »Vom ethnologischen Museum zum *unmöglichen* Kolonialmuseum«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1, S. 95–100.

Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.) (2013): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript.

Lange-Greve, Susanne (1995): Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen: Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen, Hildesheim: Olms-Weidmann.

Lerner, Gerda (1997): Die Entstehung des Patriarchats, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Luserke-Jaqui, Matthias (2002): Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Mecheril, Paul (2020): »Exotinnen genießen? Von der Wahrnehmung des Wahrgenommenen zur Wahrnehmung der Wahrnehmung und wieder zurück«, in: Gaensheimer/Hagenberg, Wem gehört das Museum?, S. 62–65.

Metz, Christian (2011): »Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literaturausstellung«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 87–99.

Metzger, Folker (2017): »Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?«, in: Hansen/Schoene/Tessmann, Das Immaterielle ausstellen, S. 65–80.

Micossé-Aikins, Sandrine/Sharifi, Bahareh (2017): »Kulturinstitutionen ohne Grenzen? Annäherung an einen diskriminierungskritischen Kulturbereich«, in: Schütze/Maedler, *weiße* Flecken, S. 13–19.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Mörsch, Carmen (2016): »*Refugees* sind keine Zielgruppe«, in: Maren Ziese/Caroline Gritschke (Hg.), Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld, Bielefeld: transcript, S. 67–74.

Neidhardt, Anja/Wiltse, Heather/Croon, Anna (2022): »Beyond progress: Exploring alternative trajectories for design museums«, in: Dan Lockton/Sara Lenzi/Paul Hekkert/Arlene Oak/Juan Sádaba/Peter Lloyd (Hg.), DRS2022: Bilbao, 25 June – 3 July, Bilbao, Spain: Design Research Society.

Neuhaus, Stefan (2014): Grundriss der Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Tübingen: A. Francke.

Nochlin, Linda (1988): »Why Have There Been No Great Women Artists? (1971)«, in: Dies. (Hg.), Women, Art and Power and other Essays, New York: Harper and Row, S. 145–178.

Pamuk, Orhan (2012): »Ein bescheidenes Museumsmanifest«, in: Ders. (Hg.), Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul, München: C. Hanser, S. 54–57.

Pfäfflin, Friedrich (1991): »Literaturausstellungen in Literaturmuseen«, in: Ebeling/Hügel/Lubnow, Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 141–149.

Raulff, Ulrich (2006): »Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text«, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.), Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, S. 41–50.

Schütz, Erhard (2011): »Literatur. Ausstellung. Betrieb«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 65–75.

Schütze, Anja/Maedler, Jens (Hg.) (2017a): *weiße* Flecken. Diskurse und Gedanken über Diskriminierung, Diversität und Inklusion in der Kulturellen Bildung, München: kopaed.

Schütze, Anja/Maedler, Jens (2017b): »Vorwort«, in: Dies., *weiße* Flecken, S. 9–10.

Schulz, Christoph Benjamin (2014): »Die Literatur im Kunstmuseum. Facetten, Themen und Konzepte literarischer Ausstellungen im Kontext der bildenden Kunst«, in: Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 25, S. 137–153.

Seibert, Peter (2011): »Literaturausstellungen und ihre Geschichte«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 15–37.

Seibert, Peter (2015): »Zur Typologie und Geschichte von Literaturausstellungen«, in: Hochkirchen/Kollar, Zwischen Materialität und Ereignis, S. 25–41.

Spiegel, Hubert (2015): »Was will der Kritiker im Museum? Versuch einer Entschleunigung«, in: Hochkirchen/Kollar, Zwischen Materialität und Ereignis, S. 71–84.

Spring, Ulrike (2019): »Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen«, in: Klaus Kastberger/Stefan Maurer/Christian Neuhuber (Hg.), Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 141–155.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Spring, Ulrike/Schimanski, Johan/Aarbakke, Thea (2022): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), Transforming Author Museums. From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs, New York/Oxford: Berghahn, S. 1–32.

Sternfeld, Nora (2018): Das radikaldemokratische Museum, Berlin/Boston: De Gruyter.

Terkessidis, Mark (1995): Kulturkampf: Volk, Nation, der Westen und die Neue Rechte, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Vandenrath, Susanne (2011): »Doppel-Blicke. Wort und Bild in Literaturausstellungen«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 77–86.

Wehnert, Stefanie (2002): Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte, Kiel: Verlag Ludwig.

Welzbacher, Christian (2017): Das totale Museum, Berlin: Matthes & Seitz.

von Wilpert, Gero (2007): Goethe: Die 101 wichtigsten Fragen, München: C.H. Beck.

Wisskirchen, Hans (1999): »Das Literaturmuseum – mehr als ein Ort für tote Dichter«, in: Angelika Busch/Hans-Peter Burmeister (Hg.), Literaturarchive und Literaturmuseen der Zukunft. Bestandsaufnahme und Perspektiven, Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum.

Zeissig, Vanessa (2022): Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest, Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Survivals – Diverses

Nathaniel Hawthornes museale Bestandsaufnahme der alten und der neuen Welt

Mona Körte

Vielfach wird das 19. Jahrhundert als »Saeculum der Dinge« (Böhme 2006: 17), als »Jahrhundert des Museums« (Vedder 2016: 36) oder auch als Epoche des Interieurs (vgl. Asendorf 1984: 86) bezeichnet. Derlei kulturwissenschaftlichen Topoi liegt ein im 19. Jahrhundert beobachtbarer signifikanter Wandel der materiellen Kultur zugrunde, ausgelöst durch die exponentiell wachsende Anzahl verfügbarer Dinge im Zuge der industriellen Revolution. Diese in den europäischen Ländern zeitlich variierende Umwälzung bringt eine qualitative Veränderung im Verhältnis der Menschen zu ihrer dinglichen Umwelt einerseits, von Artefakten zu natürlichen Dingen andererseits mit sich: Nicht nur ist in der Folge die Beziehungsgeschichte zwischen Mensch und Ding fortan eine komplizierte, auch das Verhältnis zwischen den aus der Zirkulation herausgefallenen Überresten der Vergangenheit und ihrer Repräsentation in Museen ist ein zunehmend verwickeltes. Insofern verwundert es nicht, dass das Anströmen der Dinge, die Historizität von Artefakten und die Frage ihrer Selektion in Museen und Ausstellungen auch die literarische Phantasie beschäftigt; häufig erzählt die Literatur von wunderlichen Museen, den Pathologien des Sammelns und der Lust oder Qual des Schauens. Hier wie auch in der politischen Ökonomie entfalten Objekte aus der Fremde, aber auch heimische Dinge, sobald sie zu einer zirkulierenden Ware werden, ihre Tücken.[1] »Niemals zuvor«, so heißt es in Hartmut Böhmes ›anderer Theorie der Moderne‹ insbesondere mit Blick auf das europäisch-bürgerliche Zeitalter des 19. Jahrhunderts,

> war die dingliche Umwelt vergleichbar dicht, mannigfaltig, verlockend, künstlich, faszinierend. Man sammelte, hantierte, besorgte, begehrte, stellte aus, verbrauch-

1 Vgl. dazu die Prosa und Ästhetik Friedrich Theodor Vischers. Vgl. dazu auch Karl Marx (1991: 70f.): »Aber sobald er [der Holztisch, MK] als Waare auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waaren gegenüber auf den Kopf, und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.«

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> te, benutzte, kaufte und verkaufte, hortete und verschwendete, ordnete und klassifizierte, bewertete und schätzte Dinge in einer alltagsgeschichtlich vorbildlosen Manie und Intensität (Böhme 2006: 18).

Bei aller Vorsicht gegenüber den eingangs aufgerufenen Zuschreibungen, kann das 19. Jahrhundert zunächst einmal rein faktisch aufgrund seiner zahllosen Museumsgründungen und seiner typologischen Ausdifferenzierung in technisch-archäologische, ethnologische, Heimat-Museen u.a.m. als ein Jahrhundert des Museums gelten (vgl. Pomian 1998: 101–103). Denn neben den im Zeichen von Nation und Gedächtnis stehenden Geschichtsmuseen bilden sich auch sogenannte Hausmuseen, die durch ihr spezifisches Verhältnis von Materialität und Anschauung mit anderen kulturellen Praktiken assoziiert werden. Sie sind Ausdruck einer Aufwertung europäischer Wohnkultur und des Innenraums, durch die das Wohnen zunehmend zu einem Rückzugsort des Individuums wird. Damit ändern sich die Praktiken im Umgang mit Dingen, hier insbesondere mit dem Interieur, das sich als wichtiger Bestandteil der Wohnung vom Repräsentations- zum Identitätsmedium wandelt (vgl. Holm 2015: 234). Zwar entwickelt sich das Wohnen bereits im 18. Jahrhundert zu einer Kulturpraxis, erlebbar wird sie jedoch erst im frühen 19. Jahrhundert durch begehbare Schauräume und Hausmuseen, begleitet durch eine Vielfalt von Hausführern und Einrichtungstraktaten (vgl. ebd.: 235). Diese Intimisierung des Inneren der Wohnung als Ort eines Zusammenspiels von Warenökonomie, technischen Neuerungen und aufgeklärter Individualität entfaltet auf dem Boden der Besinnung auf das Eigene rasch auch ihre unheimliche Seite. Man denke an die Kriminalgeschichten, in denen der Körper seinen Abdruck am Interieur und damit eine verräterische Spur hinterlässt, die detektivische Aufmerksamkeit erheischt. Eine solche Intimisierung des Wohnens und der Wohnung gilt jedoch nicht nur für den europäischen Raum: In seinem Essay *The Philosophy of Furniture* (1840) entwirft E.A. Poe, nachdem er den Amerikanern jeden Sinn für das Interieur abgesprochen und ihnen ein »inartistical arrangement« (Poe 1984: 383) attestiert hat, die perfekte Inneneinrichtung für ein Verbrechen. Ähnlich wie Poe erblickt Walter Benjamin in Kriminalromanen die einzig zulängliche Analyse des Möbelstils der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in deren Zentrum der »Schrecken der Wohnung« stehe (Benjamin 1972: 88).[2] Die seelenlose Üppigkeit des bürgerlichen Interieurs diene, wie es heißt, allein der Leiche als adäquate Behausung (vgl. ebd.: 89). Was hier bereits als böse Frucht oder Kehrseite der Intimisierung des Wohnens erscheint, wird noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts emphatisch als Nahverhältnis und Einblick in Privathäuser und Hausmuseen begrüßt.

2 Hier heißt es weiter: »Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor« (Benjamin 1972: 88).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Anders Geschichtsmuseen, deren Wert- und Schaubezug sich häufig an der frühneuzeitlichen Wunderkammer orientierte, in seiner Wissensformation jedoch deutlicher als noch in der Wunderkammer Realien von Artefakten unterschied. Entsprechend richtet sich der Sammelauftrag im Zeichen des Historismus auf Vergangenheit, mit der Absicht, aus einer rückwärtsgewandten Bildung ein spezifisches historisches Bewusstsein zur Orientierung in der Gegenwart zu gewinnen. Dass die Natur einer Sache in ihrer Geschichte liege, wird zur Richtschnur vor allem historischer Museen, für die die heute übliche, die museale Arbeit umfassende Formel vom Sammeln, Erschließen, Bewahren und Vermitteln eine eher intuitive Geltung hatte (vgl. Barthel 1996: 16). Dies gilt auch für eine in historischen Ausstellungen wirksame Inszenierung von Dingen als »Evidenzlieferanten« (Korff 2011: 11) für ästhetische und historische Sinnbildung. Am Nutzen des Sammelns und Bewahrens als wichtigen Elementen dieser Formel mochte wohl keiner zweifeln, auch wenn das notorische Sammeln historischer Realien aus heutiger Sicht wohl gerade als Ausdruck einer Ahnung um die Unverfügbarkeit von Geschichte verstanden werden sollte. Schon schwieriger verhält es sich mit dem Erschließen und Vermitteln, auf die mancher Museumstext kritisch Bezug nimmt.

Ausgehend von der Konjunktur und dem semantischen Wandel von Museum, Ding/Ware und Interieur im 19. Jahrhundert beleuchtet der Beitrag in einem ersten Teil einige sammlungs- und museumskritische Texte des 19. Und frühen 20. Jahrhunderts, für die zwei Elemente charakteristisch sind: 1. Richtet sich die Kritik auf Museumstechniken, die in der Regel wenig explizit ein heilloses Nebeneinander von Exponaten anstelle von Zusammenhang und historischer Erkenntnis begünstigen, 2. Bleibt der Eindruck von Dingfülle und Chaos ein ambivalenter, denn der Faszination an der Unzahl präsentierter Gegenstände kommen die Texte parataktisch, in der Entsprechung (und Ridikülisierung) der gereihten Dinge bei. Vor dem Hintergrund der These, dass die Texte mit musealen Techniken wie Auslese und Anordnung auch ihre eigenen Voraussetzungen und textuellen Verfahren reflektieren, wird in einem zweiten Teil mit Nathaniel Hawthornes Erzählung *A Virtuoso's Collection* (1842) ein fiktionaler Museumstext in den Blick genommen, der exemplarisch die repräsentative Logik von Nebeneinander und Enumeratio zu seiner poetischen Struktur erhebt. Ein dritter Part spitzt die Befunde zu.

1. Literatur und Museum: Unordnung als Kennzeichen historischen Eklektizismus

Fragen nach der (Un-)Verfügbarkeit von Geschichte und der Geschichtlichkeit von Dingen sind bestimmende Themen feuilletonistischer und literarischer Texte um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die aus ihrer Kritik am Museum, genauer an Formen der Musealisierung keinen Hehl machen. Wie behauptet sich die Auswahl ge-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

gen den Verdacht beliebig zusammengestellter, gehäufter Dinge? Inwiefern kann unterschieden werden zwischen (in sich) diversen im Sinne mannigfaltiger Sammlungen und bloß zufälligen Ensembles? Was vertreten Objekte und in welchem Verhältnis stehen sie zu dem, worauf sie deuten? Und ist ihr Bezug allegorischer, synekdochischer oder metonymischer Art? Im Hinblick auf diese Fragen stellen die für das 19. Jahrhundert, dort allerdings in nur wenigen westeuropäischen Ländern, so bedeutsamen Weltausstellungen mit ihren superlativischen Tugenden politischer Machtbehauptung wie Erfindungsgeist, industriellem Ausstoß und kulturellem Genie (vgl. Wyss 2020: 31) wesentliche Einschnitte in die Museums- und Ausstellungsgeschichte (vgl. Seibert 2011: 18) dar. Wohl nicht zufällig etabliert sich der Begriff ›Ausstellung‹ im Kontext der Weltausstellungen und weist auf außermuseale Bereiche von »Warenpräsentation, Jahrmarkt und Kulthandlung hin« (Holm 2013: 569 im Rückgriff auf Polano 1992: 82–84). Weltausstellungen sollten also nicht nur Waren häufen, sondern der Verständigung über Normen und historiographische Deutungsangebote, im besten Falle der künstlerischen und ästhetischen Urteilsbildung dienen.

Zwischen Faszination und Ohnmacht schwankend, formulieren die literarischen Besucher:innen dieser Weltausstellungen ihre Bedenken im Versuch, im Gang durch die Räume eine Struktur, ein Ordnungsprinzip zu erkennen. So unterzieht Theodor Fontane in seiner Miniatur *Kristallpalast-Bedenken* von 1856 das Ausstellungsgebäude der ersten Weltausstellung 1851 einer kritischen Revision. Nach seinem Besuch der sieben Hektar großen Fläche mit ihren auf Verlockung, Verführung und Schaulust zielenden Waren moniert er das »*furchtbare[ ] Durcheinander aller dieser Dinge*« (Fontane 1971: 589, Herv. im Original):

> [D]ieser Kristallpalast mit Ninive und Ägypten, mit Byzantinisch und Romanisch, mit Alhambra und Gotik, mit Rokoko und Renaissance, mit seinen Tizians und Paul Veroneses in lächerlichen Öl- und Wasserfarbenkopien ist nicht imstande, die Tage des besseren Geschmacks und feineren Gefühls für das, was schön ist, ins Dasein zu rufen (ebd.: 590f.).

Mit größeren Abstrichen kann der Kristallpalast aus Sicht des Autors seinem Zweck, zu erquicken, anzuregen und zu bilden (vgl. ebd.: 590) zwar nachkommen, lässt jedoch keine museale Prätention erkennen. Seine Klage berührt große Fragen nach dem Sinn von Vollständigkeit, Ganzheit und der Repräsentanz von Objekten. Für ihn ist es ganz wie »mit einem mächtigen Folianten« (ebd.: 589), der nicht ohne Anleitung bezwungen werden kann; das Verlangen nach einer nachvollziehbaren Anordnung der Dinge zu einem sinnfälligen Ganzen ist so nicht zu stillen. Seine gewonnene Diagnose zum Kristallpalast lautet schlicht: verwirrendes Chaos, »Zuviel« (ebd.: 591) und Konfusion angesichts der bunten Reihe an zweifellos anregenden Dingen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die kritische Besprechung eines Segments der Weltausstellung 1851 vermittelt durch die Analogie zum Nachschlagewerk zwischen dinglichen und textuellen Ensembles, die ihrem Anspruch auf Nutzen und Verarbeitung nicht voraussetzungslos, also nicht ohne orientierendes oder instruierendes Beiwerk, nachkommen können. Es lohnt sich, Fontanes Analogie mit dem in Verbindung zu bringen, was Walter Grasskamp über die Enzyklopädie und das Museum als zwei miteinander konkurrierende Medien der Weltdarstellung schreibt:

> Das bürgerliche 19. Jahrhundert fand im Museum den geeigneten Fundus für seine repräsentativen Maskeraden, aber auch den besten Ort für die Vergegenwärtigung des Fernsten, das aus den Kolonien oder der Vorgeschichte, aus exotischen Biotopen oder frühen Erdzeitaltern stammen konnte: Das Museum parierte den Triumph der Enzyklopädie, indem es selbst enzyklopädische Vollständigkeit anstrebte und zugleich das historische Bewußtsein als seine Domäne verteidigte (Grasskamp 1994: 198).

Um ein sinnfälliges Ganzes zu sein, muss die Verbindung der zusammenstehenden Exponate offengelegt oder zumindest nachvollziehbar sein; die schiere Materialität, das Zeigen allein sagt nichts über Aufnahme und Nutzen, Kontext und Historie. So wie man zu lesen wissen muss, muss man auch zu sehen wissen. Das ›furchtbare Durcheinander‹ der Dinge verstellt den Blick auf die Historizität und den status quo des ästhetischen Geschmacks, von der Ausbildung eines ästhetischen Urteils gar nicht zu reden. Das begehbare und zu bestaunende Repositorium zusammengetragener Weltobjekte lässt keine Einzelbetrachtung oder singuläre Geltung der Dinge zu.

Der in der Referenz auf die Weltausstellung anzutreffenden und für (kultur-)historische Museen und ihren Weltbezug so typischen Verquickung von Waren- und Wissenstransfer in der starken Betonung nachbarlicher Verhältnisse korrespondieren im Übrigen auch die verstreuten Stellen Goethes zur Weltliteratur. Als abstrakter Großbegriff, wird »Welt«, beginnend im 18. Jahrhundert, mit zahlreichen Komposita versehen und steht für ein Bestreben nach Mobilität, Zirkulation und Handel, man könnte auch sagen, nach nachbarschaftlichen Verhältnissen ein. Weltliteratur, das verdeutlicht nicht zuletzt die auf die Historie dieses Begriffs zurückgehende Konjunktur des Kompositums, hat bei Goethe noch keine feste Kontur, sondern ist ein Erwartungsbegriff, der auf das Prozesshafte des literarischen Austauschs zielt. Seine Begriffsprägung ist ein Versuch, neue Kommunikationsverhältnisse der beginnenden Moderne im Zuge eines ersten Globalisierungsschubs zu beschreiben oder auch zu antizipieren und dabei die literarischen Stoffe, umlaufenden Bilder und Übertragungswege zu betonen: Im Vorwort zu Thomas Carlyles *Leben Schillers* betont Goethe historische, in dem Fall kriegsbedingte Prozesse des ›Durcheinanderschüttelns‹ der Nationen, die zunächst

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Vereinzelung, dann jedoch über die Vergegenwärtigung des Fremden, vielleicht gar durch die Fähigkeit zur Befremdung nachbarschaftliche Verhältnisse und freien geistigen Handelsverkehr zur Folge hatten:

> Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämmtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freyen geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. (Goethe 1999: 870)

In der Klage über die in Museen vorherrschende Überfülle schnurren die hier getrennten, weil aufeinander folgenden historischen Prozesse in einer Gegenwart zusammen, deren Schauwert dadurch abstrakt bleibt.

Abscheu vor der Fülle ist auch der Grundton von Paul Valérys geraume Zeit nach Fontanes ›Bedenken‹ entstandener Invektive gegen das Museum als Institution. Sein Essay *Le problème des musées* (1923) beginnt mit dem Bekenntnis : »Je n'aime pas trop les musées« (Valéry 1960 : 1290).[3] Wie bei Fontane richtet sich die Klage auf die uneingelöste Formel, den Auftrag an Museen, wenn Valérys Museumsbesucher gleich zu Beginn auf kritische Distanz zu allgemeinen Vorstellungen über Ein- und Zuordnung, Erhaltung und Nutzen geht. Der Sehnsucht nach Genuss stellt er das kalte Durcheinander eines Raums mit Plastiken gegenüber. Der Besucher kann dem »tumulte de créatures congelées« (ebd.)[4] in einem Skulpturensaal nur dadurch entgehen, dass er sich dem »étrange désordre organisé« (ebd.)[5] einer Gemäldesammlung aussetzt.[6] Für den Verfasser ist das Museum durch seine chaotische Fülle ein Ort der Zumutung, es ist Tempel, Salon, Friedhof und Schulraum; entsprechend fällt er beim Gang durch die Säle von einem Alptraum in den nächsten. Deutlicher noch als bei Fontane ist es die Synchronizität, die die unverzügliche Aufnahme ganz unterschiedlicher Dinge erzwingt:

> L'oreille ne supporterait pas d'entendre dix orchestres à la fois. L'esprit ne peut ni suivre, ni conduire plusieurs opérations distinctes, et il n'y a pas de raisonnements simultanés. Mais l'œil, dans l'ouverture de son angle mobile et dans l'instant de sa

3 »Ich liebe Museen nicht sonderlich« (Valéry 1962: 52).

4 »Aufruhr[ ] eingefrorener Kreaturen« (Valéry 1962: 52).

5 »absonderlich gegliedertes Durcheinander« (Valéry 1962: 53).

6 Der Abscheu vor der Fülle wird in den museumsfeindlichen Tiraden der Futuristen zum Ikonoklasmus.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> perception se trouve obligé, d'admettre un *portrait* et une *marine*, une *cuisine* et un *triomphe*, des personnages dans les états et les dimensions les plus différents; et davantage, il doit accueillir dans le même regard des harmonies et des manières de peindre incomparables entre elles (ebd.: 1291).[7]

Bei Valéry wie schon bei Fontane fällt die parataktische Reihung auf, aus der die Zumutung, die im Nebeneinander von Portrait, Seestück, Kücheninnerem, einem Triumphzug und ›Gestalten verschiedener Zuständlichkeit und Größenordnung‹ spricht, hier jedoch nur als ein dem Auge heillos hinterhereilendes Nacheinander der Worte nachempfunden werden kann. Die Invektive richtet sich auf das simultane Einströmen der Exponate durch die Form der Präsentation, die auf Analogie und Ähnlichkeit setzt. Mit Ähnlichkeit betritt man das Gebiet der Unschärfe mit »granularen und skalaren Abstufungen« (Kimmich 2017: 13), das, will man nicht ihr Opfer sein, Studium und Schulung verlangt. Andernfalls erleidet das Auge Gewalt und das Erkenntnisvermögen eine Kränkung, denn das nachbarschaftliche Nebeneinander eigentlich singulärer und vereinzelter Gegenstände nötigt zu Maßstab und Vergleich. Für deren Wirkung bedeutet dies, dass die um Aufmerksamkeit heischenden Gegenstände sich »gegenseitig auffressen« (Valéry 1962: 55; »se dévorent l'une l'autre« Valéry 1960: 1292). Valéry beklagt die erdrückenden Erbschaften, die vollen Speicher und den nicht ausformulierten Nutzen, denn anders als ›Ägypten, China und Hellas‹, wo unvereinbare Dinge noch als einzelne gewürdigt wurden, erfolge die Zusammenstellung aus den Depots nun nur noch nach Katalognummern und abstrakten Kennzeichen. Doch ist mit Valéry das Widersinnige, das von dem nachbarschaftlichen Nebeneinander, der Zusammenstellung für sich bestehender und doch einander entfremdeter Dinge ausgeht, ein Widerspruch in sich. Denn es ist gerade die Ähnlichkeit der Dinge, die Feindschaft untereinander provoziert: »C'est un paradoxe que ce rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses, et même qui sont le plus ennemies l'une de l'autre, quand elles se resemblent le plus« (Valéry 1960: 1291).[8] Insofern trägt die kritische Analyse des Museums als einem Haus des Nichtzusammengehörigen auch Züge einer Apologie.

---

7 »Das Ohr würde es nicht ertragen, zehn Orchester gleichzeitig anhören zu müssen […]. Der Geist vermag nicht, mehrere unterschiedene Unternehmungen auf einmal zu verfolgen, [sic!] oder durchzuführen, und gleichzeitige Gedankengänge gibt es nicht. Den Augen aber wird bei jedem Aufwinkeln ihrer Pforten und im Augenblicke selbst, da sie wahrnehmen, zugemutet, ein Porträt, ein Seestück, ein Kücheninneres und einen Triumphzug einzulassen, Gestalten verschiedenster Zuständlichkeit und Größenordnungen – mehr noch: es hat in einem und demselben Schauen Harmonien und Malweisen aufzunehmen, die nichts miteinander zu tun haben« (Valéry 1962: 54f.).

8 »Welch ein Widerspruch in sich selbst ist doch diese Zusammenstellung für sich bestehender, einander doch entfremdeter Wunderdinge, die sich gerade dann am meisten feind sind, wenn sie sich am meisten gleichen!« (Valéry 1962: 54)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Nicht ganz so explizit wie bei Valéry werden in essayistischen und literarischen Texten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts museale Techniken der Auslese und Anordnung, darunter auch jene der Entsprechung, Analogie und Klassifikation adressiert, und man kommt kaum umhin, festzustellen, dass die Texte damit auch ihre eigenen Voraussetzungen und textuellen Verfahren in den Blick nehmen. Es scheint, als nähmen die Texte den Umweg über das Museum als der charakteristischen Institution der Moderne, um – sei es offen oder im Stillen – ihren eigenen Verfahren der Selektion und Reihung, des Zeigens oder Verbergens nachzuhängen. Was findet Eingang und was nicht? Und wenn es Eingang findet, wie und in welcher Codierung zeigt es sich: als Zeichen, Symbol oder Medium und schließlich: unter welchen literaturhistorischen Voraussetzungen?

2. Leere, Fülle, Tod: Nathaniel Hawthornes *A Virtuoso's Collection*

Wie die poetische Umsetzung des von Goethe so anschaulich beschriebenen Durcheinandermengens der Nationen durch Kriege, der Aufnahme des Fremden, der Entdeckung nachbarlicher Verhältnisse und der Zirkulation des Geistes liest sich die 1842 veröffentlichte und bis heute verhältnismäßig unbekannte Erzählung *A Virtuoso's Collection* des amerikanischen Autors Nathaniel Hawthorne. Dabei verdankt sich die Sammlung des titelgebenden Virtuosen einem eingangs nicht näher bezeichneten umtriebigen »man of the world« (Hawthorne 1970: 559), dessen »outward and obvious pecularities had been worn away by an extensive and promiscuous intercourse with the world« (ebd.), wie es aus dem Mund des einzigen Museumsbesuchers und Erzählers heißt.

Erschienen ist die Erzählung erstmals in der Zeitschrift *The Boston Miscellany of Literature and Fashion*, die ein geradezu vorbildliches Medium eben jener Wechselbeziehungen durch Weltverkehr darstellt: Hier finden sich nämlich auffallend viele Übersetzungen auch aus dem Deutschen, darunter eine Übersetzung von Heinrich Zschokkes *Die weiblichen Stufenjahre* sowie Auszüge aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* und Szenen aus Goethes *Faust*. Mit Walt Whitman, Emily Dickinson und Herman Melville gehört Nathaniel Hawthorne zu den Dichter:innen der ›American Renaissance‹, die sich vom deutschen Idealismus eines Kant, Jacobi, Fichte und Schleiermacher inspiriert, gegen materialistische Strömungen und die Reduktion geistiger auf materielle Entitäten aussprachen. Die American Renaissance-Dichter:innen setzen auf die Versprechen eines geschichtlichen Neuanfangs, die mit dem Projekt Amerika verbunden sind (vgl. Zapf 2004: 99).

Hawthornes Vorfahren lebten in Salem, New England, wohin sie im Zuge der *Great Migration* nach 1629 mit zehntausenden Puritaner:innen aus England wanderten; sein Ururgroßvater – John Hathorne – spielt in der bis dahin jungen Geschich-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

te Amerikas eine unrühmliche Rolle: Als Untersuchungsrichter in den berüchtigten Hexenprozessen im Jahr 1692 verurteilte er zwanzig Frauen in der streng puritanischen Gemeinde von Salem zum Tod. Selbst zeitweise wohnhaft in Salem, distanzierte sich Hawthorne von seinem Ururgroßvater buchstäblich – durch die Einsetzung des Buchstabens »w« in seinen Familiennamen.[9] Genügend Gründe also für die auffällig dunkle Grundierung der Prosa Hawthornes, den man in der Alten Welt übrigens gern als puritanischen Faust bezeichnete. Sein Denk- und Schreibort, Concord in Massachusetts, wird auch amerikanisches Weimar genannt, weil es (nach einem *bon mot* von Henry James) für die amerikanische Literaturgeschichte das war, was Weimar für die deutsche ist. Concord ist außerdem berühmt als Ort der ersten Gefechte des 1775 begonnenen amerikanischen Unabhängigkeitskriegs.

Alte und Neue Welt, unvergängliche Literatur und Begründung einer neuen Literatur, Kolonialgeschichte und Unabhängigkeit – vielleicht hatte der äußerst belesene Hawthorne derlei Spannungen im Blick, als er seine Erzählung *A Virtuoso's Collection* nach Art eines »decriptive catalogue« (Hawthorne 1970: 538) anlegte. Und man kann die wenigen Kritiker dieser Erzählung verstehen, die in ihr nicht mehr als ein Fest der Aufzählung ohne Plot und narrative Kraft sahen oder sie »as one of the ›emptiest‹ of the short stories by Hawthorne« (Arvin 1929: 125f.) brandmarkten. Dass ihr im Verweis auf das Prinzip einfacher Aufzählung eine spezifische Poetik des Enumerativen rundweg abgesprochen wird, mag daran liegen, dass die Erzählung mit dem Eintritt in das »new museum« (Hawthorne 1970: 537) durch den Erzähler beginnt und mit seinem Austritt endet. Die Erzählung ist das Museum, das Museum, also die Auflistung von Dingen allein, aber noch keine Erzählung – so scheint der Vorwurf zu lauten; die Nobilitierung der »aufzählenden Deskription«, die Sabine Mainberger der Literatur des 19. Jahrhundert bescheinigt (Mainberger 2018: 92), greift für die Kritiker nicht.[10] Aber inwiefern ist die Erzählung ›leer‹ und was heißt denn ›leer‹, muss man sich fragen, denn wer sie zählt, kommt auf über 200 Relikte und Exponate, die als materialisierte Träger von Literatur und Geschichte symbolhaft aufgeladen werden und von denen es noch unendlich mehr gäbe, würde sich der Museumsbesucher nicht nur selektiv erinnern. Erinnern – *recollection* – ist hier ein endliches Werk, das der Unendlichkeit – *collection* – eingedenk bleibt, hier klingt eine zutiefst romantische Konzeption an. Die Hawthorne attestierte Leere gilt also eindeutig der Poetik des Textes, der aus einer ermüdenden Reihe nicht oder nur schlecht zusammenhängender Dinge besteht. Bestimmend für diesen Eindruck ist, dass die Erzählung Aufzählung sowohl zu ihrem Gegenstand macht als auch selbst das Ergebnis einer Aufzählung ist.

---

9 Die Gewalt, die von Buchstaben in ihrer Funktion der Brandmarkung ausgehen, ist Thema von Nathaniel Hawthornes Roman *The Scarlett Letter* (1850), der ihn berühmt machte.

10 Zu denken ist hier an den poetischen Realismus und seinem Hang zur parataktisch-ausufernden Beschreibung von Dingen und Waren, Optischem, Olfaktorischem und Taktilem.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Zur Orientierung sei die Erzählung kurz paraphrasiert: Mehr oder minder zufällig stößt der Ich-Erzähler auf ein Museum, dessen einziger Besucher er ist. Die eingangs des Museums aufgestellte Bronzestatue der ›Trefflichen Gelegenheit‹ (*kairós*) von Hand des Bildhauers Lysippos lässt vermuten, dass sich dieses Museum nur finden, nicht aber (wiederauf)suchen lässt. Dass das Museum anders als annonciert, jedoch nicht ›neu‹ ist, sondern ein Schattendasein führt, erfährt man durch den Türsteher, der den Eintritt zunächst nach einer alten Währung rechnet: »Three Schillings, Massachusetts tenor […]. No, I mean half dollar, as you reckon in these days« (Hawthorne 1970: 537). Der Virtuose führt ihn nach Art einer Parade an den zusammengewürfelten Überresten der Geschichte und Literatur von der Antike bis in die Erzählzeit vorbei, wobei der Besucher über die Anordnung staunt, die zunächst den Anschein völliger Dekontextualisierung und Nachlässigkeit erweckt: Es gibt einen Raum mit ausgestopften Tieren, einen anderen mit Waffen unterschiedlicher Epochen, einen dritten mit Gefäßen aller Art: der Tonne des Diogenes, Medeas Kessel, Psyches Behältnis der Schönheit und der Büchse der Pandora ohne Deckel. Bald aber entdeckt der Besucher »queer analogies und whimsical combinations« (ebd.: 556), die dem Prinzip einer auch bei Fontane und Valéry diagnostizierten Ähnlichkeit folgen. Die Ordnung des Museums insinuiert eine Häufung von Gleichartigem, folgt dabei jedoch dem Prinzip subtiler Ähnlichkeit, um die Aufmerksamkeit des Besuchers zu schulen und ihn Unterschiede sehen zu lassen. Das Ensemble der Dinge verdeutlicht, dass die Geschichte nur demjenigen als Wiederkehr des Gleichen erscheint, der (sei es geringfügige) Variationen nicht zu erkennen vermag. Damit wird das Museum zu einem Ort mit unklarem Wertbezug, an dem die Achtung vor den Dingen als Zeichenträgern und das Gespräch mit jedem Besucher neu tariert werden muss. Die Geister der Geschichte und der Literatur materialisieren sich in ihren Spuren, der Locke Helenas, den haarigen Ohren des Midas, dem Glasschuh Aschenputtels, dem Papagei von Robinson Crusoe. Museen wären demnach Zeichenreservoire, deren einzelne Zeichen auf ihren allegorischen, metonymischen oder synekdochischen Bezug zu ihren Referenten zu lesen sind. Einmal stolpert der Besucher über die christliche Sündenlast, das andere Mal stößt er auf einen Krug mit der »Egyptian darkness« (ebd.: 548). Auf die literarischen Dinge dieses Museums bezogen hieße das, dass nicht Literatur und Geschichte anschaulich werden, sondern allenfalls deren dingliche Voraussetzungen oder verdinglichte Resultate ausgestellt werden. Entsprechend verwahrt das Museum neben unzähligen Altertümern auch Objekte dichterischer Inspiration, darunter inkriminierte Gegenstände wie die blutverkrustete Stahlfeder von Faust, mit der er den Teufelspakt unterschrieb. Obgleich sie durch ihren auktorialen Bezug gerechtfertigt erscheinen, ist die Wirkung der Schreibwerkzeuge durch ihr Nebeneinander verblasst. Das Museum des Virtuosen ist eine in sich zurückgenommene Ausstellung, die den Utensilien aus der Sphäre der »›persona publica‹ Autor« (Barthel 1996: 18f.) kaum einen Wert einräumt; das Gewicht liegt hier nicht auf der Aura, sondern allein auf der Tatsache, dass es

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie noch gibt. Dies trägt dem Virtuosen auch den Vorwurf ein, alle Dinge zu verachten. Autorengeltung müsste sich auf die Identifikation der Voraussetzungen berufen, die es zu dieser Geltung bedürfte, und sei es nur dem Mythos zufolge. Es bleibt unentschieden, ob das Museum Schauraum oder Rumpelkammer und sein Auftrag eher literaturtouristischer oder thanatologischer Art ist. Dazu passt, dass der Besucher nach dem geflügelten Pferd Pegasus Ausschau hält und durch den Virtuosen erfahren muss, dass die Sammlung nur Totes enthalte: Er sei noch nicht gestorben, erwidert der Virtuose auf die Frage nach dem Verbleib von Pegasus, er gehe aber davon aus, der Haut und des Skeletts dieses Pferdes bald habhaft zu werden (vgl. Hawthorne 1970: 541).

Schon seltener findet sich ein Objekt nordamerikanischer Geschichte, immerhin aber neben der Mormonenbibel in Joe Smiths Handschrift der Schädel des berühmten ›Indianerhäuptlings‹ King Philip, dessen Kopf in einem der blutigsten Kolonialkriege Nordamerikas die Puritaner:innen auf einem Pfahl ausstellten. Hin und wieder wird auch auf Zeitgenossen Bezug genommen, so etwa auf den amerikanischen Altphilologen Cornelius C. Felton. Wenn er möchte, kann der Besucher auch einen Schluck von der Lethe nehmen, den goldenen Schenkel des Pythagoras berühren oder in einer Kollektion von alten Stoffen Caesars Umhang mit Präsident Jeffersons Paar scharlachroten Reithosen vergleichen. Diese distinkten *Items* sind hier in ihrem Nebeneinander und qua Aufzählung formal egalisiert und dies ganz analog zur in der Erzählung sprichwörtlichen Leidenschaftslosigkeit des Sammlers. Objekte erscheinen aus ihrem Raum und ihrer Zeit herausgelöst und stellen durch ihre bloße Präsenz die Überlebensfrage. Wird hier ein weltliterarischer Kanon als ein toter präsentiert, den das Auge des Betrachters revifizieren soll? Zumindest greift wohl die Idee des Museums als Gefäß, in dem materialisierte Objekte der Weltliteratur neben Zeugen der Vergangenheit, »antiquarian rarieties« und »dreadful relic[s]« (Hawthorne 1970: 544), wild durcheinandergeworfen sind und ihrer Aufwertung durch Rekontextualisierung harren. Dabei geht es im Blick des Besuchers nicht um die Frage der Überlegenheit von alter und neuer Kunst. Einen Wink, wie die Exponate zu verstehen sind, gibt uns der titelgebende Virtuoso selbst, verkörpert er doch einen im 19. Jahrhundert längst veralteten Wissenstyp, dessen Sammlung in der unterbrochenen Tradition der Wunderkammern steht. Oberflächlich gleichen seine Schauräume zwar den großen »Wunderkammern mit ihren Raritäten und Kuriositäten, die nicht nach Datierung, Provenienz, Gattung oder disziplinärem Erkenntnisgewinn sortiert waren, sondern eher auf […] den Affekt des Staunens zielten« (Holm 2007/08). Ihr Unterschied liegt in dieser Erzählung jedoch darin, dass alle »articles«, gleich ob natürlich oder artifiziell, »without much attempt at arrangement« (Hawthorne 1970: 545), wie es an einer Stelle heißt, zusammengeworfen werden und sich auf kulturhistorische Ereignisse und auf die Welt der Literatur gleichermaßen beziehen (vgl. Stockhammer 2002: 152). Wer also in diesem Schattenmuseum eine Chance haben will, muss, bevor er –

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das wäre eine mögliche und hier geltende Formel – Objekte erkennen, vergleichen und einordnen kann, über die zum (Wieder-)Erkennen notwendigen Kenntnisse alter und neuer Literatur verfügen. Nicht umsonst wird der Besucher einmal durch den Museumsführer belehrt: »Methinks you have but carelessly read Spenser […] or you would at once recognize the ›milk-white lamb‹ which Una led« (Hawthorne 1970: 539). Damit wird die Figur des Virtuosen, wie Gabriele Brandstetter festhält, in künstlerische, ökonomische und politische Kalküle verstrickt, die hier im Operationsfeld von Weltliteratur und Weltverkehr die Zirkulation und Distribution betreffen (vgl. Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels 2017: 9). Kulturhistorisch gesehen, etablierten die Virtuosi, die als Amateure wissenschaftlich experimentierten, Organisationsformen des Forschens in Konkurrenz zum Universitätssystem (die Royal Society in England ist hierfür ein Beispiel, die auch für Hawthorne eine Folie bildet). Wie aber Virtuosität nie zu einer ästhetischen Kategorie geworden ist, trifft den Virtuosen der Einwand des selbsternannten Kenners oder Amateurs, der gleichgültig gegen das Werk, sich keinem ästhetischen Wertesystem fügt (vgl. ebd.: 15). Als Konfliktfigur inszeniert ihn auch Hawthorne, einerseits möchte der Virtuose als Museumsführer mit seiner Sammlung Aufmerksamkeit und Staunen als Erkenntniskategorien etablieren, andererseits fehlt ihm jede Passion für seine Sammlung, und dies obwohl er seine Seltenheiten, wie es heißt, »with pain and torn from the four quarters of the earth, and from the depths of the sea and from the palaces of ages« (Hawthorne 1970: 539) zusammengetragen hat. Die fehlende Passion ist hier der Schlüssel für die Möglichkeit, das Anströmen der Dinge in einer »kalten« Ordnung zu bewahren.[11] Durch diese kalte Ordnung spricht die paulinischen Grundfigur – die Gegenüberstellung von Geist und Buchstabe, Geist und Materie, Artefakt und Leben – wie sie für die *dark romanticists* bestimmend war. Sowohl für die europäische als auch für die von Europa inspirierte amerikanische Romantik ist sie ein Bezugspunkt.

Begann die Führung durch dieses wunderliche Museum mit Exponaten ausgestopfter Tiere, die ihrerseits nach Wölfen, Rössern, Hunden, Katzen, Kühen geordnet sind, so stößt der Besucher im nächsten Bereich auf die bedrohlichen Insignien politischer Auseinandersetzungen: die Eiserne Maske, Pfeile, Dolche, wie überhaupt heilige und profane Überbleibsel aus royalem Besitz. Neben Perücken und Reiterhosen von Königen auch eingelegte Herzen von Königinnen, Ohren und Brotstücke, die sich in der Hand von Monarchen in Gold verwandelten. Den »queer analogies und whimsical combinations« (ebd.: 556) ist es zu verdanken, dass rostende Schwerter unterschiedlicher Epochen achtlos zusammenliegen:

11 ›Kalt‹ ist ein Ausdruck, der den Museumsführer umgibt, er ist von kalter Höflichkeit und kaltem Triumph, sein Händedruck fühlt sich wie Eis an und er ist aus Sicht des Besuchers einer der härtesten und kältesten Männer der Welt (vgl. Hawthorne 1970: 558, 559 und 524).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> We next examined a collection of swords and other weapons, belonging to different epochs, but thrown together without much attempt at arrangement. Here was Arthur's sword Excalibar, and that of the Cid Campeador, and the sword of Brutus rusted with Caesar's blood and his own, and the sword of Joan of Arc, and that of Horatius, and that with which Virginius slew his daughter, and the one of which Dionysius suspended over the head of Damocles. Here also was Arria's sword, which she plunged into her own breast, in order to taste of death before her husband. The crooked blade of Saladin's cimeter next attracted my notice. I know not by what chance, but so it happened, that the sword of one of our own militia generals was suspended between Don Quixote's lance and the brown blade of Hudibras (ebd.: 545f.).

Besucher und Führer sind sich einig über den metonymischen Charakter dieser Dinge, allerdings insistiert der Besucher, gerade indem er von der Lethe zu trinken oder an der Wunschlampe des Aladin zu reiben sich weigert, auf ihrer suggestiven Zeichenhaftigkeit. Ist Hawthornes Museumsphantasie, in der das Staunen in eine Enttäuschung mündet und die Fülle eher dazu angetan ist, die Leere eines Textes auszustellen, »eine puritanische Abrechnung mit dem Glanz jener barocken Sammlerdynastien« (Grasskamp 2006: 108), wie es Grasskamp einem anderen Museumstext Hawthornes bescheinigt?

Diese Fülle jedenfalls hat ihre eigene Narrativität, wenn etwa am Ende die Suggestion einer unendlichen Sammlung durch Parataxe fast dynamisiert wird: So hechelt der Erzähler mit einem ›Hier, und da, und dort‹ über die Gegenstände hinweg, und durch die die redundante Geste des Museumsführers beschreibende Lieblingsvokabel »to point out« wird bald klar, dass es wirklich ein »catalogue« (Hawthorne 1970: 538) ist, die Dinge also keine Deutung erfahren, sondern nur einen Namen erhalten.

3. Diverses im Vergleich

Lässt sich gemeinhin feststellen, dass das öffentliche Zeigen von Objekten »einer der wesentlichen Orte der Authentizitätsproduktion von kunst- und kulturhistorischen Museen [ist], die zu ihrer Legitimation auf die Her- und Darstellung von kanonischem und authentischen Wissen setzten« (Döring 2010: 8), so überwiegt in Hawthornes Erzählung doch deutlich der Zweifel an der musealen Repräsentierbarkeit von (Literatur-)Geschichte und ihren kanonischen Objekten. Den Zweifel an der glaubwürdigen Her- und Darstellung solchen Wissens möchte der Autor mit der Erkenntnisform des Staunens aufwiegen, was jedoch nicht selten zu Irritation und Enttäuschung führt. Damit steht die Erzählung im Geist der zu Beginn angeführten Invektiven gegen das Museum. Zwar »werden jene Exponate in das

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Feld des Sichtbaren gerückt, die historische Ereignisse, Strömungen und Epochen vorgeblich ›dokumentieren‹« (ebd.) und dabei viele wunderliche Analogien hergestellt, aber es gibt eben keinen gemeinsamen Bezugspunkt, kein Thema. Deshalb ›reden‹ die Objekte, die unterschiedliche Fiktionalisierungsgrade aufweisen und ihre ›Existenz‹ dem Mythos, dem Gerücht, der mündlichen oder schriftlichen Überlieferung verdanken, an dem Besucher vorbei. Zwar sind sie Teil der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Literatur, das Arrangement will jedoch nichts zur Erkenntnis literaturbezogener Zusammenhänge beitragen. Auch die historischen Relikte gehen, wie die rostigen Schwerter in der Mehrzahl auf, sofern der Besucher nicht versteht, dass hier *historische* Sondierung und die Einstellung auf das Singuläre verlangt sind. Hawthornes Text ist ein Beispiel für die These, dass Museumstexte des 19. Jahrhunderts von ›Museumstechniken‹ handeln (vgl. Vedder 2016: 36–38). Kaum ein Text ohne einen impliziten oder expliziten Einspruch in die getroffene Auswahl und Anordnung, die die Darstellung prädisponieren und in den vielen unheimlichen, weltabgewandten Museen ihr dunkles Gegenstück erhalten. Allerdings akzentuiert dieser spezielle Text den für den Zusammenhang von Diversität und Darstellung so relevanten, schmalen Grat zwischen ausgestellter Diversität – im Sinne einer zur Anschauung gebrachten Mannigfaltigkeit – und Beliebigkeit, zwischen Verschiedenheit und Zufälligkeit. Indem Hawthorne den Blick nicht nur auf eine (historische) Phase, sondern auch auf ein ›Problem‹ musealer Darstellung lenkt, wird deutlich, dass die kritische Bezugnahme auf Diversität selbst eine Geschichte hat. Darüber hinaus nimmt der Text über die mit der Institution Museum geteilten Operationen wie Auswahl und Sammlung, Abwesenheit und Präsenz, Anfang und Ende, Stillstand und Bewegung durch sein distinktes (Nicht-)Verhältnis von Zeit und Raum auch sein literarisches Selbst und sein ästhetisches und narratologisches Vermögen in den Blick.

Nimmt man die Argumente zusammen, so ließe sich zuspitzen, dass Hawthornes Text weniger die Mobilität, als vielmehr die Gründe für die Mortalität von Texten der Weltliteratur verhandelt, die hier in Form ikonischer Zeichen auftreten. In den ›verqueren Analogien und wunderlichen Entsprechungen‹ des Virtuosen treffen zahlreiche literarische Ikones der Alten auf vergleichsweise wenige Ikones der Neuen Welt. Die (scheinbar) achtlose Zusammenstellung hat ihren Zauber gebrochen, die Wiederverzauberung wäre in der Logik nur ein anderes Wort für Rekanonisierung, deren gü(l)tige Formel das Lesen, Erkennen, Einordnen und Kontextualisieren wäre. Zwar steht die Sammlung quer zu zeitgenössischen Wissensformationen – was sie aber gegen den Horizont der Alten Welt und ihrer uralten europäischen Vergangenheit zu entwickeln sucht, ist so etwas wie der Beginn einer US-amerika-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

nischen Nationalkultur und -literatur.[12] Immerhin gehört das Museumspersonal der Alten wie der Neuen Welt an, wie man erst gegen Ende erfährt. Denn der sich als Führer durch das Museum betätigende »man of the world« (Hawthorne 1970: 559) wird erst beim Abschied als »Wandering Jew« identifiziert (ebd.). Dies wirft ein interpretationsbedürftiges Licht auf die den Text durchziehende paulinische Grundfigur von Geist und Buchstabe, denn in der Geschichte des abendländischen Denkens und in theologischen Auseinandersetzungen wurden Juden im Gegenzug zu den den Geist der Gesetze verkörpernden Christen als halsstarrige Traditionalisten, Materialisten und Buchstabengläubige gebrandmarkt und materialistische Versuchung über Jahrhunderte hinweg konsequent als ›jüdisch‹ diffamiert. Aus dem Munde des Erzählers heißt es über den Ewigen Juden: »He seemed to lack sympathy with the spiritual, the sublime, and the tender« (ebd.: 547), und in eben diesem Fehlen von Mitgefühl mit dem Geistigen, dem Erhabenen und Zarten imponiert er dem Besucher doch »as one of the hardest and coldest men of the world whom he ever met« (ebd.). An anderer Stelle sagt der Ewige Jude und beschreibt damit seinen leidenschaftslosen Hang zum Materialismus: »My destiny is linked with the realities of earth. You are welcome to your visions and shadows of a future state; but give me what I can see, and touch, and understand, and I ask no more« (ebd.: 558f.).

Als Stifter von Ähnlichkeiten sammelt und datiert er lediglich, ohne vertikale Verbindungen in der Zeit zu schaffen, die dann horizontal verflochten und mitunter auch wieder zerschnitten werden könnten. Er erinnert hier an die Figur des Museumsexperten, die historisch übrigens in dem Moment auf den Plan tritt, in dem sich Formen der Archivierung und Inventarisierung differenzieren und mit ihr das Paradox aufscheint, »Ordnung und Orientierung in die von ihr selbst geschaffene Unübersichtlichkeit bringen« (Döring 2010: 9) zu sollen. Durch Ähnlichkeiten werden die Zäsuren in Zeit und Raum unterwandert, Brüche geradezu ignoriert. Auch über den mit den verschiedenen Währungen hantierenden Türsteher erhält der Besucher Aufschluss: Es handelt sich um den amerikanischen Counterpart zum europäischen Ewigen Juden, um Peter Rugg, den über 100-jährigen Helden aus William Austins vielgelesener Erzählung *The Missing Man* aus dem Jahre 1824, der nicht mehr altert und auf ewig Boston suchen muss. Führer und Türsteher könnten den Besucher zu einer vergleichenden Literaturgeschichte animieren, zumal sich auch die Zeugnisse anderer Ewiger, wie etwa die Armbrust des alten Seefahrers und die Briefe des Fliegenden Holländers, in der Sammlung befinden.

Ist das Prinzip der Verdinglichung weltliterarischer Stoffe und Gestalten wie der Schatten Shlemihls oder das milchweiße Lamm aus Spensers *Faerie Queene* (1590–96)

12 Ganz explizit wird dies in einer anderen Erzählung Hawthornes mit dem Titel *A Select Party* (1844), in der ein Master Genius auf besagter Party erwartet wird, um amerikanische Literatur zu kreieren.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ein wie auch immer ironischer Hinweis auf Literatur als ethnologisches Projekt? Irritiert oder fundiert Hawthornes Text den Anspruch einer zeitlosen Gültigkeit weltliterarischer Texte vor dem Hintergrund der Konsolidierung amerikanischer Nationalliteratur? Die Sortierung literarischer Dinge nach »relic[s]« und »antiquarian rarities« (Hawthorne 1970: 544) jedenfalls dient vordergründig der Neutralisierung ihres verbliebenen Wirkungsgrads, der ihnen darüber aber gerade wieder zugestanden wird. Und durch dieses Zugeständnis wird die Aufgabe des Museums eine zumindest zweideutige: Einmal erscheint es als ein Mausoleum der Dinge, dann wieder als Ort für Wertschöpfungsprozesse im Sinne einer Re-Auratisierung oder bildet einen Raum für Vergleichsstudien. Die gleich zu Beginn begegnende äußere Hülle eines Wolfes wird erst auf Nachfrage des Besuchers als die der Rotkäppchen-Erzählung zugehörige Wolfshülle rekontextualisiert. Der Wolf ist, ganz egal ob von den Grimms, von Perrault oder noch älteren Datums, eben der Wolf, der Rotkäppchen verschlang, und die blutverkrustete Stahlfeder ist die des Faust, egal ob es sich um die bei Goethe oder die im sogenannten Volksbuch beschriebene Feder handelt. Der Führer macht keinen Unterschied zwischen Deponieren und Exponieren; durch das unsortierte Nebeneinander aber zeigt sich die bestimmende Macht der Vergangenheit, gerade dort, wo ihr Einfluss geleugnet wird. So verstanden wird Hawthornes Enumeratio zu einer Archäologie verschiedener Ursprünge oder auch Gründungserzählungen.

›Kennst Du den Kanon?‹, scheint der unheimliche Virtuose zu fragen, dessen Sammlung materialisierter historischer und literarischer Bezüge auch den:die überdurchschnittlich gebildete:n Museumsbesucher:in auf die Probe stellt.

Bibliografie

Arvin, Newton (1929): Hawthorne, New York: Russell & Russell.

Asendorf, Christoph (1984): Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Gießen: Anabas.

Barthel, Wolfgang (1996): »Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums«, in: Ders. (Hg.), Literaturmusen. Facetten, Visionen, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum, S. 7–31.

Benjamin, Walter (1972): »Einbahnstraße«, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–148.

Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek: Rowohlt.

Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/van Eikels, Kai (2017): »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), Szenen des Virtuosen, Bielefeld: transcript, S. 7–22.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Döring, Daniela (2010): »Das verrückte Inventar. Über ver/schränkte Wissensräume im Museum«, in: Trajekte 10.20, S. 7–10.

Fontane, Theodor (1971): »Kristallpalast-Bedenken«, in: Ders., Aus England und Schottland, hg. v. Charlotte Jolles, München: Nymphenburger, S. 587–591.

Goethe, Johann Wolfgang (1999): »Vorwort zu Carlyles ›Leben Schillers‹«, in: Ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824–1832, hg. v. Anne Bohnenkamp, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 869–883.

Grasskamp, Walter (1994): »Museum und Enzyklopädie«, in: Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Ausstellungskatalog, Bonn, S. 198–199.

Grasskamp, Walter (2006): Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt, München: C.H. Beck.

Hawthorne, Nathaniel (1970): »A Virtuoso's Collection«, in: Ders., Mosses from an old Manse, Freeport, NY: Books for Libraries Press, S. 537–559.

Holm, Christiane (2007/08): »Souvenirs – kleine Dinge von Welt. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zu einer autobiographischen Erinnerungsform«, in: parapluie 24, https://parapluie.*de/archiv/autobiographien/souvenirs/ vom 12.03.2023*.

Holm, Christiane (2013): »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), Handbuch Medien der Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 569–581.

Holm, Christiane (2015): »Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert«, in: Joachim Eibach/Inken Schmidt-Voges/Roman Bonderer (Hg.), Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 233–253.

Kimmich, Dorothee (2017): Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne, Konstanz: Konstanz University Press/Wallstein.

Korff, Gottfried (2011): »Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung«, in: Andreas Hartmann/Peter Höher/Christiane Cantauw/Uwe Meiners/Silke Meyer (Hg.), Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln, Münster u.a.: Waxmann, S. 11–26.

Mainberger, Sabine (2018): »Ordnen – Aufzählen«, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.), Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 91–98.

Marx, Karl (1991): »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1890«, in: Ders./Friedrich Engels, Gesamtausgabe (MEGA), hg. v. der internationalen Marx-Engels-Stiftung, 2. Abt., Bd. 10: »Das Kapital« und Vorarbeiten, Berlin: Dietz.

Poe, Edgar Allan (1984): »The Philosophy of Furniture«, in: Ders., Poetry and Tales, New York: The Library of America, S. 382–387.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Polano, Sergio (1992): »Über das AUS-STELLEN«, in: Margarete Erber-Groiß/Severin Heinisch/Hubert Ch. Ehalt/Helmut Konrad (Hg.), Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums, Wien: WUV-Universitätsverlag, S. 81–89.

Pomian, Krzysztof (1998): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin: Wagenbach.

Seibert, Peter (2011): »Literaturausstellungen und ihre Geschichte«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein, S. 15–37.

Stockhammer, Robert (2002): »Der unverständliche Unendliche: Schleiermacher, die ›Vampyr-Poesie‹ und Nathaniel Hawthornes ›A Virtuoso's Collection‹«, in: Eckhart Goebel/Martin von Koppenfels (Hg.), Die Endlichkeit der Literatur, Berlin: Akademie Verlag, S. 147–161.

Valéry, Paul (1960): »Le problème des musées«, in: Ders., Œuvres, tome II: Pièces sur l'art, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, S. 1290–1293.

Valéry, Paul (1962): »Das Problem der Museen«, in: Ders., Über Kunst. Essays, aus dem Franz. von Carlo Schmid, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 52–58.

Vedder, Ulrike (2016): »Zwischen Depot und Display: Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Daniela Gretz/Nicolas Pethes (Hg.), Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, S. 35–49.

Wyss, Beat (2020): »Weltausstellung«, in: Thomas Erthel/Robert Stockhammer (Hg.), Welt-Komposita. Ein Lexikon, Paderborn: W. Fink, S. 30–34.

Zapf, Hubert (2004): »Romantik und ›American Renaissance‹«, in: Ders. (Hg.), Amerikanische Literaturgeschichte, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler: 2004, S. 85–153.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verkennungen Mahomeds

Charakterisierung und Stereotypisierung bei Karoline von Günderrode

Sebastian Schönbeck

Karoline von Günderrode veröffentlicht im Jahr 1805 unter dem Pseudonym Tian das Drama *Mahomed. Der Prophet von Mekka*.[1] Die titelgebende Hauptfigur des Dramas, Mahomed, verfolgt im Verlauf der Handlung den Plan, die Bürger:innen Mekkas von seiner Rolle als gütiger, menschlicher Prophet zu überzeugen. Sie sollen in ihm den Propheten und ihren Herrscher erkennen. Aber die Überzeugung gelingt nur in Teilen, die Hauptfigur wird immer wieder verkannt. Zentral für weite Teile der Handlung ist also ein Wechselspiel zwischen Erkennen und Verkennen und damit die offene Frage nach der Identität Mahomeds. Die Unsicherheit, ob es sich bei ihm um einen Propheten handelt, wird auch auf den:die Leser:in übertragen: Ist er es? Ist er es nicht? Wer ist er? Woher wissen wir, wer er ist?

Wenn Günderrode mit ihrem Drama, das sie gegen die erheblichen Widerstände aus ihrem Umfeld publiziert (vgl. Hilger 2009: 98f., Schönbeck 2024, im Erscheinen),[2] die Frage nach der Identifizierung und Charakterisierung ins Zentrum stellt, dann weicht sie hierbei vom scheinbar konsistenten Bild des Betrügers, Fanatikers und falschen Propheten, das bis heute die antiislamischen Ressentiments prägt, ab. Diese Abweichung wird vor allem im Verhältnis von Günderrodes Drama zu Voltaires *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1742) und zu Goethes Übersetzung desselben deutlich. Denn Voltaires und Goethes Charakterisierungen der Figur Mahomeds weisen genau in die entgegengesetzte Richtung – sie reproduzieren und verhärten das Stereotyp und prägen es nachhaltig, ungeachtet der Komplexität der Entstehungsbedingungen von Voltaires Drama und der feinen Differenzierungen, die Goethe in seine Übersetzung einwebt. Im Folgenden werde ich den Fokus auf

1 Das Drama erscheint in einer Sammlung zusammen mit anderen Texten (neben *Mahomed* das Drama *Hildgund* sowie vier Gedichte) unter dem Titel *Poetische Fragmente von Tian* bei Friedrich Wimans in Frankfurt a.M.

2 Zum Komplex einer ›weiblichen Dramatik‹ um 1800 vgl. die Arbeiten von Dagmar von Hoff (1989, 1992, 1995) und von Susanne Kord (1992, 1996).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Günderrodes Bearbeitung der Figur Mahomeds legen, die Texte Voltaires und Goethes als Kontexte heranziehen, und dabei die Frage ins Zentrum rücken, welchen Charakter und welche Charakterisierung sie ihren Vorläufern entgegenstellt. Weiterhin frage ich, ob sie dabei eine individuellere und komplexere Mahomed-Figur entwirft oder ob sie sich in eine andere – anders funktionierende – Form der Stereotypisierung verstrickt.

Der Beitrag verfolgt die Hypothese, dass die poetologische Entscheidung, die offene Frage der Identifizierung und Charakterisierung ins Zentrum ihres Dramas zu stellen, das Stück für eine Auseinandersetzung mit der Frage nach einer diversitätssensiblen literaturwissenschaftlichen und museologischen Darstellung romantischer Texte und Kontexte prädestiniert.[3] Im Umgang mit *Mahomed. Der Prophet in Mekka* lässt sich etwas über die Bildung und Reproduktion von Stereotypen lernen.

Da sich der Hauptkonflikt Mahomeds in Günderrodes Drama an dem Wechselspiel von Erkennen und Verkennen ausbildet, ist die Auseinandersetzung mit der Selbst- und Fremdcharakterisierung der Figur mit einer Reflexion darüber verbunden, wie das Stereotyp des islamischen oder gar ›islamistischen‹ Fundamentalisten entsteht, funktioniert und reproduziert wird. Denn mit der Charakterisierung Mahomeds wird zugleich *pars pro toto* eine Identifizierung – und eine wiederum durch die literarische Darstellung gestützte soziale Verkennung – jener ermöglicht, die an ihn oder an ›den Islam‹ glauben. Jede Analyse der Verkennungsszenen Mahomeds und ihrer Aufnahme in verschiedenen Rezeptionskulturen lässt sich demzufolge auch als Erhellung der literarischen Bildung von Stereotypen perspektivieren.

Dass Mahomed sich selbst als Prophet erkennt und die Bürger:innen Mekkas ihn als Propheten erkennen oder als Schwindler verkennen, ist zentraler Bestandteil seiner überlieferten Vita, die den genannten Dramen zugrunde liegt und die im 18. Jahrhundert zu einer reichen Auseinandersetzung mit dem Propheten führt (vgl. Saviello 2015, Cyranka 2018). Der gemeinsame Nenner der Dramen von Voltaire, Goethe und Günderrode ist, dass es in ihnen um die Position des religiösen Glaubens in der Entstehungsgeschichte des modernen Individuums im Rahmen von klassischen und romantischen Dramenentwürfen geht. Das Wechselspiel von Erkennen, Anerkennen und Verkennen – Begriffe, für die die antike Dramentheorie den Ausdruck ›Anagnorisis‹ kannte[4] – ist in ihnen allen zentral sowie jeweils spezifisch gewichtet und ausgestaltet. Im Mittelpunkt der Darstellungen steht

3 Dass Günderrode als Schriftstellerin der Romantik zu verstehen ist, setze ich mit Becker-Cantarino (2000) voraus, obgleich diese Frage im Detail zu diskutieren wäre. Zu Günderrodes romantischen Gattungsexperimenten vgl. Ilbrig (2024).

4 Die interdisziplinären Filiationen der Anagnorisis zeigen sich bei Kennedy (2009), zur Theoriegeschichte des Begriffs vgl. Cave (1988).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dabei durchweg Mahomed als Person und Prophet,[5] Mahomed als jemand, dessen individuelles Sprechen zugleich Gottes Wort bezeugen soll.

Karoline von Günderrodes Geburtshaus in Karlsruhe, in dem sie 1780 zur Welt kam, ist nicht wie andere Dichter:innenhäuser als Ort literaturgeschichtlicher Vermittlung erhalten.[6] Wenig ist über dieses Haus bekannt. Auch das Haus, in dem sie mit ihrer Familie in Hanau lebte, steht nicht mehr (vgl. Schneider 1997).[7] Im Alter von siebzehn Jahren wurde Günderrode in das Cronstett-Hynspergische Damenstift am Roßmarkt in Frankfurt a.M. gegeben (vgl. von Gersdorff 2011: 21); in ein Haus, an dessen Stelle sich mittlerweile eine Drogeriefiliale befindet. In Oestrich-Winkel am Rhein erinnert ein Gedenkstein an den Freitod der Dichterin im Jahr 1806. Es existiert kein zentraler Ort der literaturgeschichtlichen Vermittlung ihrer Texte, kein Geburts- oder Wohnhaus.

Aus diesen Gründen kann ich im Folgenden nur in Richtung einer denkbaren Ausstellung von Günderrodes Texten an einem Vermittlungsort, der sich dieser Aufgabe annähme, argumentieren. Insbesondere geht es mir also um die Möglichkeiten und Potentiale einer literaturwissenschaftlich informierten Ausstellung des *Mahomed*-Dramas, seiner Paratexte und Kontexte. Im Folgenden möchte ich drei sukzessive Schritte vorschlagen, die bei der Entstehung einer solchen Ausstellung oder im Ausstellungsraum selbst realisiert werden können: erstens den einer kontextualisierenden Historisierung und zweitens den einer reflektierenden Theoretisierung. Diese beiden Schritte möchte ich in einem dritten resümierenden Schritt als Bestandteile einer diversitätssensiblen, kuratorischen Praxeologie vorschlagen.

---

5 Um die Person Mahomeds geht es hier insofern, als seine Anerkennung sich auf seine Rolle als Prophet bezieht. So gesehen versucht Mahomed in den Dramen die Person des Propheten zu spielen. Ein Teil der ihn umgebenden Figuren erkennt dies an, ein anderer Teil verkennt und verbannt ihn. Die Etymologie des Person-Begriffs, wie sie sich im *Grimmschen Wörterbuch* nachlesen lässt, geht auf den lateinischen Ausdruck *persona* (Maske) zurück und zeigt dessen theater- und dramentheoretische Implikationen. Zur Gleichsetzung von Person und Maske vgl. Weihe (2004). Zur historischen Semantik des Begriffs ›Person‹ vgl. entsprechendes Lemma im *Grimmschen Wörterbuch*. Das lateinische *persona* »bedeutet ursprünglich die den ganzen kopf des schauspielers bedeckende maske mit trichterförmiger mundöffnung zum verstärken der stimme, sodann die darzustellende rolle des schauspielers, das von ihm darzustellende oder dargestellte individuum, den schauspieler in seiner rolle, welche bedeutung im 16. jahrh. durch die übersetzung lateinischer komödien mit dem fremdwort in die deutsche sprache gekommen ist.« (»person, f.«, Kleinschreibung im Original, S.Sch.)

6 Einen wunderbaren Überblick über Orte literaturgeschichtlicher Erinnerung und Vermittlung der Romantik in Literaturhäusern, Gedenkstätten und Literaturmuseen bieten Bohnenkamp-Renken/Bunzel/Ilbrig (2021).

7 Hinweise zum Gedenken an Karoline von Günderrode in Hanau verdanke ich Astrid Hohlbein und Matthias Weber.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

1. Kontextualisierende Historisierung

Neben Voltaires *Mahomet* und Goethes Übersetzung desselben wurden bereits von Erich Regen im Jahr 1910 zwei weitere grundlegende Quellen für Günderrodes *Mahomed* benannt. Zum einen Count de Boulainvilliers' *Vie de Mahomet* (frz. 1730, dt. 1740, 1742, 1786), zum anderen Jean Gagniers *La vie de Mahomet traduite et compilée de l'Alcoran* (frz. 1732, dt. 1802/04), zwei Bücher also, die auch Voltaire zur Verfügung standen (vgl. Regen 1910: 29, Todd 2002: 7–17).[8] Wie schon bei Regen und kürzlich auch in Stephanie M. Hilgers Lektüre des Dramas deutlich wird, stehen sich die Charakterisierungen Mahomets von Gagnier und Boulainvilliers diametral gegenüber, wobei Günderrode, wie Hilger zeigt, letzterem (Boulainvilliers) und damit einer positiven Charakterisierung näher steht (vgl. Hilger 2009: 112). Hilger kontrastiert die Positionen anhand der Kritik von Gagnier an Boulainvilliers, letzterer hätte nur einen Roman, aber keine Geschichte verfasst und stelle der eigenen vermeintlichen Objektivität die Subjektivität des anderen gegenüber. Gagniers Charakterisierung kulminiere – so Hilger weiter – schließlich in dem Urteil, es handele sich um einen »faux Prophéte Mahomet, & sa Religion, ou plutôt sa folle & impie Superstition« (Gagnier nach Hilger 2009: 111), um schließlich auch eine Opposition von Islam und Christentum zu behaupten, die sich bei Boulainvilliers nicht finde (vgl. ebd.: 112).

Dabei geht es, wie Daniel Cyranka in seiner Monographie *Mahomet. Repräsentationen des Propheten in deutschsprachigen Texten des 18. Jahrhunderts* (2018) verdeutlicht, in einem größeren Maßstab der Schriften, die sich mit dem Religionsstifter beschäftigen, nicht um zwei gegenübergestellte und voneinander abgegrenzte Religionen (etwa Islam und Christentum), sondern meist mittels einer pejorativen Charakterisierung um eine »Polemik gegen eine als falsch bezeichnete Auffassung von Gott, von Jesus, von den Propheten […] – was eine prinzipielle, geschichtliche und theologische Zusammengehörigkeit voraussetzt« (Cyranka 2018: 487). Diese Auseinandersetzung mit dem ›falschen Glauben‹ werde, so Cyranka weiter, »anhand der Quasi-Person« Mahomets, »einer konstruierten prophetischen Figur« (ebd.) aufgezeigt, was im Prinzip sowohl für positive als auch für negative Darstellungen gelte, wenngleich letztere – wie auch Alberto Saviello (2015) unterstreicht – im Diskurs der Aufklärung dominiert hätten.[9]

---

8 Weiterhin kommen Humphrey Prideaux' *The True nature of imposture fully display'd in the life of Mahomet* (1697) und der Eintrag ›Mahomet‹ in Pierre Bayles *Dictionnaire historique et critique* (1697) als Quellen in Frage.

9 »Die Spielarten der Repräsentationen des Propheten im 18. Jahrhunderts schwanken zwischen zugeschriebenem Betrug oder Wahnsinn, Ehrgeiz, Wollust, List, Beredsamkeit, Klugheit, Moralität, Amoralität und Vernunft. Sie sind von der Konstruktion einer grundsätzlich fremden und absolut eigenen Religion weit entfernt.« (Cyranka 2018: 488) Alberto Saviello argumentiert, dass die »Beurteilung Mohammeds im 18. Jahrhundert vor allem von einem

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Saviello beschreibt indes in seiner Monographie *Imaginationen des Islam* (2015) einen weiteren und für den Kontext von Günderrodes *Mahomed* bedeutsame Entwicklung im 18. Jahrhundert in der bildlichen und textuellen Beschäftigung mit dem Propheten, nämlich die Entstehung und Verbreitung des Propheten als »Kunstfigur« mitsamt einer »epistemischen Unabhängigkeit« in den Bildwelten auf den Bühnen Europas (vgl. ebd.: 170). Saviello weist darauf hin, dass die auf Objektivität zielenden historischen Darstellungen und die subjektiv-autonomen Darstellungen Mahomeds mitunter aufeinander Bezug nehmen (vgl. ebd.). Ungeachtet dessen unterstreicht Saviello, dass die Darstellung Mahomeds als Betrüger Teil einer durch die eigenen Interessen geleiteten Charakterisierung ist, die mehr darauf zielte, die eigene Vorstellung vom ›richtigen Glauben‹ zu kontrastieren (vgl. ebd.: 173).

Im Vergleich zu den variierenden Schreib- und Argumentationsweisen des historischen Diskurses im 18. Jahrhundert ist die *literarische* Charakterisierung Mahomeds als *Imposteur*, *Imposter* oder Betrüger (je nach Kontext), wie sie bis heute die antiislamischen Ressentiments bestimmt, eindeutig pejorativ ausgeprägt. Diese pejorative Charakterisierung ist durch Voltaires *Mahomet* und durch die Übersetzungen von Lessing und Goethe für die deutschsprachige Literatur topisch geworden. Mahomet wird mit den ersten Worten der Tragödie im ersten Akt durch eine direkte Fremdcharakterisierung in das Stück eingeführt:

> Zopire.
> Qui moi, baisser les yeux devant ses faux prodiges?
> Moi de ce fanatique encenser les prestiges?
> L'honorer dans la Mecque après l'avoir banni!
> Non. Que des justes dieux Zopire soit puni,
> Si tu vois cette main, jusqu'ici libre et pure,
> Caresser la révolte et flatter l'imposture!
> (Voltaire 2002: 167)
> //
> Sopir.
> Was? ich? vor falschen Wundern niederknieen?
> Dem Gaukelspiele des Betrügers opfern?
> In Mekka den verehren, den ich einst verbannt?
> Nein, straft, gerechte Götter! straft Sopiren,
> Wenn ich, mit diesen freien, reinen Händen,

---

religiösen Standpunkt aus überwiegend negativ« (Saviello 2015: 169) blieb, dass jedoch die »eschatologische Interpretation als Antichrist weitgehend an Bedeutung« (ebd.) verlor und der Islam auch nicht mehr als akute Gefahr angesehen wurde: »[S]tattdessen wurde der Prophet im Zuge einer sich durchsetzenden säkularisierten Auslegung seiner Taten der Leserschaft als Eroberer, Gesetzgeber und Reformer, bisweilen sogar als ein bedeutender Akteur der Weltgeschichte vorgestellt.« (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Dem Aufruhr schmeichle, den Betrug begrüße!
(Voltaire/Goethe 1998: 529)

Nahezu holzschnittartig wird hier eine oppositionelle Logik konstruiert, die mit Gegensatzpaaren operiert. Zopire stellt sich mit den rhetorischen Fragen, die das Stück eröffnen, den falschen Wundern (»faux prodiges«) des Fanatikers (»ce fanatique«) Mahomet entgegen und nimmt – so scheint es – im selben Atemzug eine indirekte Selbstcharakterisierung vor. Eine Einigung lehnt Zopire gleich im vierten Vers kategorisch (»Non.«) ab, adressiert sich selbst in der dritten Person (»Zopire«) als frei (»libre«) und rein (»pure«) im Sinne von unschuldig und schließlich unbeeindruckt vom Betrug (»l'imposture«) seines Widersachers.

Zopire charakterisiert Mahomet also in den ersten Versen des Dramas – und in der eigens zu analysierenden Übersetzung Goethes zeigt sich dies deutlich – als »Betrüger«, als *Imposteur*, der die Herrschaft durch betrügerische »Gaukelspiele« erlangen wolle. Diese direkte und in den ersten Versen vorweggenommene Charakterisierung wird im Laufe des Stücks durch eine indirekte Charakterisierung, die sich durch die eigenen Handlungen und Worte der Figur des Propheten entfaltet, ›gesättigt‹. Mahomet zeigt sich durch seine Anstiftung zum Vatermord (Seide soll unwissentlich seinen Vater Sopir töten), durch die Vergiftung Seides (nach vollbrachtem Vatermord) und durch den Suizid Palmires (aus Verzweiflung) als rachsüchtiger Betrüger und grausamer Herrscher, dessen Handeln allein durch die Interessen des eigenen Machtgewinns und -erhalts geleitet wird. Dabei ist für die Zuschauer:innen und Leser:innen transparent, dass die Annahme, bei Mahomets Machtgewinn handele es sich um ein Wunder, einer radikalen Fehldeutung gleichkommt.

Eine markante Station in der sättigenden Charakterisierung Mahomets als *Imposteur* findet sich im dritten Auftritt des zweiten Aufzugs, in dem die Hauptfigur erstmals selbst das Wort ergreift und zu ihrem Gefolge sagt:

Mahomet.
Invincibles soutiens de mon pouvoir suprême,
Noble et sublime Ali, Morad, Hercide, Hammon,
Retournez vers ce peuple, instruisez-le en mon nom.
Promettez, menacez, que la vérité règne;
Qu'on adore mon dieu, mais surtout qu'on le craigne.
(Voltaire 2002: 199f.)
//
Mahomet.
Unüberwindliche Gefährten meiner Macht,
Mein edler Ali, Morat, Pharan, Ammon,
Begebt euch zu meinem Volk zurück, belehrt's
In meinem Namen, droh't, versprecht. Die Wahrheit!
Allein soll sie regieren, wie mein Gott.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Anbeten soll man ihn, man soll ihn fürchten.
(Voltaire/Goethe 1998: 544)

Hier wird die direkte Fremdcharakterisierung des Beginns durch eine indirekte Selbstcharakterisierung ergänzt. Deutlich wird bereits das für das Stück zentrale Moment der fortgesetzten Stellvertretung, das sich zudem in der Etymologie von ›Prophet‹ aufspüren lässt (vgl. »prophet, m.«). Mahomet, der als Prophet und Stellvertreter Gottes dessen Wort verkündet, überzeugt seine Gefährten, in seinem Namen das Volk durch Versprechen und Bedrohungen zu belehren und es damit demütig und folgsam zu machen. Diese Struktur der qua Rolle autorisierten und damit vorausgesetzten Überzeugung wird durch die drohende Gewalt, die bei potentiellem Widerspruch eingesetzt wird, stabilisiert. Dieselbe Logik der Stellvertretung greift auch in dem Moment, in dem Mahomet Seide auffordert, Zopire zu ermorden, ohne ihm zu sagen, dass es sich um seinen Vater handelt: »Quiconque ose penser n'est pas né pour me croire./Obéir en silence est votre seule gloire./Savez-vous qui je suis? Savez-vous en quels lieux/Ma voix vous a chargé des volontés des cieux?« (Voltaire 2002: 238) Mahomet selbst geht von einem Gegensatz zwischen Denken und Glauben aus und fordert einen stillen Gehorsam, bevor er auf die Identifikation seiner Person verweist: ›Weißt Du wer ich bin?‹ Oder in der Übersetzung Goethes: »Verkennst du wer ich bin?« (Voltaire/Goethe 1998: 562) Der Satz liest sich wie eine rhetorische Frage.

Als Zuschauer:innen und Leser:innen wissen wir, dass sich damit die direkte Fremdcharakterisierung Zopires mit der indirekten Selbstcharakterisierung deckt. Die pejorative Charakterisierung Mahomets wird in diesem Sinne im Dramentext ›ausgemalt‹, die Figur über die Tragödie als Betrüger typisiert und vor Augen gestellt. Mahomet wird als Repräsentant fanatischen Glaubens dargestellt, womit sich bei Voltaire eine grundsätzliche Religionskritik verbindet: »Voltaire's play is propaganda, and inevitably entails simplification and the sacrifice of truth to the expression of a message.« (Todd 2002: 11)[10]

Zwar wurde aufgezeigt, dass Goethe mit seiner Übersetzung von Voltaires *Mahomet* die pejorative Charakterisierung Mahomets im Detail abschwächt – er tilgt etwa den *fanatisme* aus dem Titel des Stücks, überträgt die Alexandriner in Blankverse und streicht den abgründigen Schlussmonolog (vgl. Mommsen 1988: 218–238,

10 Hinzuzufügen ist, dass Voltaire Todd zufolge an anderer Stelle ein ausgewogeneres Bild – das Boulainvilliers näher steht – zeichnet: »Under the influence of Boulainvilliers and others Voltaire himself eventually subscribed to a softer, more balanced, view of Islam. In the *Essai sur les mœurs*, for instance, he directly echoes Boulainvilliers in stressing that Mohammed did not invent polygamy. He also defends him against the charge of ignorance, and sees Islam as following an opposing path to Christianity by becoming progressively more humane and tolerant.« (Todd 2002: 9)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Betz 1996, Eke 2008: 92–94) – gleichwohl bleibt aber trotz dieser feinen Differenzierungen in der Übersetzung die grundsätzliche Typisierung als *Imposteur* bestehen.

Karoline von Günderrode dagegen setzt mit ihrem Drama *Mahomed. Der Prophet von Mekka* (1805) der stereotypen Charakterisierung des *Imposteurs* wiederum ein anderes, gleichsam fabriziertes Bild des Propheten entgegen. Besonders markant zeigt sich der Kontrast in der Charakterisierung aufgrund des analogen Settings: Sowohl Voltaires *Mahomet* als auch Günderrodes *Mahomed* heben am gleichen Ort (vor bzw. in Mekka) und zum gleichen Zeitpunkt (nach der Verbannung) in der Vita des Propheten an. Der Text Günderrodes zeigt am Beginn jedoch keine Personen, die Mahomed direkt charakterisieren, sondern ihn selbst:

> MAHOMED. Schon Morgen! Wahrlich, ja! jener Purpurstreif in Osten verkündet das Licht des Tages, das schon der Sonne Feuerschoos entquillt. Das Gestirn der Zwillinge, das auf dieser ganzen Reise mich stets begleitet, auf das ich hoffend stets geblickt, erlischt im Morgenstrahl. Zweifaches Leben floß aus diesem Gestirn auf mich herab, und ein Sinnbild war es mir, meines doppelten Lebens, das mich theilweise an die Erde und die Geschäfte der Welt knüpft, und mich theilweise zu dem Ueberirrdischen und zu seltsamen Offenbarungen führt. Wenn die Gestirne um Mitternacht hoch über meinem Scheitel ste'n, so fallen mit ihren senkrechten Strahlen allerlei wunderliche Lichter in meine Seele, die dann verschwinden, wenn die Sterne vom Sonnenlicht verschlungen werden. (SW I: 111)

Gezeichnet wird ein orientalistisch anmutendes Bild einer morgenländischen Landschaft, die an der Schwelle von Nacht (»Gestirn der Zwillinge«) und Tag (»Sonne Feuerschoos«) steht.[11] Der Moment des Dazwischen, in dem nicht mehr Nacht aber auch noch nicht Tag ist, korrespondiert mit Mahomeds besonderer Disposition. Denn im Anschluss reflektiert er seine eigene Position als Person, der qua Natur ein »zweifaches Leben« gegeben wurde, eines, das ihn an die »Erde und die Geschäfte der Welt« bindet und eines, das ihm durch »Offenbarungen« Zugänge zum »Ueberirdischen« gewährt. Mahomed charakterisiert sich am Beginn dieses ersten »Zeitraums«[12] damit als selbstreflexives, doppelt codiertes Individuum. Wenig später wendet er sich gegen die präskriptiven Vorgaben seines eigenen Charakters. Sein »liebste[r] Freund« (ebd.: 112) Nahlid berichtet ihm bei seiner Ankunft,

---

11 Im zweiten Zeitraum fällt der lutherische Ausdruck »Morgenland[ ]« (SW I: 138), mit dem gemeinhin ›der Orient‹ und damit das Gegenstück zum Abendland assoziiert wird. Zum Begriff vgl. etwa Polaschegg (2008: 16).

12 Offenbar hat Günderrode die Akte als Reaktion auf eine Kritik von Christian Gottfried Nees in »Zeiträume« umbenannt: »Die Abtheilung in 5 Akte wiederspricht offenbar dem Titel eines Fragments; denn ein Fragment in 5 Akten, d.h. mit der Form der Vollendung ist nur ein *mißlungenes* Drama. Diese Eintheilung darf also nicht bleiben.« (Christian Gottfried Nees an Karoline von Günderrode, 2. Juli 1804, in: Preitz 1962: 246)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

dass die Koreschiten ihm Entschädigungsleistungen verwehren würden, mit der Begründung, er hätte mit den verfeindeten Sahamiten »geheime Unterhandlung gepflogen« (ebd.: 113). Mahomed hingegen erwidert, er wolle von wichtigeren Dingen sprechen:

> Mahomed. Du staunest? Wohl gab es eine Zeit, wo nichts meinen Geist so beschäftigte, als der Wunsch nach rächender Gerechtigkeit für meine gute Sache, wo nichts mir so am Herzen lag, als die Hoffnung, meine stolzen Feinde zu demüthigen. Doch alles ist nun anders, ein Höheres liegt mir ob und andere Sorgen. Ob die Koreschiten mir Gerechtigkeit wiederfahren lassen oder nicht, mir gleichviel, ich bedenke dies, und alle die kleinen Händel, das tägliche Getreibe menschlicher Geschäftigkeit nicht ferner. (Ebd.: 113f.)

Mahomeds Worte klingen wie ein poetologischer Kommentar auf jene Texte, durch die sich die Wahrnehmung als religiöser Fanatiker weiter verfestigt hatte. Mit der Frage »Du staunest?« mag sich nicht nur Nahlid, sondern auch der:die irritierte Leser:in angeredet fühlen, dem:der es Probleme bereitet, diesen Mahomed mit dem Voltaires und Goethes zu identifizieren. Ist er es? *Dieser* Mahomed charakterisiert sich selbst, indem er sich von seiner vormaligen Rachlust und Feindseligkeit distanziert. Es darf vorweggenommen werden, dass sich der Verdacht, bei diesen Worten könne es sich gleichsam um eine rhetorische List handeln, nicht erhärtet. Vielmehr deuten seine Worte auf einen Wandel seines Charakters in seiner Lebensgeschichte. Der erste ›Zeitraum‹ handelt maßgeblich davon, wie seine Vita, die er in langen prosaischen Einlagen erzählt, zu dem Punkt hinführt, an dem die Handlung einsetzt. Zentral in der an Nahlid adressierten Lebensgeschichte ist, dass er sich in der Vergangenheit selbst als Prophet erkannt hat. Nachdem ihn seine »innern Offenbarungen« quälen und sich Mahomed in eine Wüste verirrt, erscheint ihm ein »tröstender Engel« (ebd.: 117) und spricht zu ihm:

> [S]iehe! glaube! thue! Aber ich antwortete: ich bin ein Sterblicher nur, und dies ist ein unsterbliches Werk. Da nahm der Engel das Herz aus meiner Brust und drückte es gewaltig, bis ihm ein dunkler Tropfen entquoll, es war die irdische Angst und der Zweifel; und als er das Herz wieder in meine Brust gefügt hatte, war es mir sehr wohl und leicht, denn die enge Schranke der Sterblichkeit war von mir abgefallen. (Ebd.: 117f.)

Mahomed überzeugt also zunächst Nahlid davon, dass er sich selbst als Prophet erkannt hat und dass dies der Grund ist, weshalb er irdische Konflikte wie den zwischen den Koreschiten und Sahamiten für irrelevant hält. Weiterhin ist die Selbsterkenntnis als Prophet durch die Begegnung mit dem Engel der Grund dafür, dass

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

er sich selbst als über der Zeit stehend darstellt.[13] Auch andere von ihrer irdischen Endlichkeit zu befreien, ist Teil des Versprechens, das er dem Volk nach dem Eintritt nach Mekka gibt:

> Mahomed. Freunde! Mitbürger! Ich habe euch berufen mit euch zu reden, nicht wie ein Mensch zu den Menschen, nein, ein höh'rer Geist spricht durch mich zu euch, und er will euch durch mich zum Leben führen; nicht versteh ich der Rede Künste noch Schmeichelei, die die Herzen gewinnt, wie der Geist mir gebietet, so thue ich (ebd.: 127).

Günderrodes Mahomed gewinnt das Volk Mekkas nicht durch den manipulativen Einsatz Dritter, wie es bei Voltaire der Fall war (vgl. Voltaire 2002: 199f.), sondern durch seine eigene Redekunst. Mit seiner ersten Rede an das Volk teilt Mahomed selbiges in zwei Hälften, in jene, die seinen personalen Status erkennen und anerkennen, ihm folgen und gehorchen und jene, die ihn verkennen und »verläumden, hassen, verfolgen.« (SW I: 126)[14] Soufian, zentraler Vertreter seiner Widersacher, reproduziert in seiner missgünstigen Widerrede jene negativen Eigenschaften aus dem Spektrum des Stereotyps, wenn er davon ausgeht, dass Mahomed »den Propheten« spielt, »nicht nur um ihn zu spielen, o nein! er spielt ihn um des Gewinnes halben.« (Ebd.: 141) Begleitet wird der Verdacht, es handele sich bei Mahomed um einen Betrüger von einer Vernichtungsphantasie, so heißt es, man möge ihn »mit der Wurzel aus[reißen]« (ebd.: 142). In der Darstellung Mahomeds dagegen verzichtet der Text weitestgehend auf die Kernpunkte der pejorativen Charakteristik, die noch Voltaires Tragödie bestimmt hatten: Rachlust, Grausamkeit und Gewalt zählen dagegen zur Charakteristik seiner Widersacher. Das eigene Erkennen und die Anerkennung als Prophet werden der Verkennung und dem Vorwurf des Betrugs und der Täuschung gegenübergestellt. Dies ist der zentrale Konflikt des Stücks, zu dem sich Leser:innen und Besucher:innen einer potentiellen Literaturausstellung positionieren können.

Nach seiner abermaligen Verbannung aus Mekka wird Mahomed von Soufian mit einer vorauseilenden Morddrohung verfolgt und schließlich vor dem Großemir Habib-Ebn-Malec »des Hochverraths, der Gotteslästerung, des Aufruhrs und des Mordes« (ebd.: 175) angeklagt. Aber durch den Einsatz eines Wunders (Mahomed verdunkelt und erhellt den Mond; vgl. ebd.: 181) wird er in einer Art Gerichtsszene, in der Habib über den Konflikt entscheiden soll, nochmals in seiner Rolle als Prophet

13 »Ich habe, seit ich von dir entfernt war, mehr denn hundert Jahre verlebt, denn ich war nicht in der Zeit, nein! über ihr, und sah, wie sie in ihren Strudeln das sterbliche Geschlecht dahin reißt.« (SW I: 114)

14 An der Stelle, an der diese Worte fallen, warnt Abu-Taleb Mahomed davor, vor das Volk Mekkas zu treten und seinen Herrschaftsanspruch mit Verweis auf seinen personalen Status geltend zu machen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anerkannt: »Ja wahrlich, Mahomed ist ein Prophet; ihr Völker/Arabiens! ihr Männer von Mekka! hört mich! Es ist nur ein/einziger Gott und Mahomed ist sein Prophet.« (Ebd.) Nach dieser ›richterlichen‹ Anerkennung schlichtet Mahomed den aufflammenden Kampf zwischen Soufian und seinen Gefolgsleuten und untermauert damit seinen göttlichen Auftrag, »daß Friede, Eintracht und Gesundheit widerkehren auf Erden« (ebd.: 163) im Glauben an einen, nämlich seinen Gott.

Auch im Drama von Günderrode ist es Mahomeds Ziel, die Herrschaft über Mekka zu erlangen. Allerdings wird dabei nicht – wie bei Voltaire und Goethe – eine grausame, allein auf Gewalt zielende rhetorische List eingesetzt (der initiierte Vatermord am Widersacher), um das politische Ziel der Machtergreifung über Mekka zu erreichen. Stattdessen ist Mahomeds Ziel hier primär die Anerkennung als Prophet, als menschlicher Stellvertreter Gottes, als Zeuge und Verkünder von dessen Wort. Günderrodes Drama kreist um die Frage, wie Mahomed mit einem Verzicht auf physische Gewalt, mit Güte, Erhabenheit und rhetorischem Geschick seine Anhänger um sich versammelt, indem er sie von seiner Rolle überzeugt, indem sie ihn als Prophet erkennen und anerkennen. *Mahomed* reproduziert damit weniger das Stereotyp des religiös verblendeten Fanatikers, sondern stellt die Hauptfigur als taktisch klugen Herrscher vor, der seine Anhänger durch wundersame Taten und eine begeisternde Selbstcharakterisierung für sich einnehmen kann und der so auch die Macht über Mekka erlangt. Die vorgeführten Wunder lassen sich dabei nicht rational verstehen, sie lassen sich nur zeigen und erfahren. In diesem Sinne wird die ästhetische Erfahrung bei der rhetorischen Überzeugung und damit bei der Anerkennung als Person im Vergleich zur rationalen Erkenntnis stärker gewichtet.

2. Reflektierende Theoretisierung

Wie lassen sich diese Vorgaben in der Geschichte der deutsch-französischen Verarbeitungen Mahomets bzw. Mahomeds, dessen Charakter in den Texten zwischen Verkennen und Erkennen, zwischen Individualisierung und Stereotypisierung schwankt, im Rahmen einer diversitätssensiblen Literaturausstellung aufgreifen? Diese Frage lässt sich besonders erhellend mit der Rezeptionsgeschichte von Günderrodes *Mahomed* und mit der Theoriegeschichte, in diesem Fall der postkolonialen Theorie, beantworten.

Zunächst öffnet Ingeborg Solbrig in ihrem Aufsatz *Die orientalische Muse Meletes* (1989) den Blick für sämtliche Mahomed-Dichtungen Günderrodes, darunter neben dem Drama der Essay *Geschichte eines Braminen* (1803) und das Gedicht *Mahomets Traum in der Wüste* (1804). Solbrig zufolge lässt sich der Orientalismus Günderrodes vor dem Hintergrund ihrer Religiosität und ihrer geschichtsphilosophischen Studien verstehen. Günderrodes Glauben stehe »dem Neuplatonismus nahe, wonach die Welt in ihrem Stufensystem zum einen Emanation, zum anderen Heimkehr aus der

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Entfremdung« (Solbrig 1989: 302) sei. ›Der Orient‹ ist dabei für sie kein lokalisierbarer, sondern ein abstrakter Ort, wie er sich auch in der Geschichtsphilosophie ihrer Zeit, etwa in Herders *Ideen zur Philosophie der Menschheit* (1784–1791) findet (vgl. etwa Hofmann 2008). In ihrer Lektüre legt Solbrig Wert auf die Abweichungen Günderrodes von den islamischen Quellen, vielmehr zeige sich im Drama *Mahomed* die eigene Vorstellung einer »dynamische[n], reinigende[n] Kraft«, die mit dem Vorgang der »mystischen Erleuchtung« (Solbrig 1989: 305), wie Mahomed sie proklamiert, in Beziehung stehe. Weiterhin gehe der Text von einer essentialisierten Natur aus, mit der das Ich in einer *unio mystica* verschmelzen kann.[15] Ähnlich kulminieren auch Almors Gedanken in *Geschichte eines Braminen* in der spinozistischen Vorstellung einer »unendlichen Kraft«: »Es ist eine unendliche Kraft, ein ewiges Leben, das da Alles ist, was ist, was war und werden wird, das sich selbst auf geheimnisvolle Weise erzeugt, ewig bleibt bey allem Wandeln und Sterben.« (SW I: 309)

Solbrig argumentiert weiter, dass sich diese Vorstellung, die sich in der *Geschichte eines Braminen* zeige, weit »vom strengen Monotheismus des Islam« distanziere und die »Person des arabischen Religionsgründers« hierin eine »untergeordnete Rolle« spiele (Solbrig 1989: 311). Auch für das Drama *Mahomed* diagnostiziert Solbrig, dass sich nicht nur die »Verherrlichung des sieghaften Gottesgesandten« (ebd.: 314), sondern auch »Günderrodes Geschichtsphilosophie *par excellence*« (ebd.: 315) und insbesondere in der »Mahomed-Figur christliche Züge« (ebd.: 319) zeigen würden. Solbrigs Pointe, dass die »historisch tradierte Vision Mahommeds« Günderrode allein als »Gestaltungsvorlage« diente, »indem sie den religiösen Mythos gemäß ihren philosophischen Vorstellungen aktualisierte« (ebd.: 321), weist in die Richtung einer Lektüre, die Günderrodes Orientalismus stärker konturiert.

Denn Günderrode – so ließe sich im Anschluss an meine kontextualisierende Historisierung formulieren – wendet sich mit ihrer Charakterisierung nicht nur gegen die Stereotypisierung von Mahomed als *Imposteur*, sondern bedient sich ihrerseits einer orientalisierenden Darstellung, die aus der Perspektive einer diversitätssensiblen, literaturwissenschaftlichen Theorie zu beleuchten wäre. Die Sensibilität gegenüber orientalisierenden Darstellungsweisen und ihren internen Machtmechanismen wurde maßgeblich durch Edward Saids 1978 veröffentlichte Monographie *Orientalism* befördert. Saids Studie ist sowohl historisch, was das frühe 19. Jahrhundert betrifft als auch systematisch mit Blick auf Günderrodes Umgang mit Stereotypen und trotz zahlreicher kritischer Auseinandersetzungen seit ihrem Erscheinen (vgl. Polaschegg 2005: 28–38) immer noch aufschlussreich. Die durch die postkoloniale Theorie Saids geprägten Lektüren des Dramas *Mahomed* – wie ich im Folgenden anhand weiterer Stationen der Rezeptionsgeschichte

15 Diese Vorstellung mag Günderrode aus der Philosophie Schellings bezogen haben. Zur Beziehung von Günderrode zur Philosophie Schellings vgl. Ezekiel (2016), Raisbeck (2019), Nassar (2022).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

zeigen werde – konnten an seiner Argumentation trotz ihrer fraglichen historisch-systematischen Korrektheit anschließen, da in *Orientalism* ›der Orient‹ grundsätzlich als ein Konstrukt westlicher Imagination, Wissenschaft und Gelehrtenwissens (genauer als »geographical, cultural, linguistic and ethnic unit«; Said 1979: 51, Said 2009: 66) behandelt wird. Teil dieser Einheit, von der Said ausgeht und die mit einer problematischen, antagonistischen Gegenüberstellung ›des Orients‹ und ›des Okzidents‹ und damit des Islams und des Christentums (bei gleichzeitiger Konzentration auf englisch- und französischsprachigen Quellen) einhergeht, ist die Typisierung Mohammeds (so die Schreibweise Saids) als »Imposter« (Said 1979: 60), deren Entstehung er mit der osmanischen Bedrohung des christlich geprägten Europas in Verbindung bringt. Ungeachtet der Frage nach der historischen Tiefenschärfe[16] von Saids Argumentation beschreibt Said Mohammed in dramentheoretischer Anlehnung als »generic type« im Rahmen einer »general theatrical representation called orientale« (ebd.: 66), die er etwa in d'Herbelots *Bibliothèque orientale*, seinem *Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la Connoissance des peuples de l'Orient* (1697) am Werk sieht.

Wenn Günderrode mit der Charakterisierung ihres Mahomeds gegen die stereotype Darstellung als *Imposter* anschreibt, opponiert sie damit auch gegen eine Aneignung ›des Orients‹ durch eine orientalisierende Darstellung? Wie Andrea Polaschegg darlegt, zeigt sich im 18. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Kontext eine Faszination für die »Parallelkultur« (Polaschegg 2008: 19, 23) des Morgenlandes, die sich in der höfischen Repräsentation widerspiegele und die an das aufklärerische Interesse für »rationale[ ] Erkenntnis«, für »Geheimwissen und Mysterien« und an den »Aufstieg des Bürgertums« anknüpfen kann (ebd.: 20). Die Kontinuität des deutschen Orientalismus führt Polaschegg auf die Wahrnehmung des Morgenlandes als eine »der eigenen Kultur analogen, wenngleich differenten, Zivilisation« (ebd.: 24) zurück. Um 1800 setze sich über alle Kontinuitäten hinaus auch eine »grundlegende Neuordnung des deutschen Orientalismus« durch, die mit einer Faszination für Sprache und Geschichte verbunden sei (ebd.: 30). Gemeinsam ist beiden Feldern (Sprache, Geschichte), dass über die Parallelität von Abend- und Morgenland, sprachliche und kulturelle Ursprünge aufgeschlossen werden sollen:

> Goethes »West-östlicher Divan« ist vom selben Licht der orientalischen Frühzeit durchstrahlt, das auch Günderrodes Gedichte illuminiert, Achim von Arnims »Isabella von Ägypten« den Weg in die Heimat weist und den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. in die phantasierten Arme seiner »Königin von Borneo« getrieben hat. (Ebd.: 32)

16 Der Vorwurf eines ahistorischen Verfahrens zählt zu den Hauptkritikpunkten in der Rezeption von *Orientalism* (vgl. Polaschegg 2005: 30–32).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Wechselt man von dieser punktuellen Beschreibung eines ›romantischen Orientalismus‹ zurück in den engeren Rahmen der Rezeptionsgeschichte von Günderrodes *Mahomed*, dann verwundert es wenig, dass auch im Anschluss an Solbrig Analysen an Bedeutung gewinnen, die sich ihrem spezifischen Orientbild widmen. Lucia Licher hat 1995 das Potential eines interkulturellen Zugriffs auf das Drama aufgezeigt und damit auch Impulse für eine Darstellung von Diversität im Rahmen von Literaturausstellungen oder literaturwissenschaftlichen Lektüren gegeben. Im Aufsatz *»Du mußt dich in eine entferntere Empfindung versetzen«* geht Licher von der Prämisse aus, dass die Autorin »die ihr auferlegten geographischen, kulturellen und Geschlechtergrenzen überschreitet.« (Licher 1995a: 22) Untersucht wird der Weg zur individuellen Identitätsfindung einerseits und der zu einer politischen Identitätsfindung der Kulturen andererseits. *Mahomed* wird als Beispiel für den zweiten Weg herangezogen. Licher beschreibt den Propheten als »historisches Exempel« und als »Metapher der Zeitgeschichte« (ebd.: 28). Seit seinem Ägyptenfeldzug 1793 inszeniert sich Napoleon als Soldat und Wissenschaftler und seine Zeit verdanke ihm die Erinnerung an die Isis-Weisheit: »Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird« (ebd.), seine Machtübernahme werde von der Hoffnung einer Synthese des deutsch-französischen Weges nach der Revolution verstanden: »Deutsche Philosophie und französischer Revolutionsgeist sind symbolisiert in Mahomeds Politik mit ›Buch und Schwert‹« (ebd.). Das Drama *Mahomed* thematisiere die Möglichkeit dieser Synthese jedoch bereits als versäumte: Mit den napoleonischen Eroberungsfeldzügen werde das Bedürfnis der Beschreibung einer »Herkunfts-Kulturgemeinschaft« (ebd.: 29) geweckt, die bei Günderrode jedoch nicht auf einer xenophoben Vorstellung von ›Nation‹, sondern auf einem »universale[n] Kulturmodell« (ebd.) basiere. Dieses Modell zeichnet sich Licher zufolge durch die Aufhebung der Geschlechterhierarchie, der feudalen Herrschaftsverhältnisse, des Krieges zwischen den »verschwisterten Religionen Judentum, Christentum und Islam« und der »Zersplitterung und Verfeindung innerhalb der Nationen« (ebd.) aus.

Diese utopisch anmutenden politischen Dimensionen gleichen Licher zufolge bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Dramas einem Anachronismus. Aber gerade deshalb ist es möglich, im Drama einen Gegenentwurf zu Tendenzen der Nationalisierung und der Ausgrenzung zu erblicken. Die »Gemeinschaft der Gläubigen« (SW I: 157) erkennt Licher als Gegenmodell zu den Begriffen des Staates und des Volkes, in der Figur Mahomeds lässt sich demnach auch ein »Bild des möglichen ›Göttlichen‹ *zwischen* den Menschen« (Licher 1995a: 31) erkennen; eine Figur also, die die Aufhebung kultureller und sozialer Differenzen symbolisiert. Mahomed erscheint als Verkörperung jenes Ideals der kulturellen Identität, von der Licher schreibt, sie bestehe in der »Identifikation mit der *eigenen* Lebensgeschichte *innerhalb* der Herkunfts- und/oder Lebens-Kulturgemeinschaft *und* der Menschengemeinschaft der Völker.« (Ebd.) Dies gilt zumindest bis zu dem Moment am Ende der Handlung, an dem Mahomed Halima, Soufians Tochter (die sich ihm

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

angeschlossen hatte) im Rahmen eines Handels mit seinem Widersacher als Pfand einsetzt und damit ihr »Selbstbestimmungsrecht« (ebd.: 30) übergeht, um an die Macht über Mekka zu gelangen. Damit mag auch auf die Enttäuschung über Napoleons Wandel vom politischen Hoffnungsträger zur imperialistischen Bedrohung angespielt sein.

Geht man also von Saids Beobachtung aus, dass sich gerade um 1800 und mit Napoleons Ägyptenfeldzug eine westlich codierte und gewaltsame Wissenseinheit ›des Orients‹ ausbildet, dann partizipiert Günderrode an derselben. An diese Prämisse anschließend lässt sich die Charakterisierung Mahomeds als maskierter Napoleon verstehen und die Analogien des Dramas zum Gedicht *Buonaparte in Egypten* (1799) hervorheben. Nicht nur sind die Parallelen zwischen dem ersten Auftritt Mahomeds im gleichnamigen Drama und dem Napoleons in *Buonaparte in Egypten* offensichtlich. Im Gedicht wird darüber hinaus deutlich, dass die Leistung der Reaktivierung der Vorzeit ganz dem französischen Feldherrn zugeschrieben und damit die Taten Mahomeds implizit zu einer Leistung westlicher Konvenienz umgedeutet werden: »Wer ruft der Vorwelt/Tage zurük? wer reiset Hüll' und Ketten vom Bilde/Jener Jsis, die der Vergangenheit Räthsel/Dasteht, ein Denkmal vergessener Weisheit der Urwelt?/Buonaparte ist's, Jtaliens Eroberer,/Frankreichs Liebling« (SW I: 369). In dieser Hinsicht ist der Umgang des Dramas mit den islamischen Quellen vor allem als Form und Praxis einer Aneignung und als Geste einer europäischen »Überlegenheit« (Hofmann 2006: 92) zu verstehen: »Ce que l'Orient offre à Karoline von Günderrode, c'est tout d'abord un répertoire inépuisable de mythes et de héros, dont elle clamme le besoin pour échapper au conflit existentiel« (Dallet-Mann 2007: 65). Der Charakter Mahomeds, so ließe sich im Anschluss an diese Beobachtung formulieren, interessiert Günderrode als Mythos (vgl. zum Mythos u.a. Hilliard 1997, Becker-Cantarino 2008), der die Grundlage des Dramas bildet und der ihr die politische Utopie (vgl. Licher 1995b) liefert.

Diese von der Figur Mahomed ausgehende Utopie resultiert aus der Verbindung seiner Lebensgeschichte zur »Gemeinschaft der Gläubigen« (SW I: 157). Zwar ist das Ziel Versöhnung und Frieden, allerdings wird Gewalt als Mittel zum Erreichen des Ziels in Kauf genommen: »Daß Friede, Eintracht und Gesundheit wiederkehren auf Erden, dazu hat mich Gott gesandt, die Völker sollen in einen Tempel versammelt, das Heidenthum an dem neuen Altare als ein Gott wohlgefälliges Opfer geschlachtet werden« (ebd.: 163). Nachdem Mahomed erneut aus Mekka verbannt wird, beauftragt er Nahlid, Sofian zu töten. Dieser Plan wird nur nicht erfüllt, weil Halima ihn bittet, ihren Vater am Leben zu lassen. Die politische Utopie, die Mahomed verkörpert, ist also eine gebrochene, eine, die auf Frieden zielt, aber den Krieg in Kauf nehmen würde, wenngleich er nicht eintritt. Günderrodes Mahomed ist zwar kein *Imposteur* im Sinne Voltaires oder Goethes mehr, aber er ist immer noch ein ambivalenter, individualisierter Charakter eines Herrschers.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

In ihrer Monographe *Woman Write Back* widmet sich Hilger im Rahmen eines Kapitels (»Staging Islam«) Günderrodes *Mahomed* und legt dabei Wert auf die Differenzen im Zugriff auf den Charakter im Vergleich zu Voltaire und Goethe. Das Drama Günderrodes entziehe sich einer vorschnellen Charakterisierung des Propheten und lege Wert auf die Nähe des Islams zum Christentum. Gleichwohl wird Mahomed als eine »figure of German idealism« (Hilger 2009: 107, 108) und damit abermals als überschreibende Aneignung dargestellt. Diese Aneignung beschreibt Hilger als sympathetische Identifizierung: »In order to achieve this identification, she uses a number of strategies to highlight similarities between Occident and Orient, Christianity and Islam.« (Ebd.) Die erste Strategie bestehe darin, dass in Günderrodes Drama Mahomed als zweifelndes Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte präsentiert werde, die zweite Strategie darin, dass Günderrode Mahomed als einen »protagonist with relatable Christian traits« (ebd.: 113) darstellen würde, indem Passagen aus den islamischen Quellen mit denen der Lutherbibel überblendet werden. Der Protagonist erscheint hierdurch als »agent of higher force but a character who thinks and questions« und letztlich als »strong yet humane religious and political leader« (ebd.: 115).

3. Kuratorische Praxeologie

Voltaires *Mahomet*, so ließe sich resümieren, schöpft aus der Nähe der Hauptfigur zum Typus. Der Text bedient und verfestigt das Stereotyp des *Imposteur* mit seiner Darstellung, und zwar mit den Mitteln einer zunächst direkten und schließlich auch indirekten, sättigenden Charakterisierung. Günderrode wählt mit ihrem *Mahomed* einen anderen Weg. Sie individualisiert und vermenschlicht mit ihrer indirekten Charakterisierung die Hauptfigur und geht auf Distanz zum Stereotyp. Zugleich verstrickt sie sich aber in eine neue Form der Stereotypisierung, indem sie das Bild des Herrschers mit ›orientalischen Farben‹ koloriert und damit das einlöst, was August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst* (1809–11) an Voltaire bemängelt. Dessen »Gewebe von Abscheulichkeiten« (Schlegel 2018: 238) weise über die »Gränzen der poetischen Darstellung« hinaus, dem Stück fehle zudem das »orientalische Colorit« (ebd.: 239). Mahomed sei nicht nur ein »falscher Prophet«, schreibt Schlegel, sondern auch ein »zuverlässiger Begeisterer, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet.« (Ebd.) Günderrode arbeitet sich an dieser Fähigkeit, Herrschaft durch Begeisterung zu erlangen, ab. Besonders deutlich wird das Interesse daran, wie Politisches und Ästhetisches im Verfahren der Aneignung Mahomeds zusammenspielt, schon im Gedicht *Buonaparte in Egypten*, wenn es heißt: »Der Begeisterung Funke erwekt die Söhne Egyptens« (SW I: 370). Allerdings ist auch hier die politische Utopie am Schluss gebrochen, denn die letz-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ten Verse verweisen auf einen »schrecklichen Kampf mit finsterem Wahn« und auf »des Volks Verblendung« (ebd.).

Im Vergleich zu Voltaire wird in Günderrodes *Mahomed* der Charakter der Hauptfigur nuancierter dargestellt. Dass es sich jedoch hierbei ebenfalls um eine vereinnahmende Orientalisierung handelt, wird deutlich, wenn im Anschluss an Said in Betracht gezogen wird, dass Günderrode ›den Orient‹ – wie Barbara Becker-Cantarino es ausdrückt – als einen »zeitlosen, symbolischen Raum des Ostens« (Becker-Cantarino 2008: 284) begreift. Zudem wird Mahomed als eine Figur entworfen, die eine neue, echte, göttliche, religiös-vereinende Herrschaft stiftet und die die Vorgaben der romantischen Naturphilosophie einzulösen scheint.

Günderrodes *Mahomed* ist besonders geeignet für eine diversitätssensible Literaturausstellung. Zum einen deshalb, da das Werk von Günderrode in Literaturgeschichten, sowohl im Hinblick auf die Romantik als Epoche als auch auf Gattungsgeschichten oder nationale Literaturgeschichten immer noch vergleichsweise selten untersucht wird. Oft erregt Günderrode allein als Figur des gleichnamigen Briefromans von Bettina von Arnim Interesse. Zum anderen findet sich immer noch eine dominante Pathologisierung der Autorin und eine starke Fokussierung auf ihren Suizid am Rheinufer. Werke von Karoline von Günderrode auszustellen, verbreitert und diversifiziert also (wenngleich minimal) das Bild, das sich Leser:innen vom frühen 19. Jahrhundert zu machen gewohnt sind. Eine solche Ausstellung würde auch die Herstellung diverser Bezugnahmen und räumliche Positionierungen zu heterogenen Figuren und deren schwankenden Charakterisierungen ermöglichen. Denn genau solche intersubjektiven bzw. interpersonalen Beziehungen und Haltungen zwischen Figuren und Rezipierenden können diversitätssensible Ausstellungen besser initiieren als literaturwissenschaftliche Perspektivierungen, die meist problemorientiert angelegt sind. Dies bedeutet indes nicht, dass literaturmuseale Darstellungen keine Probleme adressieren und ebenso wenig, dass literaturwissenschaftliche Lektüren keine Positionierungen voraussetzen, im Gegenteil: Ich plädiere dafür, das literaturwissenschaftliche Vorgehen in die kuratorische Praxis zu implementieren und es für diversitätssensible Ausstellungen einzusetzen.

Das Drama *Mahomed* eignet sich besonders gut für eine diversitätssensible Literaturausstellung: Erstens, weil die Figur Mahomeds polarisiert, da sie unter dem Eindruck einer Erkennung und Verkennung agiert und sich das Schwanken zwischen Erkennen und Verkennen auch in der Rezeptionsgeschichte und potenziell auch in musealen und literaturwissenschaftlichen Rezeptionsmomenten niederschlägt. Zweitens eignet sich das Drama aber auch deshalb, weil – wie die vergleichende Charakteranalyse gezeigt hat – in Günderrodes Drama die Vorstellung von Mahomed als Betrüger zurückgestellt wird und es deshalb mit antiislamischen Ressentiments in Widerspruch steht. Zugleich findet sich im Text eine neue Form der Stereotypisierung, indem Mahomed als Figur ausgewiesen wird, die die Herrschaft über Mekka durch ihre Fähigkeit, andere durch Reden und Wunder zu

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

begeistern, erobern kann. Dies bedeutet indes nicht, dass Günderrodes Mahomed nicht gewaltsam vorgeht, es handelt sich um eine subtilere, anders funktionierende, ästhetisierte Form der Gewalt.

Drittens schließlich eignet sich das Drama als Gegenstand für eine diversitätssensible Literaturausstellung, weil die Hauptfigur eine der zentralen Figuren der von Said beschriebenen ›orientalist Stage‹ und damit der postkolonialen Theorie selbst ist. Erst aus der Perspektive der *Postcolonial Studies* zeigt sich, dass es sich sowohl bei Voltaire als auch bei Goethe und Günderrode um christlich-europäische Projektionen handelt, um Vereinnahmungen also, die theoretisch schon allein deshalb systematische Identifizierungen und zugleich Verkennungen Mahomeds sind und sein müssen. Die Motivation und Kontexte dieser Vereinnahmungen zu ergründen, wäre die zentrale Aufgabe einer diversitätssensiblen Darstellung dieses Zusammenhangs.

Im Rahmen einer Literaturausstellung zum Drama *Mahomed* ginge es nicht nur darum, die historischen Kontexte und die theoretischen Prämissen der Darstellung aufzuzeigen, sondern die Problematik des Wechselspiels zwischen Erkennen und Verkennen auf die Perspektive der Museumsbesucher:innen auszuweiten, um ihnen damit die Möglichkeit zu eröffnen, an einer Vielzahl von Perspektivierungen mitzuwirken, die zugleich zu Effekten und Gegenständen dieser Ausstellung werden könnten.

Bibliografie

Becker-Cantarino, Barbara (2000): Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung, München: C.H. Beck.

Becker-Cantarino, Barbara (2008): »Mythos und Symbolik bei Karoline von Günderrode und Friedrich Creuzer«, in: Friedrich Strack (Hg.), 200 Jahre Heidelberger Romantik, Heidelberg: Springer, S. 281–298.

Betz, Albrecht (1996): »Voltaire-Übersetzungen: Mahomet, Tancred«, in: Bernd Witte et al. (Hg.), Goethe Handbuch in vier Bänden, Bd. 2, hg. v. Theo Buck, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 304–308.

Bohnenkamp-Renken, Anne/Bunzel, Wolfgang/Ilbrig, Cornelia (2021): Schatzhäuser der Romantik. Ein Wegweiser zu Museen, Wohnhäusern und Gedenkstätten, Stuttgart: Reclam.

Cave, Terence (1988): Recognitions. A Study in Poetics, Oxford u.a.: Clarendon Press.

Cyranka, Daniel (2018): Mahomet: Repräsentationen des Propheten in deutschsprachigen Texten des 18. Jahrhunderts, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Dallet-Mann, Véronique (2007): »›Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir‹. L'Orient de Karoline von Günderrode«, in: Philippe Alexandre/Sylvie Grimm-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hamen (Hg.), L'Orient dans la culture allemande aux XVIIIe et XIXe siècles, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, S. 61–72.

Eke, Norbert Otto (2008): »Orient und Okzident. Mohammed, der Islam und das Christentum. Zur Darstellung kultureller Alterität um 1800 (mit einem Seitenblick auf die Bestände der Fürstlichen Bibliothek Corvey)«, in: Goer/Hofmann, Der Deutschen Morgenland, S. 85–102.

Ezekiel, Anna C. (2016): »Introduction. The Work of Karoline von Günderrode«, in: Karoline von Günderrode, Poetic Fragments, hg. v. Anna C. Ezekiel, New York: Sunny Press, S. 1–37.

von Gersdorff, Dagmar (2011): Die Erde ist mir Heimat nicht geworden. Das Leben der Karoline von Günderrode, Frankfurt a.M.: Insel.

Goer, Charis/Hofmann, Michael (Hg.) (2008): Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850, München: W. Fink.

von Günderrode, Karoline (1990–1991): Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Walter Morgenthaler, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Stroemfeld. (= SW 1–3)

Hilger, Stephanie M. (2009): Woman Write Back. Strategies of Response and the Dynamics of European Literary Culture, 1790–1805, Amsterdam/New York: Rodopi.

Hilliard, Kevin F. (1997): »Orient und Mythos: Karoline von Günderrode«, in: Marianne Henn/Britta Hufeisen (Hg.), Frauen. MitSprechen, MitSchreiben, Stuttgart: Heinz, S. 244–255.

von Hoff, Dagmar (1989): Dramen des Weiblichen: Deutsche Dramatikerinnen um 1800, Opladen: Westdeutscher Verlag.

von Hoff, Dagmar (1992): »›Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama…‹. Die Dramatikerin Karoline von Günderrode. Aspekte einer Inszenierung«, in: runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos 17–18, S. 277–280.

von Hoff, Dagmar (1995): »Censorship in the Work of Karoline von Günderrode«, in: Woman in German Yearbook 11, S. 99–112.

Hofmann, Michael (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Paderborn: W. Fink.

Hofmann, Michael (2008): »Humanitäts-Diskurs und Orient-Diskurs um 1780: Herder, Lessing, Wieland«, in: Goer/Hofmann, Der Deutschen Morgenland, S. 37–55.

Ilbrig, Cornelia (2024): Auf dem Weg zu einer Mythologie der Romantik. Karoline von Günderrodes Gattungsexperimente, in: Frederike Middelhoff/Martina Wernli (Hg.), Noch Zukunft haben. Zum Werk Karoline von Günderrodes, Stuttgart: J.B. Metzler. (*im Erscheinen*)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Kennedy, Philip (Hg.) (2009): Recognition. The Poetics of Narrative. Interdisciplinary Studies on Anagnorisis, New York u.a.: P. Lang.

Kord, Susanne (1992): Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart: J.B. Metzler.

Kord, Susanne (1996): Sich einen Namen machen: Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900, Stuttgart: J.B. Metzler.

Licher, Lucia M. (1995a): »›Du musst dich in eine entferntere Empfindung versetzen‹. Strategien interkultureller Annäherung im Werk Karoline von Günderrodes (1780–1806)«, in: Hannelore Schulz/Brita Baume (Hg.), Der weibliche multikulturelle Blick. Ergebnisse eines Symposiums, Berlin: Trafo Verlag, S. 21–36.

Licher, Lucia M. (1995b): »A Sceptical Muhammedan. Aesthetics as a Theory of Life's Practice in the writings of Caroline von Günderrode«, in: International Congress on the Enlightenment 9, S. 1450–1452.

Mommsen, Katharina (1988): Goethe und die arabische Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Nassar, Dalia (2022): »The Human Vocation and the Question of the Earth: Karoline von Günderrode's Philosophy of Nature«, in: Archiv für Geschichte der Philosophie 104, S. 108–130.

»person, f.«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, *https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P01991 vom 28.03.2023*.

Polaschegg, Andrea (2005): Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert, Berlin/Boston: De Gruyter.

Polaschegg, Andrea (2008): »Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850«, in: Goer/Hofmann, Der Deutschen Morgenland, S. 13–36.

Preitz, Max (1962): »Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. I. Briefe von Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden«, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, S. 208–306.

»prophet, m.«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, *https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P07896 vom 29.03.2023*.

Raisbeck, Joanna (2019): »›Diese Unwissenheit ist mir der unerträglichste Mangel, der gröste Widerspruch‹. The Search for Pre-rational Knowledge in Karoline von Günderrode«, in: Juliana de Albuquerque/Gert Hofmann (Hg.), Anti/Idealism. Re-interpreting a German Discourse, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 131–146.

Regen, Erich (1910): Die Dramen Karolinens von Günderode, Berlin: Ebering.

Said, Edward W. (1979): Orientalism, New York: Vintage Books.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Said, Edward W. (2009): Orientalismus. Aus dem Engl. von Hans Günter Holl, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Saviello, Alberto (2015): Imaginationen des Islam: Bildliche Darstellungen des Propheten Mohammed im westeuropäischen Buchdruck bis ins 19. Jahrhundert, Berlin/Boston: De Gruyter.

von Schlegel, August Wilhelm (2018): »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809–1811)«, in: Georg Braungart/Stefan Knödler (Hg.), Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 4.1, Paderborn: F. Schöningh.

Schneider, Ina (1997): »Die ›Arche Noah‹ und ihre Bewohner«, in: Magistrat der Stadt Hanau (Hg.), Auswirkungen einer Stadtgründung, Hanau: CoCon-Verlag, S. 122–131.

Schönbeck, Sebastian (2024): »›Darum bin ich so wechselnd, so uneins mit mir‹. Karoline von Günderrodes Überschreitung von Geschlecht und Gattung (*Mahomed, der Prophet von Mekka*)«, in: Frederike Middelhoff/Martina Wernli (Hg.), Noch Zukunft haben. Zum Werk Karoline von Günderrodes, Stuttgart: J.B. Metzler. (*im Erscheinen*)

Solbrig, Ingeborg (1989): »Die orientalische Muse Meletes. Zu den Mohammed-Dichtungen Karoline von Günderrodes«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33, S. 299–322.

Todd, Christopher (2002): »Introduction«, in: Voltaire, Les Œuvres complètes de Voltaire, Bd. 20B, hg. v. Christopher Todd, Oxford: Voltaire Foundation, S. 7–139.

Voltaire (1998): »Mahomet«, in: Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 11, hg. v. Hans Georg Dewitz/Wolfgang Proß, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 527–588.

Voltaire (2002): »Le fanatisme, ou Mahomet le prophéte«, in: Ders., Les Œuvres complètes de Voltaire, Bd. 20B, hg. v. Christopher Todd, Oxford: Voltaire Foundation, S. 141–326.

Weihe, Richard (2004): Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München: W. Fink.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Postkoloniales Rereading

Die Haitianische Revolution, das Undenkbare und die koloniale Zerbrechlichkeit bei Heinrich von Kleist[1]

Christopher A. Nixon

»Es ist verantwortungsvoll, Bücher zu lesen, aber Buchwissen ist nicht mit Verantwortung gleichzusetzen« (Spivak 2014: 150).

Haitianische Revolution und historiografisches Silencing

Am 1. Januar 1804 erklärte Jean-Jacques Dessalines die Westhälfte der Insel Hispaniola zur unabhängigen Schwarzen[2] Republik Haiti. Die damalige französische

1 Bei der Verfassung des Textes stellten sich große Herausforderungen an eine diskriminierungssensible und rassismuskritische Sprache, insbesondere durch die Kleist'sche Erzählung selbst sowie die historischen und literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträge. Begriffe wie etwa ›Mestize‹, ›Mulatte‹, ›Maroon‹ und ›Bossale‹ konsolidieren rassistische Stereotype und biologistische Vorstellungen von ›Rasse‹ und ›Hautfarbe‹. Gerade für den im Englischen üblichen Wortgebrauch *mixed race* gibt es im Deutschen keine diskriminierungsfreie Entsprechung. Im Folgenden habe ich soweit möglich auf rassistische Fremdbezeichnungen, auch in den ausgewählten Zitaten, verzichtet. Schwarz wird, wie mittlerweile üblich, als Eigenbezeichnung groß- und *weiß* kleingeschrieben sowie kursiv gesetzt. ›Hautfarbe‹ und ›Rasse‹ (wo der Begriff der Rassifizierung nicht möglich) stehen in einfachen Anführungszeichen, um sie als soziale Konstruktionen kenntlich zu machen. Das N-Wort im Text wird geschwärzt.

2 Während Toussaint Louverture keine radikale Loslösung von Frankreich anstrebte, realisierte Dessalines die Unabhängigkeit Haitis. Die neue Verfassung nivellierte Privilegien, untersagte *weißen* Siedler:innen Grundbesitz und erklärte im 14. Artikel die Haitianer:innen zu »Schwarzen« : »Toute acception de couleur parmi les enfants d'une seule et même famille, dont le chef de l'État est le père, devant nécessairement cesser, les Haïtiens ne seront désormais connus que sous le dénomination génériques de noirs« (Janvier 1886 : 32). Getachew (2016: 834–838) macht deutlich, dass diese Maßnahme keine exkludierende Praxis gewesen ist. Schwarz wurde als »political category« (ebd.: 835) eingeführt, um die durch den Kolonialismus rassifizierte postkoloniale Gesellschaft zu einen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Kolonie mit dem Namen Saint-Domingue gehörte mit seinen protoindustriellen Zuckerplantagen zu den reichsten Kolonien Europas. Dort beutete ein besonders brutales Arbeitsregime die aus Afrika entführten und versklavten Menschen aus. Jährlich wurden im Durchschnitt zwanzigtausend Menschen gewaltvoll mit Schiffen nach Saint-Domingue gebracht (vgl. zu den grauenvollen Überfahrten etwa James 2021: 25–27 und allgemein Redikers Studie 2008 zum ›Sklavenschiff‹), damit bei den hohen Sterbezahlen die Zuckerexporte nach Europa aufrechterhalten werden konnten (vgl. dazu die prägnante historische Zusammenfassung bei Grüner 2020: 82–90).

Diesen nekropolitischen »*Todeswelten*«[3] (Mbembe 2011: 89, Herv. im Original) und Terrorregimes widersetzten sich 1791 versklavte Menschen im Norden des Landes.[4] Sie stießen jene turbulenten Ereignisse an, die heute als die ›Haitianische Revolution‹ bezeichnet werden. Diese antikoloniale Erhebung machte Haiti zum ersten unabhängigen Staat südlich des Rio Grande. Um ihre (welt-)historische Signifikanz wird bis heute gerungen.

Michel-Rolph Trouillot zeigt in seinem Buch *Silencing the Past* (2015), dass in dem (politischen) Prozess, in dem Menschen historische Ereignisse in Quellen festhalten, archivieren und erzählen und als Geschichte konsolidieren (vgl. ebd.: 26), subalterne Positionen und Perspektiven marginalisiert und zum Schweigen gebracht werden (vgl. ebd.: 31–69). Schon Walter Benjamin wollte deshalb die hegemoniale Geschichtsschreibung irritieren und die Unterdrückten als geschichtliches Subjekt restituieren (vgl. Benjamin 1991: 1244 und allgemein zu ›subalternen Geschichten‹ im postkolonialen Kontext Chakrabarty 2008). Ebendieses Subjektsein, und das heißt mit Hannah Arendt auch die (politische) Fähigkeit zum »Anfangenkönnen« (vgl. Arendt 1994: 217–226),[5] wird den Schwarzen ›Agent:innen‹ (*agents*), ›Akteur:innen‹ (*actors*) und Stimmen (*subjects*) (vgl. Trouillot 2015: 23) abgesprochen. Stattdessen wird ihre Bedeutung durch die in Forschungsbeiträgen häufig anzutreffende Behauptung banalisiert, dass die Französische Revolution und die *Déclaration des*

3 Vgl. zu Kolonie und Plantagensystem als ›Ausnahmezustand‹ Mbembe (2011: 72–75). Es geht Mbembe bei den »Todeswelten« und die sie herstellende »Nekropolitik« begrifflich auch darum, »neue und einzigartige Formen der sozialen Existenz [zu fassen], bei der riesige Bevölkerungen Lebensbedingungen unterworfen werden, die sie in den Status *lebendiger Toter* versetzen« (ebd.: 89, Herv. im Original).

4 Es gab selbstverständlich bereits Widerstand gegen die Kolonialherrschaft, die beispielsweise von aus der Versklavung geflohenen sogenannten Maroons wie François Mackandal ausging (vgl. James 2021: 37f.).

5 »Durch das Freisein, in dem die Gabe der Freiheit, des Anfangenkönnens, zu einer greifbar weltlichen Realität wird, entsteht zusammen mit den Geschichten, die das Handeln erzeugt, der eigentliche Raum des Politischen. Es gibt ihn immer und überall, wo Menschen in Freiheit, ohne Herrschaft und Knechtschaft miteinander leben« (Arendt 1994: 225).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Droits de l'Homme et du Citoyen aus dem Jahre 1789 die Haitianische Revolution in Saint-Domingue überhaupt erst möglich gemacht haben sollen.

> The search for external influences on the Haitian Revolution provides a fascinating example of archival power at work, not because such influences are impossible but because of the way the same historians treat contrary evidence that displays the internal dynamics of the revolution. Thus, many historians are more willing to accept the idea that slaves could have been influenced by whites or free mulattoes, with whom we know they had limited contacts, than they are willing to accept the idea that slaves could have convinced other slaves that they had the right to revolt […]. But such evidence of an internal drive, although known to most historians, is not debated – not even to be rejected or interpreted otherwise. It is simply ignored, and this ignorance produces a silence of trivialization. (Trouillot 2015: 103f.)

Diese ›Trivialisierung‹ ist nach Trouillot ebenso wie die schlichte ›Tilgung‹ (*erasure*) ein Moment des historiographischen Silencing (vgl. ebd.: 96f.),[6] das sich auch in deutschsprachigen Standardwerken finden lässt. Wolfgang Reinhard etwa schreibt, dass die »politische Interkation« (Reinhard 2018: 580) mit Frankreich die Haitianische Revolution anstieß, die letztlich die Französische Revolution in den Kolonien aufarbeite (vgl. ebd.: 580–586). Besonders die europäischen Geschichtsschreibungen müssen dieses Verhältnis zwischen Metropole und Kolonie differenziert aufarbeiten. Ansonsten festigen sie den kolonialen Diskurs und die rassistischen Grundannahmen des 18. und 19. Jahrhunderts, die etwa die Philosophen G.W.F. Hegel und Immanuel Kant in ihren Schriften durch ihre Rassifizierung und Inferiorisierung von Schwarzen Menschen mitgestalteten (vgl. dazu etwa Dhawan 2014). »[T]o what extent has modern historiography of the Haitian Revolution – as part of a continuous Western discourse on slavery, race, and colonization – broken the iron bands of the philosophical milieu in which it was born« (Trouillot 2015: 74)?

Eduardo Grüners *The Haitian Revolution* zeigt in diesem Sinn, dass sich die Haitianische Revolution auch als eine »*meta-revolution*« (Grüner 2020: 59, Herv. im Original) begreifen ließe. Sie nämlich entlarvte den in den universalen Menschenrechten enthaltenen Partikularismus und offenbarte ein Europa, dessen Wohlstand und Freiheit koloniale Versklavung und Ausbeutung bedeutete. Es lässt sich überdies ergänzen, dass, wie es Flavio Eichmann (2016) herausarbeitet, selbst die Umsetzung des französischen Abolitionsdekrets in den Kolonien ab 1794 hauptsächlich realpolitischen Interessen und kaum, wie oft einfach angenommen wird, dem zeitgenössi-

6 Trouillot nennt sie zwei ›Tropen‹, »figures of discourse« (Trouillot 2015: 96). Sie sollen deutlich machen, wie die Haitianische Revolution in außerhaitianischen Geschichtsschreibungen behandelt wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Menschenrechtsdiskurs folgte.[7] Die Politikwissenschaftlerin Adom Getachew bezweifelt deshalb zurecht, ob sich die Haitianische Revolution in diesem normativen Rahmen, als »radical project of inclusion« (Getachew 2016: 824), adäquat deuten lässt. Stattdessen beschreibt sie die Haitianische Revolution als »politics of transfiguration« (ebd.: 831), die die Subalternen als »innovative political agents« (ebd.: 839) erscheinen lässt:[8]

> The Haitian Revolution's transfigurative politics inaugurated an alternative universal premised on the ideal of autonomy and emerging out of the specific sites of colonial domination. Well before the revolution culminated in the first black sovereign state, the ideal of autonomy was being articulated among slaves who enacted what freedom might mean in the context of colonial slavery. For instance, by absconding from plantations to cultivate abandoned lands on the basis of small-scale proprietorship, former slaves refashioned themselves as an independent peasant class. In these actions, they enacted a vision of freedom predicated on the ownership of land and cultivation for subsistence while rejecting a plantation economy in which their labor was directed toward the production of cash crops. (Ebd.: 832)

Getachew befürwortet somit, die Haitianische Revolution in ihrem individuellen, kollektiven und transnationalen Autonomieanspruch genuin aus den spezifischen kolonialen Herrschaftsbedingungen und Widerstandsstrategien abzuleiten. Es geht Getachew wie auch Trouillot keinesfalls darum, die Haitianische Revolution zu romantisieren. Die hoch stratifizierte und rassifizierte Gesellschaftsordnung[9] in

---

7 Am 4. Februar 1794 wurde durch den französischen Nationalkonvent das Abolitionsdekret verabschiedet. Bereits am 21. Juni 1793 erklärten unter großem Druck die zwei Zivilkommissare Léger-Félicité Sonthonax und Étienne Polverel die Abschaffung der Versklavung in Saint-Domingue. Eichmanns historische Rekonstruktion zeigt, »dass die Proklamation von Sonthonax und Polverel den Umständen vor Ort geschuldet war und wenig mit dem universalen Anspruch der Erklärung der Menschenrechte zu tun hatte« (Eichmann 2016: 48f.).

8 Diese transfigurative Politik hat eine »politics of fulfillment« (Getachew 2016: 831) zum Gegenstück, die die Haitianische Revolution, sodann begriffen als Inklusionsprojekt, folgendermaßen charakterisiert: »[B]y framing the response to exclusion in terms of the realization of previously articulated ideals, *subaltern action is denied the possibility of reimagining those ideals or inaugurating alternatives*« (ebd.: 822, Herv. CN).

9 Die *weiße* Bevölkerung aus Plantagenbesitzern (*grands blancs*) und kleinen Händlern, Arbeitern und Straftätern (*petits blancs*) stellte bloß eine kleine Minderheit (rund 27.000 Menschen). Die *Free People of Colour* (*gens de couleur libres*) waren oft gebildet und wohlhabend. Sie besaßen dennoch bloß eingeschränkte Rechte (vgl. dazu ebd.: 829f.). Hinzu kommen die ehemaligen Versklavten, die Freigelassenen (*affranchis*) und Geflohenen. Mit 500.000 Personen stellten die Menschen, die in Afrika geboren und nach Saint-Domingue entführt wurden, die deutliche Mehrheit (vgl. zu den genannten Zahlen und ›Rassen‹- sowie Klassenkonflikten Grüner 2020: 86–90).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Saint-Domingue erzeugte unterschiedliche Interessen, die auch zu Konflikten und Kriegen innerhalb des Revolutionsregimes führten. Dabei produzierte auch die haitianische Geschichtsschreibung Ausschlüsse.[10] Auch Revolutionäre wie Toussaint Louverture wurden lange zu einseitig aufgearbeitet. Die Haitianische Revolution ist, durch ihre historische Singularität in einem kolonialen Herrschaftsregime aus Arbeit, Ausbeutung und Unterdrückung, zu einem postkolonialen Paradigma geworden, in dem subalterne Identität, Repräsentation und Geschichtsschreibung als (Un-)Möglichkeit verhandelt wird. Im zeitgenössischen Diskurs um ›Rasse‹, Versklavung und Kolonialismus waren die Ereignisse in Saint-Domingue schlicht »›unthinkable‹ facts« (Trouillot 2015: 82).[11] Wie hat sich nun dieses Undenkbare in eine literarische Erzählung des frühen 19. Jahrhunderts eingeschrieben?

Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. Deutungsversuche und Ambivalenz

Heinrich von Kleist hat 1811 eine Erzählung mit dem Titel *Die Verlobung in St. Domingo* veröffentlicht. Die dort berichteten tragischen Ereignisse sollen im Jahre 1803 stattgefunden haben, als die napoleonischen Truppen die 1793 in Saint-Domingue abgeschaffte Sklaverei mit Gewalt wiedereinzuführen suchten. Dabei ging es Kleist nicht um eine Interpretation des revolutionären Geschehens sowie ihre historisch richtige Darstellung (vgl. etwa Herrmann 1998: 112, Anm. 5). Die realhistorische Haitainische Revolution bleibt eine Hintergrundgeschichte des tragischen Liebesverhältnisses zwischen den Protagonisten Gustav und Toni. Die Kleist-Forschung diskutierte deshalb, ob »das exotische Milieu erst nachträglich in die Erzählung aufgenommen worden [ist]« (Horn 1975: 125), und hinterfragte grundsätzlich die Bedeutung des Diskurses um ›Rasse‹ im Text.[12] »[S]tatt die gesellschaftlichen Hintergründe und Ursachen […] zu analysieren« (ebd.: 118), die die koloniale Situation in Saint-Domingue prägten und die selbstverständlich auch das Figurenhandeln im Text strukturieren, »[schilderten] [Kritiker:innen] diese Welt ganz allgemein und unverfänglich« (ebd.). Sie entpolitisierten den realen historischen Konflikt des Textes zu einem überzeitlichen (metaphysischen, existentiellen) Drama des Menschseins, insofern sie nicht ohnehin die *Verlobung* als eine Krisen-Projektion des Dichters lasen (vgl.

10 Trouillot macht dies an dem in Afrika geborenen General Jean-Baptiste Sans Souci deutlich (vgl. Trouillot 2015: 31–69).

11 »The unthinkable is that which one cannot conceive within the range of possible alternatives, that which perverts all answers because it defies the terms under which the questions were phrased. In that sense, the Haitian Revolution was unthinkable in its time: it challenged the very framework within which proponents and opponents had examined race, colonialism, and slavery in the Americas« (ebd.: 82f.).

12 Einen kurzen Systematisierungsversuch liefert Martin (2008: 48–50).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ebd.: 118f.). Dadurch wird die »gesellschaftlich politische Frage von Sklavenhaltergesellschaft und Revolution« (ebd.: 119) zum Schweigen gebracht. Die Kritiker:innen unterlagen dabei oft selbst ihren eigenen »Rassenvorurteile[n]« (vgl. ebd.: 120). Die Rezeptionsgeschichte des Textes müsste insofern im Hinblick auf das darin wirksame Silencing ausführlich untersucht werden.

Es ist letztlich die *Liebesgeschichte*, die in Kleists Erzählung den kolonialen Diskurs um Rassenzuschreibungen wesentlich bestimmt (vgl. auch Werlen 1992: 460): Toni nämlich ist, nach dem in Saint-Domingue herrschenden biologistischen Klassifizierungsschema,[13] eine Quarteronin (im Text wird sie eine »Mestizin« genannt; Kleist 2005: 223). Das Liebesverhältnis zu einem *weißen* Soldaten aus Europa (Schweiz) im französischen Dienst ist deshalb in mancherlei Hinsicht bereits kolonial präfiguriert (vgl. etwa zum zeitgenössischen pseudowissenschaftlichen Diskurs um ›Rassenvermischung‹ (*miscegenation*) Zantop 2003: 196–199). Das im Text rassifizierte Motiv des Liebesverbots bliebe ohne die Berücksichtigung des historischen und diskursiven Kolonialkontexts unzureichend interpretiert.[14]

Derselbe Vorbehalt erstreckt sich auch auf Forschungsarbeiten, die eine Erkenntnis-, Täuschungs- und Wissensproblematik in Kleists *Verlobung* konstatieren (vgl. dazu etwa Weigel 1991).[15] Die postkoloniale Theorie hat längst deutlich gemacht, dass auch unsere (Fremd-)Wahrnehmung durch eine (sozialisierte) koloniale Epistemologie bestimmt ist (vgl. dazu etwa Santos 2016, Quijano 2016), dass das Erkennen deshalb am Andersseins des anderen seine Grenze hat und dass ›Rasse‹ und ›Hautfarbe‹ (metaphorische und unzuverlässige) *Zeichen* (vgl. Bhabha 2004: 94–120) sind (vgl. die Diskussion um ›Hautfarbe‹ in Kleists *Verlobung* etwa bei Gilman 1975, Weigel 1991: 207–209, Martin 2008: 51–55), die ihre denotierten Bedeutungen und sozialen (rassifizierten) Wirklichkeiten überhaupt erst erzeugen. Die handelnden Subjekte in Kleists Erzählung lassen sich deshalb als soziale Konstruktionen begreifen. Neuere Forschung bezieht hierbei notwendigerweise auch das intersektionale Zusammenspiel zwischen ›Rasse‹ und Geschlecht ein (vgl. Byrd

13 In Grüners Kapitel zu Saint-Domingue um 1791 wird behauptet, dass es mindesten 64 unterschiedliche Begriffe und Kategorien gab, um Menschen nach Pigmentierung einzuteilen (vgl. Grüner 2020: 88) und darauf eine soziale Hierarchie aufzubauen.

14 »*Die Verlobung in St. Domingo* ist eine Liebesgeschichte; die Rassenprobleme auf Haiti sind nicht ihr Thema, sondern sind Merkmale der Situation, in der Kleist seine unglücklich Liebenden agieren läßt« (Herrmann 1998: 129). Solche Interpretationen verkennen die in Liebesverhältnissen naturgemäß eingeschriebenen Machtverhältnisse. Sie konsolidieren das textimmanente Silencing.

15 »[Die Täuschungen im Text] erscheinen vielmehr als Effekte einer narrativen Dynamik, die über einen ›Willen zum Wissen‹ in Gang gehalten wird, der seinen Gegenstand – in der Orientierung an leitenden Vorstellungskonzepten der Aufklärung – doch jeweils *verfehlt*« (Weigel 1991: 206, Herv. im Original).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

2017). Sigrid Weigel schlussfolgerte am Beispiel des Kleist'schen Textes, welche Konsequenzen eine solche diskursorientierte Interpretation haben kann:

> Das hieße, daß in der »Verlobung in St. Domingo« mehr ›Geschichte‹ enthalten ist, als es auf den ersten Blick den Anschein hat, und zwar in Gestalt der Denkmuster und Vorstellungen, der Diskursfiguren und Metaphern, die in historische Erfahrungen eingehen und diese strukturieren. Für die Untersuchungsperspektive einer literaturwissenschaftlichen Lektüre bedeutet das: als ›Helden‹ des Textes wären nicht in erster Linie die Charaktere oder Figuren zu befragen, sondern die Bilder und Diskurse, die imaginäre und symbolische Ordnung der Dinge, die durch die Figuren, ihre Äußerungen und die Konstellationen, in denen sie agieren, zur Darstellung kommen und die im Text […] in Szene gesetzt werden. (Weigel 1991: 205)[16]

Mit dem ›Rassendiskurs‹ als zentrales Thema in Kleists *Verlobung* brachte die Forschung auch die »Frage nach Kleists Einstellung zur Sklavenbefreiung und zur französischen [sic!] Revolution« (Herrmann 1998: 114) ein.[17] Es wurde spekuliert, ob Kleist die Situation in Europa – das heißt die »preußisch[e] Erhebung gegen die Franzosen« (Uerlings 1991: 189) – nach Saint-Domingue übertrug[18] und sich dadurch seine »grundsätzliche Parteinahme gegen Imperialismus und Unterdrückung« (ebd.: 185) ableiten ließe. Diese Annahme wies Herbert Uerlings bezüglich Person und Text – im Folgenden wird es ausschließlich um die Erzählung gehen – in einem häufig zitierten Beitrag im Kleist-Jahrbuch zurück und stellte ebenfalls fest:[19]

> Die »Verlobung in St. Domingo« enthält also zwar eine scharfe Kritik mancher Mißstände in Haiti. Dazu gehören vor allem Babekans Erzählungen ihrer von Mißhandlungen geprägten Lebensgeschichte, der Hinweis auf Congo Hoangos Verschleppung und Gustavs allerdings halb zurückgenommene Kritik der Behandlung der Schwarzen durch die Weißen. Eine konsequente, den Kolonialismus und

16 Vgl. dazu auch Martin (2008: 50): »The critical task of reading Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹ requires an analysis of how textual elements function in relation to the cultural construct of race in order to produce meaning«.

17 »[D]as inhaltliche Problem [führte] zu erzähltheoretischen Fragestellungen« (Herrmann 1998: 114), die Kleist und die teils offen rassistische Erzählstimme methodisch zu trennen suchten.

18 Eine ähnliche Übertragung, als eine Form des Silencing, liegt in der historischen Bewertung der Haitianischen Revolution durch die Französische Revolution, wie oben ausgeführt.

19 Während ich Uerlings hierbei zustimme, ist seine Interpretation des Liebesverhältnisses zwischen Toni und Gustav im obigen Sinn verfehlt. Obwohl Uerlings die Erzählung in ihrem kolonialen Kontext interpretiert (die *Verlobung* ist eben kein Preußen in Haiti), soll die unterschiedliche Rassifizierung von Toni und Gustav eine untergeordnete Rolle einnehmen (vgl. Uerlings 1991: 194). Zantop (2003: 194) weist ebenfalls auf diesen Widerspruch hin.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> die Sklaverei als ›strukturelles Gewaltverhältnis‹ grundsätzlich ablehnende Position ist aber ebensowenig erkennbar wie eine Rechtfertigung einer revolutionären Abschaffung der Sklaverei. (Ebd.: 192)

Diese innere Ambivalenz des Textes macht einseitige Textvereinnahmungen wenig glaubhaft und fordert eine verantwortungsvolle Lektüre, die die Geschichtlichkeit des Verstehens selbst berücksichtigt und im Text sowohl rassistische Stereotype dekonstruiert als auch sein koloniales Silencing bricht. Was kann allerdings dabei ein postkoloniales Rereading leisten?

Postkoloniale Lektüren

Gayatri Chakravorty Spivak zeigt in ihren feministischen Lektüren, wie kanonische und eurozentrische Texte verantwortungsvoll postkolonial gelesen werden können. Spivak wie auch Edward Said[20] entwickeln dazu eine ausdifferenzierte Theorie des Lesens, die ich im Folgenden bloß schlaglichtartig skizzieren kann und an die ich mein Rereading des Kleist'schen Textes orientiere. Diese Lektüren tragen mit und gegen den Text Schicht um Schicht Bedeutungen ab und fördern dadurch die Welt des Textes, sein intertextuelles Netz aus Bezügen, zutage.

Ein Beispiel ist Spivaks *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism* (1985). Sie untersucht dort in Charlotte Brontës *Jane Eyre* und Jean Rhys' ›Hypertext‹ *Wide Sargasso Sea*, wie die subalterne Frau des Globalen Südens textuell in Erscheinung tritt. Diese ist bei Brontë und Rhys Bertha, eine *weiße* Kreolin aus Jamaika mit mutmaßlich psychischen Erkrankungen.[21] Sie steht dem Eheglück zwischen Jane und Edward im Weg und stürzt sich bei einem Brand in den Tod. Ihre Darstellung und textuelle Bedeutung bei Brontë analysiert Spivak folgendermaßen: »I have suggested that Bertha's function in *Jane Eyre* is *to render indeterminate the boundary between human and animal* and thereby to weaken her entitlement [ihre legitime Ehe mit Edward, CN] under the spirit if not letter of the Law« (Spivak 1985: 249, Herv. CN). *Wide Sargasso Sea* gibt Bertha, die also Brontë textuell zu einem kolonialen Subjekt reduziert hat (ähnliches geschieht auch mit Toni in Kleists Erzählung), eine *Vorgeschichte*, die ihre Stimme und Perspektive in den Hypotext einschreibt und dadurch

20 Said nennt seine kolonialismuskritische Lektüre »contrapuntal reading« (Said 1994: 82): »We must therefore read the great canonical texts, and perhaps also the entire archive of modern and pre-modern European and American culture, with an effort to draw out, extend, give emphasis and voice to what is silent or marginally present or ideologically represented […] in such works« (ebd.: 82). Im Folgenden geht es um die postkoloniale und feministische Lektüre Spivaks.

21 Bertha ist Kind eines *weißen* Siedlers. Ihre genaue ethnische Identität bleibt allerdings unbestimmt. Spivak liest sie als *weiße* Kreolin.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

das, mit einem Wort Spivaks ausgedrückt, ›Welten‹ des Kolonialismus (»worlding«; ebd.: 243) erst deutlich hervorhebt:[22]

> In this fictive England, she must play out her role, act out the transformation of her ›self‹ into that fictive Other, set fire to the house and kill herself, so that Jane Eyre can become the feminist individualist heroine of British fiction. I must read this as an allegory of the general *epistemic violence of imperialism*, the construction of a self-immolating colonial subject for the glorification of the social mission of the colonizer. At least Rhys sees to it that the woman from the colonies is not sacrificed as an insane animal for her sister's consolidation. (Ebd.: 251, Herv. CN)

Spivak kritisiert grundsätzlich (re-)produzierte Ausschlüsse und (un-)sichtbare Komplitz:innenschaften in *Repräsentationsregimen*. Sie finden sich im Spannungsfeld zwischen Peripherie, Diaspora und Metropole. Konsequenterweise markiert Spivaks Lektüre dann auch eine interventionistische Grenze in *Wide Sargasso Sea*; »a novel which rewrites a canonical English text within the European novelist tradition *in the interest of the white Creole rather than the native*« (ebd.: 253, Herv. CN): »No perspective *critical* of imperialism can turn the Other into a self, because the project of imperialism has always already historically refracted what might have been the absolutely Other into a domesticated Other that consolidates the imperialist self« (ebd., Herv. im Original).

Was postkoloniale Lektüren und allgemein das kritische Rereading des westlichen Kanons allerdings erreichen können, ist die ansonsten in den Texten unbeachtete epistemische Gewalt aufzudecken und dabei zu zeigen, mit welchen Mitteln und in welchem diskursiven Rahmen etwa die subalterne Frau des Globalen Südens zum kolonialen anderen gemacht wird (wie es Spivak mit den Romanen *Jane Eyre* und *Wide Sargasso Sea* unternahm und ich im Folgenden an Kleists *Verlobung* diskutiere). Sie können zudem auch die temporalen Bedeutungsverzögerungen des textuellen Zeichens im *Leseakt* (vgl. dazu Bhabha 1992),[23] also die ›Risse im Text‹, nutzen und (neue) Bedeutungen und Bedeutungszuschreibungen auch ›gegen den Strich‹

22 »It should not be possible to read nineteenth-century British literature without remembering that imperialism […] was a crucial part of the cultural representation of England to the English. The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored […]. If these ›facts‹ were remembered […], we would produce a narrative, in literary history, of the ›worlding‹ of what is now called ›the Third World‹« (Spivak 1985: 243).

23 »The process of reinscription and negotiation – the insertion or intervention of something that takes on new meaning – happens in the temporal break in between the sign […]. When the sign ceases the synchronous flow of the symbol, it also seizes the power to elaborate – through the time lag – new hybrid agencies and articulations. This is the moment for revisions« (Bhabha 1992: 457). Die Argumentation verläuft hier stärker auf einer semiotischen Ebene als über die temporale Disjunktion der hermeneutischen Situation (die auch machtkritisch aufgearbeitet werden müsste).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entwickeln. Das hieße, den Text in einem Sabotageakt des *misreading* überhaupt erst in ein *postkoloniales Verstehen* zu übertragen, wie es erneut Spivak (2014) an Kants *Kritik der Urteilskraft* erprobte.[24]

Das folgende postkoloniale Rereading des Kleist'schen Textes soll zeigen, wie das zeitgenössisch Undenkbare sowie das textimmanente Silencing sich in Toni eine *widerständige* Projektionsfläche geschaffen haben. Denn Tonis Tragödie zeigt mit Homi K. Bhabha das ›Unheimliche‹ (»unhomely«; Bhabha 2004: 13–25) des Kolonialismus. Im epistemischen Zweifel am nichtidentifizierbaren kolonialen Objekt offenbart die Erzählung, wie widerspruchsvoll und fragil die herrschende koloniale Episteme[25] selbst ist. Die im Kolonialismus konstruierte affirmative *Ambivalenz* des Kolonialsubjekts wird durch Toni qua ›Mimikry‹ (vgl. ebd.: 121–131) eine widerspenstige ›Hybridität‹ bzw. ›Kreolisierung‹ (vgl. Glissant 2006), die den kolonialen Rassendiskurs grundsätzlich infrage stellt.[26] Ein solches postkoloniales Rereading zeigt, wie lohnend die kanonkritische Auseinandersetzung mit den dialektischen Rissen im europäischen Archiv auch zukünftig bleiben wird.

Postkoloniales Rereading. Die koloniale Zerbrechlichkeit in Kleists *Verlobung* lesen

Congo Hoango und die binäre Weltordnung von Schwarz und *weiß*

»Zu Porte au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Hrn. Guillaume von Villeneuve, […] Congo Hoango« (Kleist 2005:

24 »Ich möchte meine Lesart von Kant ›verfehlt‹ nennen […]. Ich probe dies in der Hoffnung, eine solche Lesart könne berücksichtigen, dass Philosophie im Dienste der Narrativierung von Geschichte travestiert wurde und immer noch wird. Man könnte meine Übung als gewissenhafte Travestie bezeichnen, die das Ziel hat, ein Gegennarrativ hervorzubringen, das die Verwerfung desjenigen Subjekts sichtbar machen wird, dessen mangelnder Zugang zur Position des Erzählers die Bedingung der Möglichkeit für die Konsolidierung von Kants Position darstellt« (Spivak 2014: 32).

25 »Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirische Ordnung, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird« (Foucault 1974: 22).

26 »[The] colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, *as a subject of a difference that is almost the same, but not quite.* Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*« (Bhabha 2004: 122, Herv. im Original).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

222). Schon die allgemeine Exposition[27] des Textes durch die Erzählstimme leistet kaum etwas, um die kolonialen Zusammenhänge, in die die Handlung eingebettet ist, darzustellen.[28] Sie scheint möglichst früh, mit Congo Hoango,[29] eine binäre Wissens- und Erkenntnisordnung einführen zu wollen, wobei die ›Hautfarbe‹ als ein *unzweifelhaftes* Zeichen fungieren soll: Hoango, geboren in Westafrika, ist »fürchterlich« (ebd.), »grimmig« (ebd.) , wütend und rachsüchtig), während Kolonialist Villeneuve, dem Hoango einmal das Leben rettete), Hoango »mit unendlichen Wohltaten [überhäufte]« (ebd.), »[ihm] seine Freiheit schenkte«[30] (ebd.) und als Sechzigjährigen »mit einem ansehnlichen Gehalt in den Ruhestand [versetzte]« (ebd.). Es ist erstaunlich, wie schon in den ersten Zeilen koloniale Gewalt, Menschenhandel und Plantagenwirtschaft anwesend sind und doch durch eine euphemistische Kolonialsprache ausgeblendet werden (vgl. auch Byrd 2017: 233). Es ist Ort und Zeit, »als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (Kleist 2005: 222), als »alle Weißen ermordet worden sind« (ebd.: 226), als »das Gemetzel […] gegen die Weißen« (ebd.: 232) stattfand, wie die Erzählstimme wiederholt festhält. Die »Tyrannei, die [Hoango] seinem Vaterlande entrissen hatte« (ebd.: 222), wird kaum

27 Weigel (vgl. 1991: 204f.) hat darauf hingewiesen, dass die Textexposition eine »legendäre[ ] Erzählweise« (ebd.: 205) zeigt und dadurch »hinreichend deutlich macht, daß die Erzählung sich auf ein längst allgemein gewordenes Repertoire von Berichten bezieht« (ebd.).

28 Folgendermaßen ließe sich der Inhalt der Erzählung kurz zusammenfassen: Aus Westafrika in die Versklavung entführt, entmenschlicht und schließlich freigelassen, erschießt Hoango seinen ehemaligen Herrn in den Revolutionsjahren und bewohnt das ehemalige Plantagen-Hauptgebäude mit Babekan und ihrem fünfzehnjährigen Mädchen Toni. Das Gebäude liegt einsam, und häufig suchen in Hoangos Abwesenheit *weiße* und kreolische Geflüchtete dort Nahrungsmittel, Unterkunft und Schutz. Babekan und Toni, die laut Erzählstimme durch ihre »ins Gelbliche gehende Gesichtsfarbe« (ebd.: 223) dazu besonders geeignet scheint, sollen die Schutzsuchenden so lange »mit Unterstützungen und Gefälligkeiten […] [hinhalten]« (ebd.: 223), bis Hoango heimkehrt und sie tötet. »In der Finsternis einer stürmischen und regnigten Nacht« (ebd.: 224) bittet nun Gustav von Ried, ein Soldat im französischen Dienst, die beiden Frauen um Hilfe. Toni und Gustav kommen sich beim gemeinsamen intimen Gespräch schnell nah. Gustav will Toni heiraten, die ihn an seine durch eine aufgebrachte Menschenmenge hingerichtete Verlobte Mariane Congreve erinnert. Doch Hoango kehrt unerwartet schon am darauffolgenden Abend zurück und Toni, in eine ausweglose Lage gebracht, fesselt den schlafenden Gustav ans Bett. Gustav fühlt sich getäuscht und betrogen. Als die durch Toni herbeigerufene Familie Gustavs den Neffen mit Waffengewalt befreien kann, erschießt Gustav Toni aus Rache. Als ihm sein Irrtum fürchterlich bewusst wird, richtet sich Gustav selbst.

29 Sein Name ist aus den zwei Strömen Congo in Zentralafrika und Hoango im Norden Chinas zusammengesetzt.

30 Zu diesem Geschenk, das freilich keines ist (man beachte bereits den Widerspruch im Ausdruck ›seine Freiheit schenken‹) stellt Byrd fest: »Congo Hoango can never reciprocate with the gift of freedom. Guillaume von Villeneuve's act of gratitude is an act of domination« (Byrd 2017: 232).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

als Motivationsgrund ausgeleuchtet und anschaulich. Seine »unmenschliche Rachsucht« (ebd.: 223) illustriert die *Verlobung* mit klaren Bildern schon zu Beginn:[31] Hoango »[jagte] seinem Herrn die Kugel durch den Kopf« (ebd.: 222), steckt dessen Haus mit Ehefrau, drei Kindern und weiteren *weißen* Plantagenbediensteten in Brand, brachte in die umliegenden Gegenden Angst und Schrecken und legte mit Babekan und Toni den handlungsantreibenden Hinterhalt.[32] Hoango bleibt gemeinsam mit seinen Söhnen eine beinah stimmlose Projektionsfläche,[33] die sich im Übrigen auch Babekans Mimikry im Text zunutze macht (vgl. ebd.: 228f.). Sie greift dabei auch die rassifizierte Lichtrhetorik[34] und Ästhetik des Textes auf, die Sander Gilman (1975) ausführlich eingeordnet hat (vgl. allgemein zu Babekans Mimikry als ›Zitatpraxis‹ und ›Widerstandspolitik‹ Heckner 2001).[35]

---

31 Auch Uerlings (1991: 192) konstatiert, dass den Revolutionär:innen bloß ein Rachemotiv unterstellt wird und »davon abweichende Zielvorstellung« nicht benannt werden. »Der Revolutionsgeschichtsschreibung [Marcus] Rainsfords hätte Kleist solche Zielvorstellungen entnehmen können: Kampf gegen die Wiedereinführung der Sklaverei, Verwirklichung der Menschenrechte (insbesondere desjenigen auf Gleichheit), die von Toussaint erlassene Konstitution von 1801 oder die Verteidigung von Frieden und Wohlstand, die Haiti zwischenzeitlich erlebt hatte« (ebd.).

32 »This immediate moralization of the narrative serves a twofold purpose. First of all, it attempts to control and to make intelligible the depicted events which, in the narrator's view, are characterized by illogical and inhuman actions perpetrated by the Blacks. Secondly, it establishes a binary system of order which juxtaposes White and Black in terms of good and evil« (Werlen 1992: 460).

33 Es bleibt unverständlich wie Herrmann in Anbetracht eines solchen Figurenbildes behaupten kann, dass das in Hoango wie auch Babekan präsente »*Leiden der Verschleppung und der Sklaverei*, also das den Schwarzen angetane Unrecht und damit die Begründung für ihren Aufstand«, zumindest »nicht verschwiegen« wird (Herrmann 1998: 134, Anm. 58, Herv. CN).

34 Diese Textstelle lohnte eigentlich eine tiefergehende Analyse. Babekan spricht von einem »Schimmer von Licht« (ebd.: 228) und vom »volle[n] Tag jenes Weltteils« (ebd.), das im Antlitz Tonis »widerscheint« (ebd.). Im Wortfeld des (Er-)Scheinens liegt im Text das gesamte Bedeutungsspektrum des Erscheinens (*apparere*), Leuchtens (*lucere*) und Scheinens (*videri*), im Sinne von ›den Anschein haben‹. *Das (Er-)Scheinen impliziert stets schon die Täuschung*. Bei ihren eigenen afrikanischen Bezügen erkennt Babekan einen »Schatten von Verwandtschaft« (ebd.). Babekan nutzt Hoango nun ebenfalls als Projektionsfläche und unterstellt ihm »Wildheit« (ebd.), Wut, Rache und Habsucht.

35 »Babekans *passing*, das nicht nur die kolonialistische Blindheit Gustavs […] exemplarisch vorführt, sondern auch die kolonialistische Erzählstimme in epistemologische Bedrängnis bringt, läßt sich als die Artikulation einer Politik kolonialen Widerstands verstehen, wie sie die jüngste postkoloniale Theorie in Bezug auf die Handlungsfähigkeit kolonialer Subjekte herausgearbeitet hat« (Heckner 2001: 227).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schwarze und koloniale Gewalt

Die *Verlobung* kondensiert den Zusammenhang zwischen kolonialen und Schwarzen Gewalttaten in drei aufeinanderfolgenden Berichten, die Form, Motivation und Legitimation des gewaltvollen antikolonialen Widerstandes indirekt thematisieren:[36] Babekan erzählt mit ihren eigenen Worten (vgl. Kleist 2005: 231f.) im Rahmen eines ersten Berichts, wie ein Kaufmann namens Bertrand in Paris, dort wurde Toni gezeugt und geboren, seine Vaterschaft aus »Scham« (ebd.: 232) bei Gericht leugnete und Villeneuve Babekan anschließend mit »sechzig Peitschenhiebe[n]« (ebd.) bestrafte. Gustav nötigt diese anschaulich gemachte koloniale Gewalt eine »kurze Verlegenheit« (ebd.) ab. Nach diesem *Verunsicherungsmoment* wird nun in einem zweiten Bericht geschildert (die Erzählstimme präsentiert die Worte Gustavs indirekt), wie Gustav und seine Familie aus Fort Dauphin flohen, das die Schwarzen Revolutionär:innen, die auch alle Schiffe im Hafen in Brand setzten, mit Gewalt einnahmen (vgl. ebd.: 232f.). Sie möchten nun Port-au-Prince erreichen, »das allein noch […] in diesem Augenblick Widerstand leiste« (ebd.).[37] Babekans koloniale Gewalterfahrung wird sofort durch diesen zweiten (längeren) Bericht neutralisiert, in dem Gustav und seine Familie als unschuldige Geflüchtete erscheinen. Toni fragt nun seltsamerweise Gustav, »wodurch sich [in Anbetracht des geschilderten Schwarzen Gewaltregimes, CN] denn die Weißen daselbst so verhaßt gemacht hätten« (ebd.: 233). Welche Motivation hat Toni überhaupt, *Gustav* diese Frage zu stellen?

> Der Fremde erwiderte *betroffen*: durch *das allgemeine Verhältnis*, das sie, als *Herren der Insel*, zu den Schwarzen hatten, und das ich, die Wahrheit zu gestehen, mich nicht unterfangen will, in Schutz zu nehmen; das aber schon seit vielen Jahrhunderten auf diese Weise bestand! Der *Wahnsinn der Freiheit*, der alle diese Pflanzungen ergriffen hat, trieb die N[redacted] und Kreolen, die Ketten, die sie drückten, zu brechen, und an den Weißen wegen vielfacher und tadelnswürdiger Mißhandlungen, die sie *von einigen schlechten Mitgliedern* derselben erlitten, *Rache* zu nehmen. (Ebd., Herv. CN)

Offenkundig liegt Gustavs ambivalente Haltung darin, dass sie zugleich die kolonialen Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse (die Versklavung und Ausbeutung) in Saint-Domingue kritisiert und (möglicherweise eingedenk des eigenen Verstricktseins in sie) relativiert. Seine Betroffenheit lässt unausgesprochen, dass Gustav im französischen Dienst in Saint-Domingue ebendiese »Verhältnisse« wiederherzustellen suchte und die Revolutionär:innen nicht, wie im Text durchgängig

36 Gerade die Position des postkolonialen Vordenkers Frantz Fanon (2007) hat hierzu rege Debatten ausgelöst.

37 Die Kolonialarmee wird in diesem Moment als Widerstandsarmee inszeniert.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

unterstellt wird, allein aus Rachsucht Widerstand leisten. Sie nämlich wollen ein erneutes Versklavungsregime, wiedereingeführt durch die napoleonischen Truppen, verhindern. Doch worin liegt überhaupt die im Text konstatierte Betroffenheit? Schämt sich Gustav etwa?[38]

»[N]ach einem kurzen Stillschweigen« (ebd.), illustriert nun ein diese dichte Erzählsituation abschließender dritter Bericht (dessen Quelle allein das Hörensagen ist) die »schauderhaft[e]« (ebd.) Tat eines Schwarzen Mädchens. Er soll aus Gustavs Sicht bezeugen, welch ein grenzenloses Ausmaß die Schwarze Gewalt und Rachsucht angenommen hat. Sie hat überdies noch eine andere Funktion, wie ich unten erläutern werde. Zunächst delegitimiert sie indirekt erneut die Haitianische Revolution: Das Mädchen soll seinen ehemaligen ›Herren‹, dessen »Mißhandlungen« aus »Empfindlichkeit« geschahen, »weil [es] sich seinen Wünschen nicht willfährig gezeigt hatte« (ebd.) (so euphemistisch kodiert die Erzählstimme sexualisierte Gewalt im Kolonialismus), mit dem Gelbfiebervirus infiziert haben, indem es ihn zu sich mit »Liebkosungen und Zärtlichkeiten« (ebd.) ins Bett ›lockte‹. Das Gelbfiebervirus wird freilich durch die Gelbfiebermücke übertragen und ist somit keine sexuell übertragbare Krankheit. An diesem stereotypisierenden Bericht zeigt sich, wie im kolonialen Diskurs Schwarze Frauen (hyper-)sexualisiert und fetischisiert wurden.[39] »Within the apparatus of colonial power, the discourses of sexuality and race relate in a process of *functional overdetermination*« (Bhabha 2004: 106, Herv. im Original). Die kolonialisierte Frau ist exotisierte Lust und Bedrohung zugleich, und auch Gustav sagt, dass erst »eine Mischung aus Begierde und Angst, die [Toni] ihm eingeflößt, ihn […] habe verführen können« (Kleist 2005: 239). Diese koloniale Einschreibung des Schwarzen Körpers als krankheitstragend und infektiös (vgl. auch Weigel 1991: 216f.) wirkt bis heute nach.[40] Gustav jedenfalls kommt zu einem klaren Urteil:

> Der Fremde […] versetzte: daß, nach dem Gefühl seiner Seele, keine Tyrannei, die die Weißen je verübt, einen Verrat so niederträchtig und abscheulich, rechtfertigen könnte. Die Rache des Himmels, meinte er, indem er sich mit einem lei-

38 Das Motiv der Scham prägt ebenfalls den Bericht. Dass Toni erröten kann, wird zu einem Zeichen ihres Weißseins (vgl. dazu Uerlings 1991: 198). *Hic loco* ist interessant, dass die Erzählstimme ausdrücklich und ausschließlich Bertrands Scham benennt, während Gustavs möglicherweise schamvolle Betroffenheit nicht ausdrücklich benannt (verschwiegen?) wird.

39 Herrmann konstatiert mithin die Sexualisierung Tonis in Kleists *Verlobung*. Er schreibt sie dem männlichen Blick des Autors zu und übersieht dabei, wie sich Geschlecht und Rassifizierung konstitutiv überkreuzen (vgl. Hermann 1998: 125, Anm. 36). »Only a tradition of white man's desire for, and power over, the woman of color can explain the oscillation between trust and distrust, attraction and repulsion constitutive of the colonizer's subjectivity (Bhabha) – whether he is part of the plantocracy or a Swiss mercenary in its service« (Zantop 2003: 194).

40 Ein Beispiel hierzu wären die öffentlichen Debatten um Infektionskrankheiten wie HIV und in den zurückliegenden Monaten ›Affenpocken‹ (*Mpox*).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> denschaftlichen Ausdruck erhob, würde dadurch entwaffnet: die Engel selbst, dadurch empört, stellen sich auf Seiten derer, die Unrecht hätten, und nähmen, zur Aufrechthaltung menschlicher und göttlicher Ordnung, ihre Sache! […] [U]nd da es ihm schien, als ob Mutter und Tochter einander ansähen […]: so übernahm ihn ein widerwärtiges und verdrießliches Gefühl; er wandte sich und bat, daß man ihm das Zimmer anweisen mögte, wo er schlafen könne. (Kleist 2005: 234)

Ich möchte vorschlagen, Gustavs »Verlegenheit« und Unsicherheit, die Babekans Bericht auslöst, und seine empörte Wut am Ende des Gesprächs, die an dem Beispiel des gelbfieberkranken Schwarzen Mädchens einen Ausdruck findet, zusammenzudenken. Ist sie nicht sein Versuch, einen Riss im kolonialen ›Verblendungszusammenhang‹ selbst zu überspielen?[41] Sodann erkenne ich in Kleists Text, im Anschluss an Robin DiAngelo (2018), die *koloniale Zerbrechlichkeit* selbst, die dem Kolonialismus und seinen hegemonialen Diskursen, die stets performativ neu gesetzt werden müssen, inhärent ist. Mit diesem Riss lädt Kleists *Verlobung* dazu ein, die kolonialen Bedeutungssetzungen des Textes zu hinterfragen. Diese Arbeit leisten nicht Kleist und die Erzählung. Die Leser:innen und ihre verantwortungsvolle Lektüre müssen sie leisten.

Drei Gesetze

Die *Verlobung* zeigt eine nahezu klassisch tragische Figurenkonstellation. Eine Beziehung zum Inkle-und-Yarico-Schema (vgl. Uerlings 1991: 194–198) liegt meines Erachtens bei weitem nicht so nah, dass sich nicht mit Toni auch an die sophokleische *Antigone* denken ließe.[42] Antigone steht zwischen dem göttlichen und staatlichen Recht in einem unauflösbaren Konflikt. Die *Verlobung* zeigt unumstritten eine distinkte *weiße* und Schwarze Welt und Toni *muss* sich in diese *binäre* Ordnung einschreiben (vgl. zum literarischen Figuren-Stereotyp des ›Tragic Mulatto‹ Sollors 1997: 220–245), will sie soziale Anerkennung finden. Diese zwei Welten unterstehen zwei unterschiedlichen Gesetzen: Nachdem Toni mit Gustav geschlafen hat und sie an ihrem Tun zweifelt,[43] richtet sie sich mit den Worten an Babekan, »daß es schändlich und niederträchtig wäre, das *Gastrecht* an Personen, die man in das Haus

41 Es ist auffällig, wie die Erzählstimme im soeben skizzierten Abschnitt Babekans Rede wiedereinzufangen sucht. Babekan berichtet direkt ihre Geschichte. Gustavs Bericht wird indirekt durch die Erzählstimme mitgeteilt. Die Tat des Schwarzen Mädchens ist doppelt, durch Gustavs Stimme und die Erzählstimme, gebrochen.

42 Auch Gustavs Einsicht in sein tragisches Fehlen und in das wahre Wesen Tonis ließe sich als eine klassische tragische Anagnorisis-Szene deuten.

43 Babekan weist Toni dabei auch auf die bereits zahlreichen Opfer ihrer List hin (vgl. Kleist 2005: 241).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gelockt, […] zu verletzen« (Kleist 2005: 240, Herv. CN). Diese antike Pflicht unterläuft das mit dem Schwarzen Revolutionsregime assoziierte und zu Beginn eingeführte Hoango'sche »Gebot« (ebd.: 241), die »Landesgesetze« (ebd.: 242) und das »an die Tür geschlagene Mandat, in welchem allen Schwarzen bei Lebensstrafe verboten war, den Weißen Schutz und Obdach zu geben« (ebd.).[44] Das koloniale Silencing im Text erwähnt nicht, dass die Haitianische Revolution auch Folge eines europäischen (Un-)Rechtsregimes (nämlich des *Code Noir*) gewesen ist (vgl. zum (Un-)Rechtsregime in Saint-Domingue, dem Widerstand und den Einfluss auf die Haitianische Revolution Ghachem 2012) und dieses die eingangs kurz geschilderten »Todeswelten« einzurichten half.

Toni als unbestimmtes Zeichen

Die Zerbrechlichkeit des Kolonialismus, seine unvernünftige Vernunft, wird in Kleists Erzählung insbesondere dadurch deutlich, wie sie das Scheitern eines kolonialen »Willen[s] zum Wissen«, wie Weigel (1991: 206) wohl in Anlehnung an Michel Foucault schreibt, inszeniert. Gustav ist schon zu Beginn von der Frage getrieben, ob die ihm zuerst begegnende Babekan Schwarz ist (vgl. Kleist 2005: 224). Obwohl Gustav in Babekan und Toni eine gemeinsame europäische ›Abstammung‹ erkennen mag (vgl. ebd.: 227), bleibt bis zuletzt sein Argwohn bestehen (vgl. etwa ebd.: 234, 236). Tonis »Farbe« ist ihm »anstößig« (ebd.: 235) und die Forschung hat wiederholt festgestellt, dass ihre »ins Gelbliche gehende Gesichtsfarbe« (ebd.: 223) die binäre und pejorative Kodierung des Textes unterläuft (vgl. Weigel 1991: 216f., Zantop 2003: 201).[45] Sie ist und bleibt ein zweifelhaftes Zeichen. »Toni's hybridity entails an ambivalence that disrupts the racial categories of the colonial system. Ultimately, it is Toni's hybridity that preconditions Gustav's disjunctive reading of the signs of Toni's actions and leads to the tragic conclusion of the novella« (Martin 2008: 62). Gustavs Blick nämlich kann in Toni ausschließlich *entweder* das Schwarze Mädchen, das seinen ehemaligen Herrn mit dem Gelbfiebervirus infizierte, *oder* seine ehemalige Verlobte und Märtyrerin Mariane Congreve erkennen, die sich opferte und ihm das Leben rettete (vgl. Kleist 2005: 237f.). Beide Berichte haben

44 »Sie [die Gemeinschaft aus Hoango, Babekan, den Söhnen und Toni, CN] konstituiert sich […] als *Bund* über ein Gesetz, dessen Autorität während der Abwesenheit des schwarzen Vaters durch ein sichtbares Schriftstück vertreten wird, wobei die Mutter als Hüterin dieses Mandats auftritt« (Weigel 1991: 214, Herv. im Original).

45 Zantop stellt eine interessante Verbindung zwischen Babekans und Gustavs Bericht über die Farbe Gelb her: »The yellow color […] connect these two stories to the often violent mixing of black and white under colonialism. The diseases point to the traumatic nature of colonial cross-racial sexual encounters […]. In Babekan's and Gustav's stories, the link between sexual and colonial violence and disease is made explicit: both ›produce‹ the color yellow« (Zantop 2003: 201).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

die Funktion, die bereits zu Beginn des Textes eingeführte koloniale und durch die Hybridität Tonis irritierte Kodierung des Diskurses um ›Hautfarbe‹ (nun im Zusammenspiel mit Geschlecht) aufrechtzuerhalten (vgl. dazu Martin 2008: 53). Gustavs behauptete Ähnlichkeit Tonis mit Mariane (vgl. Kleist 2005: 237) setzt den Maßstab. Eine Identifikation mit Mariane (und ihrem Schicksal) wird realisiert, als Gustav »das kleine goldene Kreuz« (ebd.: 238), das Mariane ihm einst schenkte, Toni »als ein Brautgeschenk […] um den Hals [hängt]« (ebd.). Sie hilft den Strömlis bei Gustavs Befreiung aus Hoangos Haus und entscheidet sich: »[I]ch bin eine Weiße« (ebd.: 256). »[A]ls Toni, den Knappen Seppy [ein Sohn Hoangos, CN] auf dem Arm, […] in das Zimmer trat« (ebd.: 257), macht Gustavs Blick sie allerdings doch zu dem Schwarzen Mädchen, das am Ende auch ihn betrogen hat:

> Gustav wechselte bei diesem Anblick die Farbe; er hielt sich, indem er aufstand, als ob er umsinken wollte, an den Leibern der Freunde fest; und ehe die Jünglinge noch wußten, was er mit dem Pistol, das er ihnen jetzt aus der Hand nahm, anfangen wollte: drückte er dasselbe schon, knirschend vor Wut, gegen Toni ab. (Ebd.)

Gustavs (Wieder-)Erkennen ist ein tragisches *Verkennen*. Sein Scheitern, für das er sich am Ende selbst mit der Waffe richtet, entlarvt die rassifizierende/rassistische Epistemologie des Kolonialismus als trügerisch. Toni bleibt bis zuletzt das zweifelhafte und unidentifizierbare koloniale Subjekt, dem Europa misstraut.[46]

Hybridität und Widerstand

Zum Abschluss dieses postkolonialen Rereadings möchte ich aus einem Aufsatz zitieren, in dem meines Erachtens Toni und ihre Tragödie missverstanden und die textinternen Risse des kolonialen Diskurses übersehen werden:

> Tonis Weg zur Selbstverwirklichung bedeutet in Wahrheit ihr Aufgehen in einem fremden Bild […]. Den Makel ihrer Hautfarbe hatte Toni beim Übertritt in die Welt der Weißen nicht ablegen können. Im »Blick voll Verachtung« […] hätte sie wahrnehmen können und müssen, daß sie fälschlich gedacht hatte, sie sei »eine Weiße« […]. Mit dem Übertritt zu den Weißen hat Toni die gemeinsame Leidensgeschichte der Schwarzen verraten, die durch ihre Geburt und deren Folgen für ihre Mutter auch ihre Geschichte war. Babekans Vorwurf und ihr Fluch bestehen zu Recht. So endet Tonis vermeintliche Selbstverwirklichung und Emanzipation im Gestrüpp nicht passender Bilder und im Niemandsland zwischen den Rassen. In diesem Niemandsland kommt sie um, auch sie, die starke schwarze Frau, nicht weniger ortlos als der schwache weiße Mann. (Herrmann 1998: 126f.)

46 Ihre ›Hautfarbe‹ steht metonymisch für diese koloniale Ambiguität.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herrmann also unterstellt Toni eine Selbsttäuschung (Selbstverkennung), die Folge ihres fehlgeleiteten Emanzipationsprozesses sein soll, und konsolidiert dadurch die binäre Schwarz-*weiß*-Logik des Kolonialismus. Diese Schuldverschiebung kann nicht erkennen, dass die kolonialen Diskurse diese Ortlosigkeit selbst erzeugen und das »Niemandsland zwischen den Rassen« (Herrmann 1998: 127) zugleich fürchten. Es kann nämlich zu einem Ort des kolonialen Widerstandes werden. Um den Kolonialismus als eine ›Zivilisierungsmission‹ zu legitimieren, mussten die Kolonialherren ein ähnliches (zivilisierbares) und doch zugleich ganz anderes (niemals tatsächlich zivilisiertes) koloniales und folglich ambiges Subjekt erschaffen.[47] In Kleists *Verlobung* offenbart sich das daraus resultierende epistemische Unbehagen des Kolonialismus. Neben Bhabha hat insbesondere Gloria Anzaldúa (2012) die immanente Widerständigkeit im kolonialen Subjekt hervorgehoben. Ist es nicht die Hybridität Tonis, durch die sich im Text die Risse im kolonialen Diskurs ergeben, die auf den zurückliegenden Seiten untersucht wurden? Das »Niemandsland zwischen den Rassen« wird das Grenzgebiet (*Borderlands*), an dem selbstbewusst die *mestiza* die kolonialen Grenzsetzungen[48] überschreitet und infrage stellt und *mestizaje* dekoloniale Theorie wird (etwa bei Anzaldúa 2012: 99–113). »What we are suffering from is an absolute despot duality that says we are able to be only one or the other« (ebd.: 41). Ambiguität(en) und Alterität anzuerkennen (vgl. ebd.: 101f.), ist sowohl Herausforderung als auch Chance. Liberale Demokratien sollten sie ergreifen. Das tragische Schicksal Tonis in Kleists *Verlobung* zeigt uns auch unsere Gegenwart in einem neuen Licht. Die Haitische Revolution und Kleists Text wie überhaupt Erzählungen und Geschichten haben diese Macht. »My ›stories‹ are acts encapsulated in time, ›enacted‹ *every time they were spoken aloud or read silently*. I like to think of them as performances and not as inert and ›dead‹ objects (as the aesthetics of Western culture think of art works)« (ebd.: 89, Herv. CN).

Ich habe in diesem Beitrag die diskursiven Risse offengelegt, die die koloniale Episteme und Vernunft selbst hervorbringen, insofern sie in sich bereits widersprüchlich und unvernünftig sind. Diese koloniale Zerbrechlichkeit lässt sich auch in Kleist *Verlobung* finden, die die Haitianische Revolution als etwas Undenkbares verstummen lässt und doch zugleich dieses Schweigen bricht, sobald sie eine verantwortungsvolle Lektüre zutage fördert. Sie erst schärft unsere Kritik an den gegenwärtigen Verhältnissen: Wo finden sich koloniale Stereotype heute? Wie haben sich neokoloniale Strukturen zwischen dem Globalen Norden und Süden überhaupt festigen können? Warum existiert heute noch rassistische Gewalt und Hetze gegen

47 »The success of colonial appropriation depends on a proliferation of inappropriate objects that ensure its strategic failure, so that mimicry is at once resemblance and menace« (Bhabha 2004: 123).

48 Neben ›Rasse‹ geht es hierbei (intersektional) auch um Differenzkategorien wie sexuelle Orientierung, Geschlecht und Klasse.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Migrant:innen und Geflüchtete? Diese (historische) Aktualisierung nennt Trouillot ›Authentizität‹,[49] die uns zu historischen Akteur:innen macht: »Thus, even in relation to The Past our authenticity resides *in the struggles of our present*. Only in that present can we be true or false to the past we choose to acknowledge« (Trouillot 2015: 151, Herv. CN). Die verantwortungsvolle Lektüre entbindet uns nicht davon, Verantwortung im Alltag unseres Handelns zu übernehmen. Dazu bindet sie uns im Gegenteil. Authentisch sein heißt, die Gegenwart mit dem Wissen um die gewaltvolle Geschichte verantwortungsvoll zu gestalten und sie gemeinsam in eine verantwortbare Zukunft zu tragen.

> What we know about slavery or about colonialism can – should, indeed – increase our ardor in the struggles against discrimination and oppression across racial and national boundaries. But no amount of historical research about the Holocaust and no amount of guilt about Germany's past can serve as a substitute for marching in the streets against German skinheads today. (Trouillot 2015: 150)

Bibliografie

Anzaldúa, Gloria (2012): Borderlands. The New Mestiza = la frontra, 4. Aufl., San Francisco, CA: Aunt Lute Books.

Arendt, Hannah (1994): »Freiheit und Politik«, in: Dies., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, München/Zürich: Pieper, S. 201–226.

Benjamin, Walter (1991): Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bhabha, Homi K. (1992): »Postcolonial Criticism«, in: Stephen Greenblatt/Giles Gunn (Hg.), Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies, New York: Modern Language Association of America, S. 437–465.

Bhabha, Homi K. (2004): The Location of Culture, London/New York: Routledge Classics.

49 »Authenticity implies a relation with what is known that duplicates the two sides of historicity: it engages us both as actors and narrators. Thus, authenticity cannot reside in attitudes toward a discrete past kept alive through narratives. Whether it invokes, claims, or rejects The Past, authenticity obtains only in regard to current practices that engage us as witnesses, actors, and commentators – including practices of historical narration« (Trouillot 2015: 150f.).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Byrd, Vance (2017): »Family, Intercategorical Complexitiy, and Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*«, in: The Germanic Review: Literature, Culture, Theorie 92, S. 223–244.

Chakrabarty, Dipesh (2008): Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Dhawan, Nikita (2014): »Affirmative Sabotage of the Master's Tools. The Paradox of Postcolonial Enlightenment«, in: Dies. (Hg.), Decolonizing Enlightenment. Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World, Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich, S. 19–78.

DiAngelo, Robin (2018): White Fragility, Boston: Beacon Press.

Eichmann, Flavio (2016): »Weltkrieg, Revolution und Abolition. Französischer Abolitionismus in globaler Perspektive, 1793–1801«, in: Ders./Markus Pöhlmann/Dierk Walter (Hg.), Globale Machtkonflikte und Kriege. Festschrift für Stig Förster zum 65. Geburtstag, Paderborn: F. Schöningh, S. 48–66.

Fanon, Frantz (2007): Les damnés de la terre, Paris: La Découverte.

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Getachew, Adom (2016): »Universalism After the Post-colonial Turn: Interpreting the Haitian Revolution«, in: Political Theory 44.6, S. 821–845.

Ghachem, Malick W. (2012): The Old Regime and the Haitian Revolution, Cambridge: University Press.

Gilman, Sander (1975): »The Aesthetics of Blackness in Heinrich von Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹«, in: MLN 90, S. 661–672.

Glissant, Édouard (2006) : Introduction à une poétique du divers, Paris : Gallimard.

Grüner, Eduardo (2020): The Haitian Revolution. Capitalism, Slavery, and Counter-Modernity (= Critical South), Cambridge/Medford, MA: Polity Press.

Heckner, Elke (2001): »Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹«, in: Kleist-Jahrbuch, S. 226–244.

Herrmann, Hans Peter (1998): »Die Verlobung in St. Domingo«, in: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Erzählungen, Stuttgart: Reclam, S. 111–140.

Horn, Peter (1975): »Hatte Kleist Rassenvorurteile? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur ›Verlobung in St. Domingo‹«, in: Monatshefte 67.2, S. 117–128.

James, C.L.R. (2021): Die schwarzen Jakobiner. Toussaint Louverture und die Haitianische Revolution, Berlin : b_books.

Janvier, Louis Joseph (1886): Les Constitutions d'Haïti (1801–1885), Paris: C. Marpon et E. Flammarion, S. 30–41.

von Kleist, Heinrich (2005): Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Martin, James P. (2008): »Reading Race in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹«, in: Monatshefte 100, S. 48–66.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Mbembe, Achille (2011): »Nekropolitik«, in: Marianne Pieper/Thomas Atzert/Serhat Karakayalı/Vassilis Tsianos (Hg.), Biopolitik – in der Debatte, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Quijano, Aníbal (2016): Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika, Wien/Berlin: Turia + Kant.

Rediker, Marcus (2008): The Slave Ship. A Human History, London: Penguin.

Reinhard, Wolfgang (2018): Die Unterwerfung der Welt. Globalgeschichte der europäischen Expansion, 1415–2015, 4., ergänzte Aufl., München: C.H. Beck.

Said, Edward W. (1994): Culture and Imperialism. London: Vintage.

Santos, Boaventura de Sousa (2016): Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide, London/New York: Routledge.

Sollors, Werner (1997): Neither Black nor White yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature, New York, NY: Oxford University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): »Three Women's Text and a Critique of Imperialism«, in: Critical Inquiry 12.1, »Race«, Writing, and Difference, S. 243–261.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2014): Kritik der postkolonialen Vernunft. Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart, Stuttgart: Kohlhammer.

Trouillot, Michel-Rolph (2015): Silencing the Past. Power and the Production of History, Boston: Beacon Press.

Uerlings, Herbert (1991): »Preussen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹«, in: Kleist-Jahrbuch, S. 185–201.

Weigel, Sigrid (1991): »Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹«, in: Kleist-Jahrbuch, S. 202–217.

Werlen, Hans Jakob (1992): »Seduction and Betrayal. Race and Gender in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹«, in: Monatshefte 84.4, S. 459–471.

Zantop, Susanne (2003): »Changing Color: Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹ and the Discourses of Miscegenation«, in: Bernd Fischer (Hg.), A Companion to the Works of Heinrich von Kleist, Rochester, NY: Boydell & Brewer, S. 191–208.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

II Diversität in Ausstellungsräumen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Literarischer Antisemitismus in Ausstellungen

Annäherungen an eine Leerstelle[1]

Nike Thurn

»Glücksfall für die Romantik-Forschung« – so nannte das Goethe- und Schiller-Archiv im März 2021 in einer Pressemitteilung einen überraschenden Fund und Ankauf: Es hatte die Protokolle der Deutschen Tischgesellschaft erworben, die 1811 von Achim von Arnim gegründet worden war, und zu deren Mitgliedern unter anderem Clemens Brentano und Johann Gottlieb Fichte zählten. Es handele sich um ein »wichtiges Dokument zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte des Antisemitismus und der Geschlechterpolitik im 19. Jahrhundert«, das in entscheidenden Punkten neue Erkenntnisse verspreche. Die bis dato unbekannten Texte seien unmittelbar digitalisiert worden und stünden nun Forschenden weltweit *open access* zur Verfügung; eine vertiefte Zusammenarbeit mit dem Freien Deutschen Hochstift, dem Deutschen Romantik-Museum und der Kulturstiftung Schloss Wiepersdorf wurde angekündigt (Klassik Stiftung Weimar 2021, vgl. auch Pietsch 2022: 309).

Diese Transparenz eines Archivs im Umgang mit den Zeugnissen des (literarischen) Antisemitismus eines oder – wie in diesem Falle – mehrerer ›seiner‹ Autoren überrascht. Statt die Entdeckung und Erwerbung der sogenannten »Tagblätter« nur mit Hinweis auf den unverhofften Fund zu kommunizieren und sie anschließend weitgehend unbemerkt von der Öffentlichkeit zu verwahren, wurde der Antisemitismus hier nicht nur explizit benannt, sondern gleich mit einem Hinweis auf die daraus resultierenden Aufgaben für die entsprechende Fachdisziplin versehen. Die hervorgehobene Kooperation jener Institutionen, die sich in Deutschland zentral mit Achim von Arnim beschäftigen, kündete von einem diesbezüglichen Einvernehmen; im Fall des Romantik-Museums legte sie zudem eine Auseinandersetzung mit

1 Für den vorliegenden Aufsatz wurden neben den übergreifenden Recherchen Hintergrundgespräche mit 15 Vertreterinnen und Vertretern von Literaturarchiven, -ausstellungen und -museen geführt. Die folgenden Ausführungen stützen sich neben der vorliegenden Literatur auch auf diese Einblicke; aus ihnen wird indes nach Absprache nur in Einzelfällen zitiert. Ich danke allen Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern für ihre Auskünfte, wichtigen Hinweise und weiterführenden Informationen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Frage nahe, in welcher Form die Dokumente und/oder daraus gewonnenen Erkenntnisse Eingang in die entsprechenden Dauerausstellungen oder eigene thematische Wechselausstellungen der genannten Häuser finden können.[2]

Die Pressemitteilung lässt daher hoffen, dass die gemeinsame Erforschung dieses Korpus dazu beitragen wird, eine Lücke zu schließen. Während sich ethnologische, historische und auch kunsthistorische Museen seit vielen Jahren mit der Frage konfrontiert sehen, wie sie in ihren Ausstellungen und Sammlungen mit kontroversen Diskursen, Objekten und Positionen umgehen und diese Debatte auch öffentlich breit geführt wird, ist eine ähnlich intensive Auseinandersetzung von Literaturarchiven, -ausstellungen und -museen[3] mit literarischem Antisemitismus bislang weitgehend ausgeblieben. Die entsprechenden Diskussionen um die Texte der im Fokus stehenden Autorinnen und Autoren bleiben in weit überwiegender Zahl unerwähnt; eine eigene Ausstellung zu dem Thema hat es bislang nicht gegeben. Die Argumente sind vielfältig: Die Ausstellung verfolge einen biographischen Ansatz, keinen literaturwissenschaftlichen; für eine Neukonzeption der Ausstellung oder vertiefende Angebote fehlten die finanziellen und personellen Mittel; die Vorwürfe seien umstritten, es gäbe keine einhellige Forschungsmeinung; der Wissenschaftliche Beirat/Förderkreis der Institution warne aus unterschiedlichen Gründen vor einer Betonung dieses Themas; der Autor sei ›ein Kind seiner Zeit‹ gewesen.

Aktuell ist jedoch eine Öffnung und teils auch Richtungsänderung literarischer Institutionen in Bezug auf diesen Aspekt zu beobachten. Zu seinem Amtsantritt als Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs gab Marcel Lepper, der auch für den Ankauf der »Tagblätter« und dessen Kommunikation verantwortlich war, in

---

2 Auch nach der ersten öffentlichen Aufmerksamkeit zeigten die Institutionen ein Interesse an der kritischen Erforschung des Neuankaufs. Vier Monate nach der Pressemitteilung erschien auf dem Blog der Klassik-Stiftung eine erste Einordnung der gewonnenen Erkenntnisse: Es ergebe sich »ein komplexes Bild«, dem frühere Forschungspositionen nicht gerecht geworden seien; zweierlei sei nun jedoch deutlich: »Richtig ist: In der Tischgesellschaft fanden höchst unterschiedliche Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft, Politik, Verwaltung und Militär zusammen, bürgerlich und adelig, progressiv und reaktionär. Richtig ist auch: Der ausgeprägte Antisemitismus, ebenso die Frauenfeindlichkeit des Vereins, in dem jüdische und weibliche Mitglieder ausdrücklich unerwünscht waren, entsprechen keineswegs den Üblichkeiten um 1811, sondern bedürfen genauer Untersuchungen.« (Barth 2021) Für ebenjene weiteren Forschungen lobten das Goethe- und Schiller-Archiv und die Kulturstiftung Schloss Wiepersdorf – ermöglicht durch Gelder des Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg – ein Stipendium aus, bei dem bereits im Titel deutlich wurde, dass gerade kritische Perspektiven auf die Dokumente gefördert werden sollten: »Die deutsche Tischgesellschaft von 1811: Romantische Geselligkeit, Geschlechterpolitik, Antisemitismus«. Weitere Projekte sind geplant. (Gespräche mit der Wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Goethe- und Schiller-Archivs Dr. Yvonne Pietsch am 01.12.2022 und der Direktorin der Kulturstiftung Schloss Wiepersdorf Annette Rupp am 07.01.2023.)

3 Vgl. zur Begriffsverwendung Holm (2013: 569f.).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

einem dpa-Interview an, zunächst den Nachlass Adolf Bartels wissenschaftlich erschließen zu wollen: Der Bestand enthalte in seiner Zeit populäre antisemitische Texte des Kulturjournalisten und Literaturwissenschaftlers, die bis dato geradezu versteckt worden seien. »Der Bestand im Archiv ist noch nicht so kritisch aufgegriffen, wie man sich das erhoffen würde«, hielt er fest, und nannte diesen Teil der Geschichte der Institution »ein Kapitel, das angefasst werden muss, gerade weil es unangenehm ist.« (dpa-Newskanal 2020, vgl. auch Kehrer 2022, MDR Kultur 2022) Das Center for Literature auf Burg Hülshoff wiederum bot 2022 ein mehrstufiges Programm zu Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* an, zu dem neben in Auftrag gegebenen Filmen von Daniel Laufer und Installationen von Rimini Protokoll auch angebotene Lesezirkel und Diskussionen zur Frage des Antisemitismus des Textes gehörten; geplant ist zudem eine Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte der Familie Hülshoff.[4] Und das Buddenbrookhaus in Lübeck konzipiert seine neue Dauerausstellung im Austausch mit eben jenen Forscherinnen und Forschern, die entsprechende Vorwürfe gegen Texte von Heinrich und Thomas Mann erhoben haben[5] – um nur einige Beispiele zu nennen.[6]

Woran aber liegt es, dass die Auseinandersetzung mit literarischem Antisemitismus in Literaturarchiven, -ausstellungen und -museen so lange keine Rolle gespielt hat – und überwiegend bis heute nicht vorkommt? Was lässt sich den Gründen, die hierfür vorgebracht werden, entgegensetzen? Der folgende Beitrag versucht eine erste Annäherung an diese Leerstelle aus verschiedenen Richtungen. Auf der Suche nach Argumentationslinien und Erklärungsmustern skizziere ich zunächst zwei Aspekte der Geschichte der Literaturausstellungen und -museen, die mir hierfür prägend erscheinen (1). Im Anschluss blicke ich auf die allgemeine Diskussion, ob Literatur ausgestellt werden kann, um zu überprüfen, ob die dort vertretenen Positionen auch erklären, warum speziell literarischer Antisemitismus

4 Gespräch mit dem Gründungsdirektor, Geschäftsführer und Künstlerischen Leiter Dr. Jörg Albrecht am 21.11.2022.

5 Gespräch mit dem Kurator Claudio Steiger und der Kuratorin Caren Heuer am 12.10.2022.

6 Liliane Weissberg thematisierte in ihrer Ausstellung *Juden. Geld. Eine Vorstellung* am Jüdischen Museum Frankfurt a.M. schon 2013 den literarischen Antisemitismus in Martin Mosebachs *Das Bett*. Ich gehe auf dieses in mehrfacher Weise hervorragende Beispiel an dieser Stelle nicht näher ein, da es hier konkret um den Umgang literarischer Institutionen mit diesem Thema gehen soll, jener Häuser also, die sich schon ihrem Selbstverständnis nach primär der Literatur und ihren Kontexten widmen. Ich sehe mich in dieser Entscheidung dadurch bestätigt, dass von den befragten Institutionen bisweilen die Gegenfrage kam, weshalb ich mich nicht bei Historischen oder Jüdischen Museen erkundige. Während ich zustimme, dass die kulturellen Formen des Antisemitismus auch in Historischen Museen stärker diskutiert werden könnten, ist es keinesfalls Aufgabe der Jüdischen Museen, den Antisemitismus nichtjüdischer Autorinnen und Autoren aufzuarbeiten.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

nicht ausgestellt wird (2). Vor diesem Hintergrund füge ich in anderen Museumssektoren bereits erprobte Verfahren des Umgangs mit kontroversen Diskursen an und diskutiere, inwieweit sie sich dazu eignen, auch literarischen Antisemitismus zu thematisieren und zu reflektieren (3). Die Ergebnisse dieser verschiedenen Einordnungen fasse ich schließlich zusammen (4).

1.

Peter Seibert verweist in seinem grundlegenden Aufsatz über *Literaturausstellungen und ihre Geschichte* auf zwei Momente, die für das hiesige Erkenntnisinteresse zentral sind. Dies ist zum einen die Auratisierung von Autographen und Lebenszeugnissen und deren ›Entdeckung‹ für expositorische Zwecke Mitte des 19. Jahrhunderts, die sowohl eine Zurückdrängung der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Dokumenten durch den reinen »Zeugniswert« als auch die Zementierung eines spezifischen Literatur- und Autorbegriffs bewirkte:

> Indem die frühen Literaturausstellungen eine entsprechende Materialbasis expositorisch verwendeten, bestätigten sie […] genieästhetische[ ] Vorstellungen und damit einen Autorbegriff, für den die Einheit von Werk und Person konstitutiv war. Im Material und im Arrangement der frühen Literaturausstellungen realisierte sich folglich eine Modellierung von Literaturgeschichte, die diese auf das Auftreten von Dichtergenies reduzierte. (Seibert 2011: 19)

Wenngleich unterschiedliche Autorvorstellungen und entsprechende (selbst-)inszenatorische Konzepte verschiedener Epochen sich hierin unterschiedlich gut einfügten bzw. solchen Auratisierungen im Grunde widersprachen (vgl. ebd.: 20) und sich literarische Gedenkstätten auf der einen und Literaturausstellungen auf der anderen Seite bald ausdifferenzierten und voneinander lösten: Bis heute ist den Präsentationsformen und Ausstellungen mancher Dichterhäuser eine solch weitgehend unhinterfragte Fokussierung auf einen ›genialen‹ Autor eigen. Christiane Holm hält fest, dass auch im 21. Jahrhundert »das museale Format relativ stabil blieb, wie aktuell das 2011 eröffnete Jünger-Haus Wilflingen zeigt.« (Holm 2013: 570)

Dabei laufen gerade Ausstellungen in Geburts-, Wohn- und Sterbehäusern, aber auch an Orten, »die nicht wegen der biographischen, sondern der literarisch-fiktiven Referenzen zu Erinnerungsinstitutionen wurden«, das heißt »mit dem Lokalkolorit eines literarischen Textes verbunden sind« (ebd.: 570f.), Gefahr, weniger als wissenschaftlich neutrale Expositionsflächen wahrgenommen und in der Fol-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ge auch bespielt zu werden.[7] Mit Blick auf die hier im Fokus stehenden Fragestellungen ist dies insofern relevant, als eine in Bezug auf die literaturwissenschaftliche Antisemitismusforschung angemahnte Trennung von Autor und Werk in Literaturausstellungen und -museen kaum gefordert oder umgesetzt wird. Im Gegenteil verschwimmen hier die Grenzen bisweilen derart, dass jede Frage nach dem literarischen Antisemitismus einzelner Texte eines Autors oder einer Autorin einer Infragestellung des ganzen Ausstellungskonzepts gleichkäme. Dies kann indes kein Gegenargument sein, sondern sollte vielmehr dazu führen, einen solchen Autorbegriff in Ausstellungen grundsätzlich zu überdenken oder kuratorisch klug zu reflektieren, welche Implikationen diese genieästhetische Herangehensweise mit sich bringt und wie man selbst sich zu ihr verhält.

Zum anderen sind es Folgen des Nationalsozialismus und der Nachkriegsgeschichte, die nach wie vor spürbar sind. Literaturmuseen wurden für Propagandazwecke ein- und abgesetzt; »das Berliner Lessing-Museum wurde nicht zuletzt aus antisemitischen Gründen aufgelöst, die Frankfurter Kleist-Ausstellung ins ›Oderland-Museum‹ integriert, d.h. der Autor auch vom expositorischen Kontext her in eine ›völkische‹ Literaturgeschichtsschreibung einbezogen« (Seibert 2011: 24). Auch Bibliotheken wurden gezielt eingespannt, etwa die Preußische Staatsbibliothek, deren »dominante Stellung […] aus der engen Zusammenarbeit bei der Konzeption und Ausführung von Literaturausstellungen mit der ›Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums‹ [resultierte]« (ebd.). Die dortigen Ausstellungen *Ewiges Deutschland. Deutsches Schrifttum aus 15 Jahrhunderten* (1934) oder *Das wehrhafte Deutschland in Zeugnissen deutschen Schrifttums* (1935) zeigen ebenso wie die von Deutschland gezielt im Ausland eingesetzten Schauen die Instrumentalisierung von Literatur(ausstellungen) für NS-Ideologie und -Kulturpolitik. Exilierte Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller wiederum gaben durch ihre Reaktionen »thematisch, aber auch in der Funktionszuweisung an die Literaturausstellung neue expositorische Anstöße«, etwa indem sie in den Gegenausstellungen zur Münchner Schau *Entartete Kunst* auch das »Widerstandspotential von Literatur« berücksichtigten, vor der Verbrennung gerettete Bücher oder »die lange Tradition der Vertreibung und Unterdrückung deutscher Literatur« (ebd.: 25) ausstellten.

All dies führte nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch zu einer weiteren Auratisierung sowie Enthistorisierung und – mit Blick auf die hier im Fokus stehenden Aspekte – Entpolitisierung von Literatur: »Das Zeigen der Originale, die [gerettet

7 Barbara Kirshenblatt-Gimblett hat am Beispiel von historischen Ausstellungen gezeigt, dass schon die Wahl, sie an einem bestimmten Jubiläum zu zeigen, derart determinierend ist, dass jeder kritische Ton in scheinbarem Widerspruch zu dem Erinnerungs- und Feiergedanken des Datums steht und dagegen ankämpfen muss. Eine ähnliche Determinierung liegt hier mit der Wahl eines bestimmten Ortes vor (vgl. Broun et al. 1995: 8).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

vor dem Krieg, NT] einen deutlichen Auragewinn verzeichneten, wurden als Beleg für die fortdauernde, nicht nur materiale Gegenwart von literarischen, durch den Nationalsozialismus scheinbar nicht kontaminierten Literaturtraditionen gewertet.« (Ebd.: 26) Seibert legt nahe, dass nach 1945 schon deshalb Antisemitismus in der Literatur deutscher Autorinnen und Autoren beschwiegen wurde: Jede Erwähnung dessen hätte dem bemühten Narrativ einer ›guten‹ deutschen geistesgeschichtlichen Kontinuität, die vom Nationalsozialismus nur ›unterbrochen‹ worden war, widersprochen. Wie er jedoch präzise festhält, waren es eben nur »*scheinbar* nicht kontaminierte[ ] Literaturtraditionen« und resultierten daraus »ahistorische[ ] und *scheinbar* apolitische[ ] Literaturausstellungen« (ebd.: 26f., Herv. NT), die dies nicht thematisierten. In Westdeutschland kam zudem eine Abgrenzung von dem neuen, offensichtlicher ideologischen Literatureinsatz in Ostdeutschland hinzu. Dass der Umgang mit Literatur indes auch im Westen politisch war – wenngleich eher widerwillig und durch Abwehr –, wird schnell sichtbar.[8]

Wenngleich Seibert aufzeigt, dass sich ab Ende der 1950er Jahre eine thematische Weitung vollzogen hat, sind eine Genieästhetik und/oder symbiotisch-unkritische Beziehung zu ›ihrem‹ jeweiligen Autor, ›ihrer‹ jeweiligen Autorin in Dichterhäusern vielfach weiterhin ebenso präsent wie die Tendenz, umstrittene gesellschaftspolitische Aspekte von Literatur weitgehend nicht zu thematisieren und Literaturausstellungen als rein künstlerische Unterfangen sehen zu wollen.

2.

Diese historischen Prägungen beeinflussen vielfach nicht nur weiterhin die Vorstellungen davon, was Aufgabe und Zweck einer Literaturausstellung ist, sondern auch das zugrundeliegende Bild von Literatur und (hieraus resultierend) deren Ausstellbarkeit. Die ihr gegenüber – trotz eines florierenden Ausstellungswesens: immer wieder[9] – vorgebrachten Bedenken beziehen sich zuvorderst auf die ästhetische Eigenlogik von Literatur: Da man sie nicht betrachtend, sondern nur lesend erfassen könne (vgl. Wirth 2011: 55), liefen Ausstellungen dem eigentlichen Rezeptionsweg der Objekte entgegen (vgl. Hochkirchen/Koller 2015: 11, Holm 2013: 575ff.); zugleich konterkarierten sie gar

8 Interessanterweise wird in Rezensionen von Arbeiten über den literarischen Antisemitismus oft lobend hervorgehoben, wenn sie »wenig ideologiekritisch« sind – was bei der Ideologie des Antisemitismus (und der Geschichte seiner Nicht-Thematisierung) im Grunde als vergiftetes Lob gelten müsste.

9 Erhard Schütz beginnt seinen Aufsatz gar mit einem metareferentiellen Verweis auf diese Texteinstiege (vgl. Schütz 2011: 75).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> den Sinn und Zweck von Literatur, und zwar durchaus im Sinne einer doppelten Verweigerung: Ist einerseits das Literarische »ungegenständlich«, so sind andererseits die »gegenständlichen Substrate von Literatur« – all jene Objekte also, die im Museum den Reiz des »sinnlich« Anschaulichen ausmachen – eben »keine Literatur«. (Beyrer 1986: 38)

Aus dieser Perspektive steht dann die Frage im Raum, ob »eine Ausstellung, die Literatur zum Gegenstand macht, überhaupt noch Literatur oder nicht vielmehr ihre Trägermedien und somit Dinge zeigt«, wie Holm (2013: 574) referiert. Diese Vorstellungen dessen, was Literatur ist und leisten soll, führen zudem zu einer »Abwehr von ›Textlastigkeit‹ auf der Vermittlungsebene« (ebd.), mithin auch der Abwehr der Bedeutung (und in der Folge vielfach bereits der Erwähnung) inhaltlicher, gesellschaftspolitischer Aspekte – selbst wenn diese über die Form vermittelt werden. Ein solcher Literaturbegriff kann entsprechend auch die Skepsis gegenüber ›zu intellektuellen‹ Ausstellungen bedingen.[10] Noch 2013 hielten Katerina Kroucheva und Barbara Schaff in ihrem Band *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur* fest, dass weiterhin »die ›Aura‹ ein wichtiger Terminus technicus, ein zentrales Motiv, ja, ein zentrales Anliegen für viele der auf dem Gebiet der Literaturvermittlung Schaffenden ist« (Kroucheva/Schaff 2013b: 12). Gedanken an distanzierende kuratorische Praktiken liefen diesem erklärten Ziel zuwider. Der Anspruch, dass gerade Literaturausstellungen ein auratisches, huldigendes Erlebnis bieten müssten, zeugt von einem spezifischen Literatur- *und* Ausstellungsverständnis, das einem Ausstellen antisemitischer Literatur in der Tat zuwiderliefe.

In den allgemeinen Vorbehalten gegenüber der Ausstellbarkeit von Literatur sieht Erhard Schütz einen »verqueren Asketismus« und bringt zwei Gegenargumente vor. Zum einen wären mit den grundsätzlichen Bedenken, *was* letztlich ausgestellt wird, wenn man Literatur ausstellt, im Grunde keinerlei »Differenzen zu Ausstellungen anderer Art« benannt:

> Malerei kann man *dieser Logik nach* genauso wenig ausstellen – weder den Prozess des Malens wie den der Bildwahrnehmung noch gar die Komplexität ihrer Geschichte oder auch nur das Betriebssystem. […] Ebenso wenig lassen sich *in diesem Sinne* Fauna und Flora ausstellen, Geologie oder Historie. Weder Evolution noch

10 Diese Skepsis ist nicht allein der Auseinandersetzung mit Literaturausstellungen eigen. Mieke Bal verweist auf die immer wieder fast wortgleich vorgebrachte Kritik an intellektuell anspruchsvollen kuratorischen Konzepten: »A show is not a book« (Bal 2002: 138); ein Einwand, der nahelegen soll, dass man ›so etwas‹ zwar in einem Buch, nicht aber in einer Ausstellung machen könne, die schließlich ganz anders funktioniere. Dies wäre dann auch ein Vorwurf, der gegenüber Thematisierungen des literarischen Antisemitismus in Ausstellungen vorgebracht werden könnte, aber eher von begrenztem kuratorischen Vorstellungsvermögen zeugt.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> Revolutionen sind ausstellbar – lediglich mehr oder weniger momentane Materialisationen, Objekte und Zeichen von ihnen oder von den Prozessen, von denen sie künden sollen. Aber kein Kunsthistoriker oder Naturkundler ließe sich dadurch seine Ausstellertätigkeit verdrießen. Warum also so obstinat diese Grübelei zur Literatur? (Schütz 2011: 66, Herv. NT)[11]

Zum anderen sei der hier deutlich werdende

> Begriff von Literatur und Lektüre, mit dem gegen die Öffnung und Erweiterung des Literaturausstellens opponiert wird, selbst museal, ein Relikt bestenfalls, Residualkategorie einer längst transformierten Kulturtechnik, etwa auf dem Nostalgie- und Sentimentalitätsniveau dessen, was an vergangenen Arbeits- und Alltagsformen Gegenstand liebevoller Sammel- und Zeigeaktivitäten von Heimatmuseen zu sein pflegt. (Ebd.: 67)

Zum Teil berücksichtigen Literaturausstellungen und -museen wiederum gerade mit der Begründung, dass Literatur ›als solche‹ beziehungsweise Literatur in diesem oben genannten Sinne nicht ausstellbar sei, längst (literatur)historische, (literatur)soziologische, rezeptionsästhetische und -theoretische Aspekte. Bereits ab Ende der 1950er Jahre ist eine Öffnung von der Werkbiographie und -autorität hin zu »Epochen- und Problemfelddarstellungen« (Seibert 2011: 29) zu beobachten; die Rolle von »Übersetzungen, Editionen, Verlage[n]« gewinnt an Bedeutung, in den 1970er Jahren verlagert »[e]ine verstärkte expositorische Thematisierung der historischen und gesellschaftlich unterschiedlichen Sinnzuschreibungen an literarische Werke […] den Ausstellungsschwerpunkt […] auf Rezeptionsakte und Rezeptionskompetenzen« (ebd.: 30) – kurz: Gezeigt werden längst »Texte und ihre Kontexte« (Schütz 2011: 69).

Diese Diskussionen zeigen, dass die grundsätzliche Skepsis, ob man Literatur ausstellen kann, weitgehend ebenso viel oder wenig auf die Frage der Ausstellbarkeit des literarischen Antisemitismus zuträfe wie auf die der Ausstellbarkeit jedes anderen Themas, etwa der Romantik oder der Exilliteratur. Wenn zugleich aber seit Jahrzehnten kuratorische Konzepte umgesetzt werden, die sich von dem Literaturbegriff, der die Skepsis gegenüber der Ausstellbarkeit hervorgerufen hat, ohnehin bereits entfernt haben, geht es bei der Frage, warum literarischer Antisemitismus in Literaturausstellungen und -museen bislang nicht vorkommt, nicht mehr um das ›Ob‹ (es möglich ist), sondern das ›Was‹ (man zeigen möchte) und

11 Während bei bildender Kunst noch eingewendet werden könnte, dass sie in weiten Teilen der Kunstgeschichte zur Präsentation hergestellt worden ist, wurden auch die Objekte in ethnologischen, historischen und naturhistorischen Museen nicht ursächlich zur »betrachtenden Wahrnehmung im Raum« (Bohnenkamp/Vandenrath 2011b: 9) angefertigt.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daraus resultierend das ›Wie‹ (das gelingt). Auch dies sind Punkte, die beim Ausstellen von Literatur allgemein eine Rolle spielen: »Die jeweilige Auffassung vom Vermittlungsgegenstand Literatur und die Entscheidung, welche seiner Aspekte vermittelt werden sollen, prägen die gewählten Strategien in den genannten Formaten und Institutionen.« (Hochkirchen/Koller 2015: 7) Es geht daher immer auch um das eigene Selbstverständnis: »[W]orin besteht die Aufgabe einer Ausstellung, eines Museums, eines Archivs im Rahmen der Literaturvermittlung?« (Ebd.) Wenn es in Literaturausstellungen und -museen bislang kaum eine Thematisierung von literarischem Antisemitismus gibt, so liegt dies weniger an den oben genannten grundsätzlichen Herausforderungen der Ausstellbarkeit von Literatur – und wie man mit diesen umgeht –, als vielmehr in der Positionierung zu diesen übergeordneten kulturpolitischen Aspekten. Anschließend an Schütz stellt sich dann die Frage, warum gerade in einem Ausstellungsbetrieb, der seine eigenen Grenzen und Möglichkeiten derart selbstkritisch hinterfragt und reflektiert, so lange nicht ebenso deutlich darüber nachgedacht wurde, wie umstrittenen Texten und Themen kuratorisch begegnet werden kann. Eine mögliche Antwort liegt in der oben skizzierten Geschichte der Literaturausstellungen und -museen sowie dem auch in der Diskussion über die Ausstellbarkeit vermittelten, auratisierten, erhabenen Literatur- und rein künstlerischen, sich unpolitisch wähnenden Ausstellungsverständnis. Beides lässt sich historisch herleiten, für zeitgenössische Ausstellungen aber auch begründet hinterfragen und herausfordern.

Wenn Literaturausstellungen und -museen gesellschaftlich, intellektuell und wissenschaftlich relevant bleiben wollen – und ihr Ziel daher kein möglichst sublimes Erlebnis ist, sondern einschließt, aktuelle Diskurse und Erkenntnisse, »Kompetenzen und Einsichten im Umgang mit Literatur an verschiedene Zielgruppen zu vermitteln« (ebd.) –, besteht nicht nur kein Widerspruch zu der Diskussion auch umstrittener Aspekte von Texten, sondern geradezu ein Mandat. Dies gilt insbesondere für die Auseinandersetzung mit Antisemitismus, der in der Geschichte immer auch über Literatur popularisiert und verbreitet, aber auch kenntlich gemacht und dekonstruiert wurde. Die Vorstellung, dass eine Nicht-Thematisierung gesellschaftspolitischer Themen zugleich bedeutet, sich politisch nicht zu positionieren, wäre ein Trugschluss. Zwar gibt es widerstreitende Auffassungen dessen, was ein Museum gesellschaftspolitisch leisten sollte (vgl. Bunch 1992: 63) und verschiedene Ausstellungstypen mit unterschiedlich stark vorgegebenen Narrativen oder kenntlich vertretenen Thesen (vgl. Kirshenblatt-Gimblett in Broun et al. 1995: 6). Gänzlich neutral kann eine Ausstellung indes kaum agieren. Ob intendiert oder nicht: Schon jede Objektauswahl und -platzierung positioniert, hierarchisiert und interpretiert (vgl. Wirth 2011: 62). Das Bewusstsein, dass eine Ausstellung nicht *nicht* kommunizieren kann, ist daher bei der Frage nach dem Umgang mit literarischem Antisemitismus (sowie anderer kontroverser Themen) essenziell: Auch jedes Beschweigen, jedes Herunterspielen und jedes Verstecken trifft eine Aussage.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

3.

Wenn es also nicht die Frage ist, *ob* man literarischen Antisemitismus ausstellen kann: *Wie* könnte es dann gelingen, dies in überzeugender Weise zu tun?[12]

Jede Ausstellung und jedes Objekt erfordern ein je eigenes kuratorisches Konzept; ein allgemeingültiges Vorgehen kann es daher nicht geben. Der vorliegende Beitrag kann daher auch in diesem Punkt nur eine erste Annäherung in der Form sein, nachzuzeichnen, welche bereits erprobten Verfahren aus den in anderen Museumssektoren bereits geführten Debatten es gibt und ob sich diese auf das Ausstellen von literarischem Antisemitismus übertragen lassen.

Hierzu zählt eine enge Verknüpfung von Literaturausstellungen und -museen auf der einen und der Fachwissenschaft auf der anderen Seite. Statt sich gegenseitig zu befruchten, besteht zwischen ihnen jedoch bisweilen ein eklatanter Graben: »In auffallendem Gegensatz zu der Rolle, die Literaturausstellungen in der literarischen Öffentlichkeit spielen, steht ihre geringe Beachtung durch jene wissenschaftliche Disziplin, die in einem symbiotischen Verhältnis zu ihnen stehen müsste: die Literaturwissenschaft«, hält Seibert (2011: 15) für die eine Richtung dieses Konflikts fest. Umgekehrt finden literaturwissenschaftliche Erkenntnisse oft erst mit mehreren Jahren Verspätung (oder auch gar nicht) Eingang in Literaturausstellungen[13] und erreichen dadurch auch die Öffentlichkeit in nur weit geringerem Maße. Dabei könnten Literaturausstellungen eigentlich »geradezu paradigmatische Experimentier- und Erprobungsfelder einer kritischen, selbstreflexiven sowie interdiszi-

---

12 Während diese Frage nach den literarischen Zeugnissen des Antisemitismus in Ausstellungen bislang kaum diskutiert wurde, ist die übergeordnete Frage, ob, wie, von wem und warum antisemitische Objekte ausgestellt werden können/sollen, in den vergangenen Jahren zunehmend in den Fokus gerückt. Vgl. die Diskussion *Gehört die Geschichte des Antisemitismus in ein jüdisches Museum?* mit Doron Ravinovici und Barbara Staudinger am 11.01.2023 im Jüdischen Museum Wien, den Workshop *Vorzeigen, verhüllen, verschließen – Wie können antisemitische und rassistische Bilder und Objekte ausgestellt werden?* des Zentrums für Antisemitismusforschung, des Deutschen Historischen Museum und der Topographie des Terrors vom 15.-16.09.2022 in Berlin (eine Publikation der Ergebnisse ist geplant), die Podiumsdiskussion *Zeugnisse des Antisemitismus im Museum* mit Hetty Berg, Anja Siegemund und Liliane Weissberg am 16.05.2022 im Deutschen Historischen Museum in Berlin (*https://www.dhm.de/programm/veranstaltungsmediathek/#c19081 vom 25.04.2023*) und die Filmserie *Was wir nicht zeigen* des Jüdischen Museums Berlin (*https://www.jmberlin.de/was-wir-nicht-zeigen vom 25.04.2023*) sowie Weissberg/Karnebogen (2022), Enzenbach (2021, 2016), Jung-Diestelmeier/Necker/Wernsing (2020).

13 Dies hat z.T. ganz praktische Gründe wie den Vorlauf von Programmplanungen, die Vorbereitungszeit von Ausstellungen u.ä., erklärt aber nicht die Theorieferne vieler Literaturausstellungen. Bei der Frage nach literarischem Antisemitismus kommt hinzu, dass auch der literaturwissenschaftlichen Forschung weiter Skepsis bis Abwehr entgegengebracht wird; vielen gilt sie nach wie vor als das ›Schmuddelkind‹ der Disziplin.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

plinär anschlussfähigen Literaturwissenschaft« (Böck 2017: 263) sein. In jedem Fall bleiben sie hinter ihren Möglichkeiten zurück, wenn sie die Ergebnisse literaturwissenschaftlicher (und historischer) Forschung *nicht* einbeziehen.

Mit Blick auf den literarischen Antisemitismus führt dieser in vielen Fällen mangelnde Transfer zu markanten Lücken. Besucherinnen und Besuchern entsprechende Informationen und Positionen aus der Forschung vorzuenthalten, bedeutet, sie nicht als mündig und selbst urteilsfähig ernst zu nehmen. Nur wer etwa die widerstreitenden Lesarten eines Textes anspricht und darlegt, kann die eigenen kuratorischen Entscheidungen und Standpunkte gegenüber diesem Text zur Diskussion stellen und verteidigen. Gerade wenn Institutionen besorgt um den Ruf ›ihres‹ Autors oder ›ihrer‹ Autorin sind und die gegen seine Texte erhobenen Vorwürfe auf eine zu kurz greifende, zu wenig differenzierende Lektüre zurückführen; gerade wenn man überzeugt ist, dass es nach eingehender Prüfung keinerlei Schatten auf seinem oder ihrem Werk gibt, obgleich einige der Texte entsprechende Kritik erfahren, wäre es die Aufgabe, die Diskussion für Besucherinnen und Besucher kenntlich, die eigenen Argumente öffentlich nachvollziehbar zu machen. Ausstellungen, die entsprechende Forschung selbst leisten oder aber die bereits bestehende Forschung einer breiten Öffentlichkeit zur Diskussion stellen würden, hätten sowohl ausstellungs- wie auch literaturwissenschaftlich ein enormes Erkenntnispotential.[14] Sie fehlen in der deutschen Literaturausstellungs- und -museums-Landschaft bislang auffallend. Das vielfach vorgebrachte Argument etwa, die Vorwürfe gegenüber einem Werk seien unbegründet, da der Autor in Bezug auf Antisemitismus lediglich ›ein Kind seiner Zeit‹ gewesen sei, würden augenblicklich ins Leere führen, wenn eine Ausstellung sich dessen annehmen und es historisch kontextualisieren und diskutieren würde. Rasch würde deutlich werden, dass sich hierdurch nur der kuratorische Ansatz und expositorische Fokus verändert, nicht die Notwendigkeit einer Thematisierung.

Ebenso ist der Einwand, die Vorwürfe gegenüber einem Autor seien auch intern umstritten und es gebe widerstreitende Lesarten, gerade *kein* Grund, sie gegenüber Besucherinnen und Besuchern gänzlich auszublenden. Auch er verweist nur auf in anderen Kontexten bereits etablierte kuratorische Verfahren, mit divergierenden Positionen in Ausstellungen umzugehen. Da etwa das Impressum vielfach nur eine Ahnung davon vermittelt, wer die Raumtexte geschrieben hat oder wer hinter den Objektbeschriftungen steht, es aber genau diese Paratexte sind, die einen handbeschriebenen Zettel so einordnen und deuten, dass er zu einem Museumsexponat wird (vgl. Wirth 2011: 61),[15] rückt die Urheberschaft bestimmter Texte gerade bei

14 Die neu erworbenen »Tagblätter« könnten hierfür ein exzellentes Beispiel werden (vgl. Nienhaus 2022).

15 Im Fall der Ausstellung *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier*, 1820–1920, die Anfang der 1990er Jahre eine der größten um eine Ausstellung kreisenden Debatten in den

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

kontroversen Themen stärker in den Fokus. Im National Museum of the American Indian wurden aus diesen Gründen etwa Objekte mit mehr als einem Objektschild versehen und die Urheberinnen und Urheber dieser unterschiedlichen Kommentare jeweils kenntlich gemacht (vgl. Kirshenblatt-Gimblett in Broun et al. 1995: 9); für die Ausstellung *Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen* 2018/19 im Deutschen Hygiene-Museum Dresden haben »Expert*innen, die über Fach- und Erfahrungswissen verfügen« (Kelly/Bo 2018: 11) von der Sichtweise der Kuratorinnen abweichende Interventionen erarbeitet, die in die Ausstellung integriert, aber entsprechend hervorgehoben wurden. Und für die bereits erwähnte, aktuell erarbeitete Dauerausstellung des Buddenbrookhauses wurde konkret mit Blick auf die Vorwürfe des literarischen Antisemitismus einer der diesbezüglich profiliertesten Forscher, Yahya Elsaghe, um das Verfassen eines Statements gebeten, das seine Position später an entsprechender Stelle in der Ausstellung sicht- und diskutierbar machen wird.[16] Diese Formen der ›kuratorischen Widerreden‹ ermöglichen es, multiperspektivisch zu arbeiten und so einen Eindruck von der Komplexität bestimmter Fragestellungen und Diskurse zu vermitteln.

Insbesondere bei umstrittenen Texten und Themen kann es ein weiteres Verfahren sein, die eigenen Zweifel als Institution offenzulegen und damit der Tendenz, dass in Ausstellungen getätigte Aussagen automatisch als objektive, unhinterfragbare Wahrheiten wahrgenommen werden, entgegenzuwirken. So erläutert das Jüdische Museum Berlin in einem Objekttext die kuratorischen Überlegungen, die hinter der Entscheidung standen, ein bestimmtes, antisemitisches Objekt auszustellen: Sie geben Einblick in die Bedenken, die hiermit verbunden waren und im Vorfeld diskutiert worden sind, sowie in die Überlegungen, wie man diesen begegnen möchte (vgl. Berg in Deutsches Historisches Museum 2022). Eine solche Transparenz erlaubt es Besucherinnen und Besuchern, sich auf dieser Basis selbst ein Urteil darüber zu bilden, ob sie die Entscheidung ebenso getroffen hätten, die gewählten Verfahren für den genannten Zweck als erfolgreich erachten oder ob sie an beidem etwas kritisieren würden.

Durch Verfahren wie diese wird das Publikum ernst genommen sowie einbezogen und die Ausstellung weniger monologisch gedacht. Im Jüdischen Museum Berlin wird das Thema Antisemitismus zudem bewusst nicht vorrangig über Exponate thematisiert, sondern mittels eines diskursiven Ansatzes in einem eingerichte-

---

USA auslöste, waren etwa nicht die gezeigten Objekte das Kontroverse, sondern wie sie in Objekt- und Raumtexten interpretiert wurden: Das kuratorische Team hatte zeigen wollen, inwieweit die Gemälde von der *American Frontier* selbst eine Interpretation von Geschichte darstellen und hierfür zum einen auf deren Entstehungsbedingungen hingewiesen und sie zum anderen mit aktueller, den dargestellten Szenen widersprechender Forschung konfrontiert. Wahrgenommen wurde indes nur, dass hierdurch ein für das nationale Selbstverständnis zentrales Narrativ in Frage gestellt wurde (vgl. Gulliford 1992: 205).

16 Gespräch mit dem Kurator Claudio Steiger und der Kuratorin Caren Heuer am 12.10.2022.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten Debattenraum. Die Besucherinnen und Besucher können dadurch nicht einfach passiv rezipieren, sondern bekommen unterschiedliche Argumente präsentiert und werden aufgefordert, sich selbst zu positionieren. In anderen Ausstellungen finden sich neben kontroversen Objekten sogenannte ›Talk Back Areas‹, in denen sich die Besucherinnen und Besucher zu den vorgestellten Sichtweisen äußern und etwa anhand vorbereiteter Karteikarten ihre Perspektive zur weiteren Diskussion einbringen können (vgl. Boyd 1999: 207, 215). Mit Blick auf das Ausstellen von (literarischem) Antisemitismus liegen hier bisweilen weitere Bedenken: Was tun bei problematischen, möglicherweise gar justiziablen Wortbeiträgen des Publikums? In manchen Häusern ist es daher auch die Sorge vor dem, was kommen könnte, die sie von solchen Formaten abhält. In gewisser Weise hieße dies jedoch, etwas nicht zu tun aus Sorge davor, dass es sich als notwendig herausstellen könnte.

Einige Häuser thematisieren entsprechende Fragen im Diskursprogramm (vgl. Smithsonian Institution 2003: 8). Auf Burg Hülshoff – Center for Literature wurde der Frage nach dem literarischen Antisemitismus in der *Judenbuche* dadurch begegnet, dass der Text gemeinsam mit den Besucherinnen und Besuchern gelesen und anschließend unter anderem mit dem Regiekollektiv Rimini Protokoll diskutiert wurde. Die Kulturstiftung Schloss Wiepersdorf ermöglichte Einblick in die Forschung, indem sie die Literaturwissenschaftlerin Theresa Eisele und den Historiker Stefan Hofmann über Achim von Arnims Rede *Über die Kennzeichen des Judenthums* diskutieren ließ, die Veranstaltung aufzeichnete und ins Netz stellte.[17]

---

17 Demgegenüber ist die Darstellung Achim von Arnims und der Deutschen Tischgesellschaft auf der Webseite des Freundeskreises von Schloss Wiepersdorf ein besonders auffälliges Beispiel dafür, wie die Forschung im Sinne des Festhaltens an einem bestimmten Narrativ ausgeblendet wird. So heißt es dort: »Die von Achim von Arnim […] begründete Deutsche Tischgesellschaft rekrutierte sich aus der politischen und geistigen Elite Preußens. Ihre Mitglieder, patriotisch gesonnen und auf gemeinsame Essen, Geselligkeit und Scherze ausgerichet [sic!], mussten ›im christlichen Glauben geboren‹ sein. Damit war Juden, darüber hinaus weiblichen Gästen und Franzosen, der Zutritt verwehrt. Zum heterogenen Kreis der Tischgesellschaft gehörten zahlreiche Professoren der Berliner Universität. Die erste spöttische Rede hielt Clemens Brentano über die ›Philister‹, für die er starken Applaus erhielt. In einer satirischen Rede artikulierte Arnim daraufhin in überzogen-drastischer Weise, offenbar angestachelt durch Brentanos Redekunst, zeittypische Vorurteile des Antijudaismus. Er trat für die Aufnahme getaufter Juden in die Tischgesellschaft ein, hegte also keine rassischen Vorbehalte gegen die Juden. Sein Vorschlag wurde jedoch abgelehnt. Am Ende mahnte er Verständnis für das Schicksal des jüdischen Volkes an. Seine Rede fand einen zwiespältigen Nachhall. Moritz Itzig, der Sohn eines bekannten jüdischen Verlegers, griff ihn später tätlich an. 1815 erinnerte Arnim vor der Tischgesellschaft daran, dass das Scherzen über Philister und Juden seinen ›Kreislauf vollendet‹ habe. […] Eine der ersten Amtshandlungen Arnims als Gutsherr in Wiepersdorf war die Genehmigung zur Anlage eines jüdischen Friedhofs in Meinsdorf.« (o.A. [Freundeskreis Schloss Wiepersdorf – Bettina und Achim von Arnim e.V.] o.J.) Nicht nur geht hier chronologisch einiges in Arnim entlastender Weise durcheinander; der Text verkürzt und verschweigt zudem Sachverhalte, die sich unstrittig anders zugetragen haben und arrangiert

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Den in anderen Museumssektoren geführten Debatten über das Ausstellen antisemitischer Objekte ist gemein, dass es in ihnen stets darum geht, jeder erhöhenden Präsentation entgegenzuwirken: durch den Verzicht auf repräsentative Rahmen und Vitrinen sowie die Art, wie antisemitische Objekte im Vergleich zu anderen angebracht und/oder kommentiert werden. Vor dem Hintergrund der Geschichte der Literaturausstellungen, in der die Auratisierung von Schriftstücken derart grundlegend war, spielt dieser Aspekt auch für das Ausstellen literarischer antisemitischer Texte eine wichtige Rolle. Zugleich stellen unterschiedliche Objektgruppen – Aufkleber, Dokumente, Nippesfiguren, u.a.m. – derart unterschiedliche Anforderungen an eine Ausstellung, dass es je spezifische, nicht übertragbare Herausforderungen gibt (vgl. Wiesemann 2005b: 11). Bei der literaturwissenschaftlichen Analyse des literarischen Antisemitismus spielt bisweilen eine bestimmte Satzstellung, teils die Verwendung einzelner Satzzeichen eine Rolle, während es sich bei den Alltagsgegenständen des Antisemitismus um Dinge handelt, die auf den allerersten Blick erkennbar sein sollten. Beide bedienen sich bestimmter Codes, die sie abrufen und mit denen sie Bilder evozieren, die jedoch sehr unterschiedlicher Modi bedürfen – sowohl um sie wissenschaftlich zu erforschen, als auch um sie in musealen Präsentationen einzuordnen (vgl. Jung-Diestelmeier/Necker/Wernsing 2020: 29, Paufler-Gerlach 2014: 189). Thematisiert man die Stereotype – stammen sie von Bierkrügen oder aus literarischen Texten – in Ausstellungen und Museen hingegen nicht, führt dies nicht dazu, dass sie verschwinden; Besucherinnen und Besuchern begegnen ihnen dann lediglich andernorts, wo sie womöglich nicht entsprechend kuratorisch gerahmt, kommentiert und dekonstruiert werden. Eine aktuelle antisemitische Karikatur kann indes teils nur als solche erkennen und kritisieren, wer das antisemitische Bildarsenal kennt und die Darstellungen entsprechend einordnen kann.

Den bisherigen Ausstellungen antisemitischer Objekte ist daher gemein, dass sie alle reflektieren, wie diese Objekte – die oft Vorboten oder Begleiter manifester Gewalt waren – auch auf Ebene der Ausstellungsarchitektur gezeigt werden können, ohne die enthaltenen Stereotype zu perpetuieren und fortzuschreiben. In der Wiener Ausstellung der Sammlung Schlaff, die den Titel *Die Macht der Bilder* trug, wurde dies »mit einer Überfülle von ikonografisch nach antijüdischen Stereotypen sortierten Gegenständen beantwortet« (Heimann-Jelinek/Sulzenbacher 2008: 9), in

sinnverfälschend Äußerungen aus der Rede mit außerliterarischen Positionen. Vgl. zur Einordnung der Rede u.a. Erdle (1996), zur Bewertung des »Scherzhaften« u.a. Oesterle (1992), zur Einordnung des »Arnim-Itzig-Skandals« u.a. Stanitzek (2006), zum Antisemitismus im Werk Arnims Thurn (2015), zu all diesen Punkten sowie den historischen Abfolgen zentral Nienhaus (2003). »Offizielle Vereinsadresse« des Freundeskreises von Schloss Wiepersdorf ist »c/o Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift«; die Forschung läge also schon räumlich zum Greifen nah.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der das einzelne Bild gerade nicht in jedweden Bann ziehen, sondern in der Masse untergehen sollte. Die Objekte wurden hier in Vitrinen platziert, die den Besucherinnen und Besuchern entgegenzufallen schienen und so ein Gefühl der Bedrohungen erzeugen sollten (vgl. ebd.). Im Schaudepot des Jüdischen Museums Wien wurden die Objekte später in Regalen vor Spiegeln gezeigt: mit dem Rücken zu den Besucherinnen und Besuchern, sodass diese bei der Betrachtung immer auch zugleich sich selbst begegnen mussten. Die Objekte der Sammlung Finkelstein wiederum wurden im Jüdischen Museum Hohenems in nachgebauten Trödelläden und Wohnzimmern präsentiert: Mit dem hergestellten Kontext der Alltäglichkeit und (vermeintlichen) Gemütlichkeit wurde als Charakteristikum der Objekte erkennbar,

> wie sehr sie mit einem unausgesprochenen Einverständnis spielen und es zugleich herstellen. Sie sind Träger eines stummen Codes, der kaum der Worte bedarf, Fetische von Gemeinschaftsritualen und Männerbündeleien, Gerätschaften für profanisierte Beschwörungs-, Opfer- und Genusszeremonien, die selbstverständlicher Teil des Alltags geworden sind, Werkzeuge der spielerisch-ekstatischen Aggressionsabfuhr und Instrumente der gesellschaftlichen wie privaten Kommunikation (Loewy 2005: 8).

Da es sich um Alltagsgegenstände handelt, zeigt eine solche Präsentation in nachgebauten Privat- und Verkaufsräumen die Objekte in ihrer ›natürlichen‹ Umgebung, in der sie in Form einer Art wortlosen Verständigung auftauchen. Sie führt sogleich auch zu einem Nachdenken über die früheren Besitzerinnen und Besitzer: Wer hat diese Objekte angefertigt, wer sie verkauft, wer sie gekauft und sich in seinem Zuhause mit ihnen umgeben? (Vgl. ebd.: 7)

In der Ausstellung *typisch! Klischees von Juden und Anderen* wurden je drei Objekte als Triptychen zusammengestellt, die es Besucherinnen und Besuchern ermöglichen sollten, sich ein Bild zu machen »von der Beziehung zwischen der durchaus üblichen und häufig hilfreichen Typisierung, ihrer oft dramatischen Zuspitzung in rassistische Motive und ihrer Umkehr in selbstironische Reflexionen« (Albrecht-Weinberger/Kugelmann 2008: 7f.). Jedes Triptychon enthielt daher

> ein typologisierendes Beispiel aus der etablierten oder Hochkultur, ein Objekt aus dem Bereich der Volks- und Trivialkunst sowie eine Arbeit, die das gegebene Thema subversiv zu unterlaufen sucht. Die Gegenüberstellung dieser drei sehr unterschiedlichen Positionen gibt dem Betrachter Gelegenheit, in der für Orientierung notwendigen Vereinfachung den latent vorhandenen, boshaften Kern der Diffamierung zu entdecken. Sie zeigt ihm aber zugleich eine Möglichkeit, mit der unausweichlichen Falle der Stereotypen zu leben, indem man sie sich bewusst macht. (Ebd.)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Solche inhaltlich komplexen und interpretatorisch herausfordernden kompositorischen Rauminstallationen unterscheiden sich von jenen viel kritisierten Inszenierungen, die fast zwangsläufig mit starren, vorgegebenen Interpretationen einhergehen. Hier ist zwar die Zusammenstellung der Objekte durch die Kuratorin vorgegeben; sie erfordert aber weiterhin eine »konstruktive[ ] Tätigkeit des Rezipienten« (Seibert 2011: 32).

In Präsentationen der antisemitischen Objekte aus der Sammlung Haney wurden diese teils in ungewöhnlichen Höhen angebracht, sodass es ganz performativ »unbequem« (Enzenbach 2016: 35) war, sie anzusehen. In anderen Fällen ›versteckte‹ man sie in Schubladen mit dem Gedanken, dass Besucherinnen und Besucher ihnen nicht *en passant* begegnen sollten. Während es viele Argumente für diese Verfahren gibt, ließe sich zugleich einwenden, dass damit eine Dimension dieser antisemitischen Objekte entschärft wird. Bei antisemitischen Aufklebern etwa war gerade die massenhafte Präsenz im öffentlichen und privaten Raum ein Charakteristikum: dass sie einem überall im Alltag begegneten; dass man sich eben nicht verrenken musste, um sie zu sehen, sondern ihnen im Gegenteil kaum entgehen konnte; dass sie reisten und so Menschen in unterschiedlichen Kontexten erreichten – etwa wenn sie auf einen Brief oder in eine Stadtbahn geklebt wurden. Zugleich können die Schubladen eine weitere Bedeutungsebene hinzufügen, wenn Besucherinnen und Besucher dazu animiert werden, die Zeugnisse immer wieder in ihnen verschwinden zu lassen: ein entlarvend gutes Bild für manchen Umgang mit Antisemitismus nach 1945, der hierdurch performativ vorgeführt und dadurch ebenfalls ausgestellt wird.

Die Antworten auf die Paradoxie, etwas zwar ausstellen, zugleich aber nicht zeigen zu wollen, bergen also Herausforderungen. Die Beispiele machen daher an dieser Stelle vor allem deutlich, wie genau und spezifisch die einzelnen kuratorischen Verfahren auf den Ausstellungsort, die ausgestellten Objekte und deren Funktion zugeschnitten sein müssen.

4.

Der Blick in die Geschichte der Literaturausstellungen zeigt, dass die Bemühungen, über Literaturausstellungen nach 1945 gleichzeitig eine Kontinuität und einen Neuanfang zu proklamieren, zu frappanten Leerstellen geführt haben, die teils bis heute fortbestehen. Historisch wie wissenschaftlich überwiegen die Argumente, die Verwicklungen von Antisemitismus und Literatur offensiv aufzuarbeiten. Die Ausstellungspraxis belegt zugleich, dass es möglich ist, dies auch expositorisch zu tun: In eindrucksvoller Vielfalt zeigt sie, dass die Frage nicht ist, *ob* man Literatur ausstellen kann, sondern es lediglich unterschiedliche Antworten darauf gibt, *was* an ihr aus- und damit zur Diskussion gestellt werden sollte. Längst gibt es ne-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ben Ausstellungen, in denen das Erlebnis auratisierter Originale im Vordergrund steht, auch solche, »in denen der Informationswert über den Symbolwert« (Holm 2013: 574) der gezeigten literarischen Exponate gestellt wird: Eine Ausstellung über literarischen Antisemitismus würde in diesem Sinne keinen Bruch mit der bisherigen Praxis darstellen, sondern lediglich den Fokus auf einen bislang nur peripher beachteten, historisch-gesellschaftspolitisch indes wichtigen Aspekt der deutschen Literaturgeschichte legen, bei dem zugleich die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen eine zentrale Rolle spielt.

Aufgrund der gleich doppelten kuratorischen Herausforderung des Ausstellens von Literatur und des Ausstellens von Antisemitismus, die hier zusammenkommen, lassen sich je nur einige der bislang in anderen Museumssektoren erprobten Verfahren adaptieren. Die Berücksichtigung ausstellungstheoretischer Erkenntnisse aus beiden Diskursen ist hier ebenso wichtig wie die enge Verknüpfung mit literaturwissenschaftlicher Forschung. Unüberwindbare Hürden sind jedoch nicht zu erkennen.

Dass Objekte einer Sammlung im Laufe der Zeit unterschiedlich ausgelegt und bewertet werden, ist Museumsalltag: Wenn eine neue Quelle oder ein neues Verfahren die bisherige Interpretation eines Objektes in Frage stellen, wird dies in der Datenbank vermerkt, werden Zusammenhänge überdacht, Objekt- und Raumtexte entsprechend überarbeitet, möglicherweise ganze Ausstellungssequenzen geändert. Gegenwehr erzeugen solche Justierungen nur bei bestimmten Diskursen. In vielen Literaturarchiven, -ausstellungen und -museen ist die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus eines Textes nach wie vor einer davon. Es ist weder das Format noch das Material, die es verhindern, literarischen Antisemitismus in Ausstellungen zu thematisieren. Es ist eine Entscheidung, sich dieser Aufgabe zu stellen oder es nicht zu tun.

Bibliografie

Albrecht-Weinberger, Karl/Kugelmann, Cilly (2008): »Grußwort«, in: Jüdisches Museum Berlin/Jüdisches Museum Wien, typisch! Klischees von Juden und Anderen, S. 7–8.

Bal, Mieke (2002): Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Barth, Johannes (2021): »Bislang unbekannte Protokolle: Neue Einblicke in die ›Deutsche Tischgesellschaft‹«, Blog-Eintrag vom 03.06.2021, *https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/deutsche-tischgesellschaft-neue-einblicke-durch-bislang-unbekannte-protokolle/ vom 25.04.2023.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beyrer, Klaus (1986): »Literaturmuseum und Publikum. Zu einigen Problemen der Vermittlung«, in: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 33, S. 37–42.

Böck, Sebastian (2017): »›Die Seele‹ lesen. Anregungen zu einer doppelten Lektüre von Literaturausstellungen«, in: Zeitschrift für Germanistik 27, S. 261–281.

Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.) (2011a): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein.

Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (2011b): »Zur Einführung«, in: Dies., Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 9–11.

Boyd, Willard L. (1999): »Museums as Centers of Controversy«, in: Daedalus 128, S. 185–222.

Broun, Elizabeth/Harris, Neil/Kirshenblatt-Gimblett, Barbara/Linenthal, Edward/Skamstad, Harold (1995): »Exhibiting Controversial Objects«, in: The Smithsonian Institution/The University of Michigan (Hg.), Presenting History: Museums in a Democratic Society. (Summary), S. 4–10, *https://history-on-trial.lib.lehigh.edu/trial/enola/files/round4/exhibitingcontroversial.pdf vom 25.04.2023*.

Bunch, Lonnie (1992): »Embracing Controversy: Museum Exhibitions and the Politics of Change«, in: The Public Historian 14, S. 63–65.

Deutsches Historisches Museum (2022): »Zeugnisse des Antisemitismus im Museum«, Audio-Datei, *https://www.dhm.de/programm/veranstaltungsmediathek/#c19081 vom 25.04.2023*.

dpa-Newskanal (2020): »Dunkle Kapitel von Goethe- und Schiller-Archiv erforschen«, *https://www.sueddeutsche.de/kultur/kultur-dunkle-kapitel-von-goethe-und-schiller-archiv-erforschen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200501-99-903277 vom 25.04.2023*.

Enzenbach, Isabel (2016): »Angezettelt. Idee, Geschichte und Konzept einer Ausstellung«, in: Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin/Deutsches Historisches Museum (Hg.), Angezettelt. Antisemitische und rassistische Aufkleber von 1880 bis heute, Berlin: Deutsches Historisches Museum, S. 20–38.

Enzenbach, Isabel (2021): »Antisemitika befragen. Potentiale und Probleme der Sammlung von Wolfgang Haney«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 18, *https://zeithistorische-forschungen.de/2-2021/5970 vom 25.04.2023*.

Erdle, Birgit R. (1996): »›Über die Kennzeichen des Judenthums‹. Die Rhetorik der Unterscheidung in einem phantasmatischen Text von Achim von Arnim«, in: German Life & Letters 49, S. 147–158.

Gulliford, Andrew (1992): »Review: The West As America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820–1920«, in: The Journal of American History 79, S. 199–208.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Heimann-Jelinek, Felicitas/Sulzenbacher, Hannes (2008): »Zur Ausstellung«, in: Jüdisches Museum Berlin/Jüdisches Museum Wien, typisch! Klischees von Juden und Anderen, S. 9–14.

Hochkirchen, Britta/Koller, Elke (2015): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven, Bielefeld: transcript, S. 7–21.

Holm, Christiane (2013): »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), Handbuch Medien der Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 569–581.

Jüdisches Museum Berlin/Jüdisches Museum Wien (Hg.) (2008): typisch! Klischees von Juden und Anderen, Berlin: Nicolai.

Jung-Diestelmeier, Maren/Necker, Sylvia/Wernsing, Susanne (2020): »Antisemitische und rassistische Objekte und Bilder in Ausstellungen? Ein Gespräch über erprobte Strategien und offene Fragen«, in: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 29, S. 26–53.

Kehrer, Andreas (2022): »Adolfs Erbe: Weimar arbeitet Nachlass des Nazi-Schriftstellers Bartels auf«, *https://www.mdr.de/nachrichten/thueringen/mitte-thueringen/weimar/nazi-erbe-adolf-bartels-klassik-stiftung-forschung-100.html vom 25.04.2023.*

Kelly, Natasha A./Bo (2018): »Intervenieren als rassismuskritische Praxis«, in: Susanne Wernsing/Christian Geulen/Klaus Vogel (Hg.), Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen, Göttingen: Wallstein, S. 11–12.

Klassik Stiftung Weimar (2021): »Glücksfall für die Romantikforschung. Goethe- und Schiller-Archiv entdeckt und erwirbt die Protokolle der Deutschen Tischgesellschaft«, in: Bibliotheksdienst 55, S. 319–320.

Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.) (2013a): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript.

Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (2013b): »Einleitung«, in: Dies., Kafkas Gabel, S. 7–21.

Loewy, Hanno (2005): »Antisemitische Götzen? Fragen an eine Ausstellung«, in: Wiesemann, Antijüdischer Nippes und populäre »Judenbilder«, S. 7–9.

MDR Kultur (2022): MDR Kultur trifft: Menschen von hier, Marcel Lepper, Direktor des Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv, Sendung vom 30.01.2022.

Nienhaus, Stefan (2003): Geschichte der deutschen Tischgesellschaft, Tübingen: M. Niemeyer.

Nienhaus, Stefan (2022): »Bericht über die neu entdeckten Versammlungsprotokolle der deutschen Tischgesellschaft«, in: Neue Zeitung für Einsiedler. Magazin der Internationalen Arnim-Gesellschaft 16, S. 176–193.

Oesterle, Jürgen (1992): »Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik«, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2, S. 55–89.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Paufler-Gerlach, Stefanie (2014): »K(eine) erneute Inszenierung? Museale Präsentation von NS-Propaganda in zeitgenössischen Ausstellungen«, in: Christian Kuchler (Hg.), NS-Propaganda im 21. Jahrhundert. Zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung, Köln: Böhlau, S. 175–192.

Pietsch, Yvonne (2022): »Neuzugänge im Goethe- und Schiller-Archiv und in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek 2020/2021«, in: Neue Zeitung für Einsiedler. Magazin der Internationalen Arnim-Gesellschaft 16, S. 309–312.

Schloss Wiepersdorf Freundeskreis – Bettina und Achim von Arnim e.V.: Zeit der Romantik, *https://www.freundeskreis-schloss-wiepersdorf.de/seite/339253/zeit-der-romantik.html vom 25.04.2023.*

Schloss Wiepersdorf Kulturstiftung (2021): »Sonderstipendium ›Deutsche Tischgesellschaft‹: Corinna Kirschstein forscht in Wiepersdorf«, *https://www.schloss-wiepersdorf.de/de/newsreader/sonderstipendium-die-deutsche-tischgesellschaft-corinna-kirschstein-forscht-in-wiepersdorf.html vom 25.04.2023.*

Schütz, Erhard (2011): »Literatur. Ausstellung. Betrieb«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 65–75.

Seibert, Peter (2011): »Literaturausstellungen und ihre Geschichte«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 15–37.

Smithsonian Institution (2003): Smithsonian Directive 603 »Exhibition Planning«, Smithsonian Institution Archives, Accession 18–028.

Stanitzek, Georg (2006): »Starke Sozialgeschichte«, in: IASLonline, *https://www.iasl online.de/index.php?vorgang_id=877 vom 25.04.2023.*

Thurn, Nike (2015): »Falsche Juden«. Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser, Göttingen: Wallstein.

Weissberg, Liliane/Karnebogen, Maike (2022): »Antisemitismus im Museum«, in: Politik & Kultur, *https://www.kulturrat.de/themen/demokratie-kultur/juedischer-alltag/antisemitismus-im-museum/ vom 25.04.2023.*

Wiesemann, Falk (Hg) (2005a): Antijüdischer Nippes und populäre »Judenbilder«. Die Sammlung Finkelstein, Essen: Klartext.

Wiesemann, Falk (2005b): »›Schöner ist doch unsereiner!‹ Von der Allgegenwärtigkeit antijüdischer Gegenstände«, in: Ders., Antijüdischer Nippes und populäre »Judenbilder«, S. 11–20.

Wirth, Uwe (2011): »Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?«, in: Bohnenkamp/Vandenrath, Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 53–64.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

›Jüdischer Salon‹ und ›Deutsche Tischgesellschaft‹

Zur aktuellen Rezeption grenzüberschreitender literarischer Geselligkeit in Literaturwissenschaft und Museum

Hannah Lotte Lund

»Die Kultur braucht das Gespräch.« (Motto des Salon Diversity 2020)
»Was ist interessanter als ein neuer Mensch?« (Rahel Levin Varnhagen 1795)[1]

Der literarische Salon um 1800, auch je nach Disziplin und Zugriff als ›Berliner Salon‹ oder ›jüdischer Salon‹ bezeichnet, ist seit seiner Entstehungszeit und bis heute ein Modellfall für die Möglichkeiten und Grenzen der Begegnung mit (dem) Anderen. Da es sich per definitionem um eine gemischte Geselligkeit handelt, die meist auf Initiative einer Frau Menschen unterschiedlicher Herkunft und Konfession, verschiedenen Geschlechts und Standes zum Austausch zusammenbringt und eng mit verschiedenen Formen literarischen Ausdrucks verbunden ist, lässt sich beim Salon in mehrfacher Hinsicht fragen, wie die Diversität der Treffen realisiert, wie sie von den Beteiligten in Briefen und literarischen Texten reflektiert wurde. Forschung und Rezeption lassen sich daraufhin befragen, inwieweit der Salon als Modell für ein Miteinander einer heterogenen Gesellschaft gesehen wurde und wie er heute wieder als ein solches Modell befragt werden kann. Anders als andere Phänomene literarischer Geselligkeit ist der Berliner Salon um 1800 dabei aus mehreren Gründen ein besonders brisantes Diversitäts-Modell: Erstens wurden und werden die beteiligten Frauen seit ihrer Lebenszeit als Galionsfiguren verschiedenster Emanzipationsbewegungen diskutiert, gepriesen und geschmäht. Zweitens waren die Salons in ihrer Zeit ›um 1800‹ selbst Diskussionsforen der zeitgenössischen Emanzipationsbewegungen, im Sprachgebrauch der Zeit der »bürgerlichen Verbesserung der Juden« und »der Weiber« (vgl. von Hippel 1792, von Dohm 1781). Das heißt, Gleichstel-

1 Die Motti nach: Nikolas Nowack (Salon Diversity 2021) und Rahel Levin Varnhagen (Brief an Gustav von Brinckmann vom August 1795, in: Varnhagen 1983, Bd. 1: 144).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

lungsprozesse wurden von den Teilnehmenden reflektiert und zum Teil aktiv mitgestaltet. Drittens aber ist besondere Vorsicht geboten, da der Begriff ›Salon‹ keine Eigenbezeichnung und kein historisches Phänomen bezeichnet, sondern retrospektiv geprägt wurde für verschiedene Erscheinungsformen, und so immer bereits eine Rezeptionsperspektive mitschwingt.

Die jüdischen Gastgeberinnen in Berlin um 1800 selbst haben – was nicht genug betont werden kann, da es möglicherweise symptomatisch für das Phänomen selbst ist – ihren Geselligkeiten keinen fixen Namen gegeben, auch keine ›Rezepte‹ in Form von Gästelisten oder Erinnerungen überliefert. »Es geschieht etwas, das in der Schwebe gehalten wird.« (Hahn 1997a: 232)

Die Deutsche Tischgesellschaft hingegen war eine bewusst gegründete, mit Statuten und Vereinszweck versehene Geselligkeitsformation der Berliner Romantik. Hier war die Mischung ein eingestandenes Experiment, »ob eine gemischte Gesellschaft aus vielen trefflichen aber einander wenig bekannten Menschen zur gemeinsamen Beratung über Gesetze und zur gemeinsamen Lust führen könnte.« (Arnim 1992: 481, vgl. Matala de Mazza 2009: 283) Die Alleinstellungsmerkmale waren aber die damit einhergehenden Inklusions- und Exklusionsmechanismen. Neben dem Patriotismus und Ausschluss von Frauen einte die Gesellschaft eine aktive Gegnerschaft gegen Philister und Juden. Beide wurden in Tischreden als Gefahren für die Gesellschaft konstruiert, ein »Kampf« gegen sie angekündigt und rhetorisch nachhaltig angegangen.

Die Zeit ›um 1800‹ bezeichnet eine Gesellschaft und eine Kultur im Umbruch. Unabhängig davon, ob man die Jahrzehnte zwischen etwa 1770 und 1820 als zwischenepochale ›Sattelzeit‹ oder ›neuständische‹ Epoche eigenen Rechts betrachtet (vgl. Koselleck 1979, Blänkner 2019), sind gesellschaftliche Umstrukturierungsprozesse das markante Charakteristikum, und daher entwickeln sich soziale und kulturelle Vergesellschaftungsformen spezifisch für diese Zeit. Kulturhistorisch gesprochen sind es die Jahrzehnte zwischen Aufklärung und Biedermeier, oder sozialhistorisch ist es die Phase, in der »alles Ständische und Stehende verdampft« (Marx/Engels 1848: 5) und in Preußen eine standesübergreifende Bildungselite als Vorläufer des Bildungsbürgertums entsteht, aus deren Mitgliedern sich etwa Salons und Tischgesellschaft formieren.

Beiden Phänomenen gemeinsam ist, dass sie aus der historisch gegebenen tatsächlichen Vielzahl verschiedenster Geselligkeitsstrukturen um 1800 herausgehoben werden als exemplarisch gelungene und verfehlte Beispiele des Miteinanders – und dabei etwa traditionell als Gegenmodelle verstanden werden, die jeweils eine Epoche oder Geisteshaltung symbolisieren: Es wurde und wird – wenn man aus der Fachliteratur und einer darauf aufbauenden populären Rezeption ein Masternarrativ destillierte (vgl. Lund 2012) – der Salon bis heute als kurzlebiges utopisches Modell beschrieben, welches ab ca. 1780 aus dem Geist der Aufklärung und/oder Romantik heraus grenzüberschreitende Begegnungen u.a. zwischen Juden und Nicht-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

juden, Männern und Frauen ermöglichte, das sich aber mit dem Einzug Napoleons 1806 und dem Wiedererstarken des Nationalismus in seiner Essenz auflöste bzw. zu ästhetischen Tees erstarrte. Die 1811 gegründete Tischgesellschaft wird überwiegend als ›Gegenentwurf‹ zum Salon verstanden, insofern hier Frauen, Juden und Franzosen explizit ausgeschlossen waren. Sie wird damit zum Symbol der einsetzenden Reaktion oder Vorläufer einer neuen, sich verhärtenden Gesellschaftsordnung. De facto gab es aber, und das macht die Konstellation für die Deutung der Zeit interessanter, keinen harten Bruch oder Umschwung zwischen den beiden Phänomenen, sondern zahlreiche personelle Überschneidungen der Kreise, ein zeitliches wie personelles Ineinandergreifen. So wie etwa der Gründer der Tischgesellschaft, Achim von Arnim, als Gast der Saloniere Sara Levy sich in deren Haus verlobt hatte, Friedrich Schleiermacher der älteste und beste Freund von Henriette Herz regelmäßig Gast der Tischgesellschaft wurde (aber ihr Freund blieb). Die These, dass die Tischgesellschaft ein ›Anti-Salon‹ ist (vgl. Hertz 1991), wird meistens geknüpft an die (unzutreffende) Annahme, dass die ›Berliner Salonkultur‹ eine etablierte einflussreiche Bewegung war. ›Berühmt‹ wurden Berliner jüdische Salons erst in der Retrospektive, eine bewusst sich formierende gruppierende Bewegung waren sie nie. Und auch die Tischgesellschaft war keine ›Bewegung‹ und kein Beginn einer Partei des 19. Jahrhunderts (sonst wäre sie nicht über 60 Jahre im selbigen in der Versenkung verschwunden), als vielmehr das Symptom einer Zeit, an das rückwirkend starke identifikatorische Ideen geknüpft wurden – ein Vorgang, den die Tischgesellschaft, paradoxerweise und unter entgegengesetztem Vorzeichen, mit den Salons gemeinsam hat. Betrachtet man die Interaktionen aus den Quellen um 1800 und vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Verschiebungen selbst, greifen die Bestrebungen der gesellschaftlichen Offenheit und die Abgrenzungsmechanismen viel weiter ineinander.

In der Forschung zur jüdischen und zur Emanzipationsgeschichte in Deutschland ist mittlerweile Common Sense, dass Abwehrkämpfe zum Prozess der Gleichstellung von Anfang an als »Nachtseite« (Erb/Bergmann 1989) dazugehören. In den Berliner Salons verkehrten Intellektuelle und Politiker, die sich an den zeitgenössischen Diskursen über die Frauen- und Judenemanzipation beteiligten, aber auch solche, die später Gründer und Gäste der ›Deutschen Tischgesellschaft‹ waren. Von *beiden* Gruppen und schon während der Hochphase der Salons sind antisemitische Ausfälle bekannt, die nach den Grenzen der Emanzipation und Toleranz fragen lassen, aber auch nach den Möglichkeiten fortgesetzten Dialogs. So wurden, als eines von zahlreichen Beispielen, Äußerungen des Stammgastes zahlreicher jüdischer Salons Gustav von Brinckmann über den »Egyptischen Stil« und vom »Auswurf an Gemeinheit, der in diesem Winter in ihrer Gesellschaft« geherrscht habe, mit Recht als Hinweis darauf verstanden, »wie wenig sogar in der ›Glanzzeit‹ des Salons davon abgesehen wurde, daß man mit ›Juden‹ verkehrte« (Hahn 1997a: 231).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Eben das Ineinandergreifen von Offenheit und Exklusion macht diese Konstellation aber für uns heute interessant: Angesichts der aktuellen, wachsenden gesellschaftlichen Sensibilität für Diversitätsfragen einerseits, die sich in wissenschaftlicher wie kulturpolitischer Hinsicht in Ausschreibungen ebenso wie Förderprogrammen ausmünzt, und andererseits zunehmender Identitätskämpfe, antisemitischer Unbedarftheit und Aggression, auch und gerade im kulturellen Bereich, stellt sich die Frage nach historischen Modellen dieser Ambivalenz neu. Wie kann man historische Projekte gesellschaftlicher Offenheit, die von Abwehr- und Diffamierungsprozessen begleitet wurden, in ihrer Ambiguität vermitteln und was bietet uns die Recherche nach solchen historischen oder literarischen Lösungen heute?

Die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und Anderen und die Suche nach einer richtigen Umgangsform mit dem oder den Anderen sind, vermeintlich primär aus Respekt vor einer »anderen Identität«, in den letzten Jahren wieder zum Politikum geworden. Wie das jüngste Buch zur Alteritätsforschung zu Recht konstatiert, steht unsere Gesellschaft im Zeichen einer »inklusiven ›Politik der Differenz‹, die alle einschließlich ihrer unabsehbaren Verschiedenheit anerkannt sehen will und niemanden ›zurück‹ oder ›draussen lassen‹« (Liebsch/Stegmaier 2022: 2). Dabei liegt der Fokus im aktuellen Humanitätsprojekt aber auf dem richtigen Umgang mit dem oder den Anderen – und zu fragen wäre, ob nicht die Orientierung auf etwas Gleiches, im Sinne des uns gemeinsamen, verbindend Menschlichen, diesem Projekt tunlicher wäre. Um mit Rahel Levin Varnhagen zu fragen: Was ist interessanter als ein neuer *Mensch*?

Beide Phänomene (Salon und Tischgesellschaft) verbindet, dass sie eine durch zahlreiche ideologische Inanspruchnahmen höchst widersprüchliche Rezeption erfuhren, sodass ihre jeweilige Deutung sie zum Indikator gesellschaftlicher Offenheit späterer Epochen machte – bis heute. Salon und Tischgesellschaft sind in unterschiedlichen Gattungen literatur- und kulturproduzierende Kreise, sodass auch die Möglichkeit einer apolitischen Rezeption durchaus gegeben war und wahrgenommen wird. Literaturwissenschaftliche, historisch-kritische und politische Interpretationen, besonders der Tischreden, können bis heute gegensätzlich ausfallen. In beider Rezeptionsgeschichten sind (angenommene) Quellenverluste mit großer Legendenbildung verbunden, und der Einbezug wiederentdeckter oder ungedruckter Quellen hat sich für die Bewertung gerade im Umgang mit gesellschaftlichen Grenzen als essenziell erwiesen. Ebenso wie die Sammlung Varnhagen in Kraków als noch unausgeschöpftes Archiv deutsch-jüdischer Kulturgeschichte weiterer Erforschung harrt, kann durch den sensationellen Fund zweier Protokollbände der Tischgesellschaft 2021 Antwort auf die Frage gesucht werden, ob der Antisemitismus der Anfangsjahre sich zur Grundlinie der Gesellschaft verfestigte.

Auf der Grundlage der aktuell vorliegenden, kritischen Forschungsberichte (vgl. Seibert 1993, Nienhaus 2003, Lund 2012) und aktueller Quellenforschung beleuchtet der vorliegende Beitrag die aktuelle Rezeption von Salon und Tischgesellschaft, be-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sonders in ihrem Umgang mit gesellschaftlicher Diversität. Forschung und Museum, als zwei vermittelnde Instanzen zwischen den »Originalen« und einer fachwissenschaftlichen wie breiteren Öffentlichkeit, werden befragt, aus welcher Perspektive sie Salon und Tischgesellschaft thematisieren und in inwieweit emanzipatorische Fragen bzw. solche nach In- und Exklusionsmechanismen in der jeweiligen Rezeption thematisiert wurden. Zu fragen ist auch, ob das doppelte Jubiläum im Jahre 2021, das Festjahr zu 1700 Jahre jüdischen Lebens in Deutschland und der 250. Geburtstag Deutschlands ›berühmtester‹ Saloniere Rahel Levin Varnhagen neue Erkenntnisse brachte.

Die Erfindung des Salons

Die Mischung der Gäste in manchen jüdischen Häusern Berlins war bereits unter Zeitgenossen Thema. Aus dem Jahr 1801 stammt das viel zitierte Wort Jean Pauls, der diesen Winter in Berliner Salons verbrachte: »Gelehrte, Juden, Offiziere, Geheime Räthe, Edelleute, kurz alles was sich an andern Orten (Weimar ausgenommen) die Hälse bricht, fället einander um diese, und lebt wenigstens freundlich an Thee- und Estischen [sic!] beisammen.« (Jean Paul, Brief an Karoline Herder, 12. Januar 1801, in: Paul 1960: 41)

Gerade mit Blick auf die ihn charakterisierende Diversität wurde dem Salon von Beginn an mit gleicher Intensität emanzipatorisches wie gesellschaftsgefährdendes Potential zugesprochen. Dabei war die Forschung keineswegs von vornherein an gleicher Teilhabe orientiert, sondern fragte im Sinne der großen kulturgeschichtlichen Darstellung zunächst nach den Möglichkeiten für die beteiligten Männer, denen im Salon ein alternatives Forum des Räsonnements zuwuchs und sie zu Wegbereitern der bürgerlichen Öffentlichkeit (vgl. Habermas 1990) machte. Als ›Leistung‹ der Saloniere wurde im Folgenden vermerkt, welche berühmten Gäste die Frauen um sich zu versammeln verstanden, auf die ihnen kultivierender oder fördernder Einfluss zu haben attestiert wurde. Dieser Erzählgestus des ›Männer *wie* verkehrten *bei*‹ hält sich bis heute, etwa wenn Rahel Levin Varnhagen 2021 als »Influencerin« (Schmitter 2021) der deutschen Romantik Geltung erhält. Die Frauenforschung konnte an diesem Punkt, dem Umgang mit Dichtern und Denkern, anknüpfen und die Gegenfrage stellen, was dieser den Frauen gebracht habe. Mit der angenommenen Herausbildung einer öffentlichen und einer privaten Sphäre im Zuge der Industrialisierung galt der Salon mit seiner Definition als Geselligkeitsform auf der Schnittstelle als erweiterter Handlungsspielraum für seine Betreiberinnen. Seit den 1980er Jahren wurden die Salons gelegentlich als Orte der Selbstverwirklichung der Frau betrachtet, auch als »Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur« (von der Heyden-Rynsch 1995).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Manche Strukturen, um deretwegen der ›jüdische Salon‹ als Forum oder Agent der Emanzipation der Juden galt, sind mit den für den Salon angenommenen Geschlechterkonstellationen vergleichbar. Ähnlich wie die Frauenforschung attestierte auch die deutsch-jüdische Historiographie den Berliner Salonieren, dass sie sich »mit dieser Form der Geselligkeit erstmals einen gesellschaftl. Raum [eröffnet haben], innerhalb dessen sie ihre […] Forderung nach Gleichberechtigung realisieren konnten.« (Mandelartz-Kaußen 1992: 405) Nicht nur der Umstand, dass bürgerliche und adlige Männer jüdische Häuser ohne ökonomischen Zwang besuchten, wurde und wird als Zeichen wegbrechender gesellschaftlicher Grenzen gedeutet, auch die Zugangsmöglichkeiten zur deutschen Kultur (für Juden) wie zu einer erweiterten Bildung (für Frauen).

In ihrer mehrfachen Grenzüberschreitung werden besonders die Berliner jüdischen Salons seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute positiv wie negativ als Forum oder Symbol der Juden- wie der Frauenemanzipation diskutiert, als Pionierinnen eines »Kultursprungs«, als »Abtrünnige« (Remy 1892: 221–242), die eine Konversionswelle auslösten oder sogar als »jüdische Verschwörung« (vgl. Fervers 1989). Seit den 1990er Jahren erschienen dabei, vor allem von Wissenschaftlerinnen, die auf dem Gebiet deutsch-jüdischer Frauen(-literatur)-geschichte arbeiten, Abhandlungen, die nicht die gleichzeitige Überwindung zweier Grenzen, sondern vorrangig die doppelte Ausgrenzung als Frau und Jüdin thematisieren. Dabei wurde auch die Frage nach einem möglicherweise ähnlichen Ausgrenzungsmuster des Weiblichen und des Jüdischen als »des internen Anderen« aufgebracht (vgl. Weigel 1994). In Bezug auf die Salons lautet eine heute zunehmend verwendete Formel, Emanzipation sei hier höchstens auf individueller Ebene vollzogen oder als kurzzeitige Illusion gelebt worden. Wenig gefragt wurde bisher, wie die Gastgeberinnen die Ausgrenzungen (auch vergleichend) empfanden und ihr begegneten.

Die positivistische Sichtweise findet sich ganz aktuell noch auf der Internetseite *EGO Europäische Geschichte Online*: »[D]ie Salons [waren] bis zu den Umbrüchen des frühen 20. Jahrhunderts Ausdruck und Medium einer europäischen Konversations- und Persönlichkeitskultur und leisteten ihren Beitrag zur Emanzipation der Frau« (Dollinger 2017). Hier klingt schon an, was die Rezeptionsgeschichte lange und zum Teil bis heute prägt: Auch Emanzipationsgeschichte ist ambivalent, so steht der Ruf einer großen Romantikerin wie auch der einer erfolgreichen Salonfrau gewissermaßen dem der Autorin selbst noch oft im Wege. Bisweilen geht sogar Wissen dahinter verloren: Dass die Übersetzungen von Henriette Herz zeittypisch anonym erschienen, um deren Autorschaft aber im 19. Jahrhundert durchaus gewusst wurde, heute wieder kaum bekannt sind, kann durchaus auch als ein Ergebnis der Salon-Forschung gelten, in der ihr ganzes Leben nach dem frühen Tod ihres Mannes fast komplett unbeachtet geblieben ist. Das Dekorum weiblicher Zurückhaltung besitzt anscheinend noch in der Rezeptionsgeschichte des 21. Jahrhundert einiges an Wirkmächtigkeit. Ebenso wie die Aura der ›Salon-Begegnungen‹: So wurde auf der Kon-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ferenz zu Henriette Herz 2014 noch der Vorschlag debattiert, ob man, statt ihrer eigenen fragmentarischen Erinnerung, nicht die verfälschten weiter nutzen wolle, weil sie so schön seien (vgl. Lund/Schneider/Wels 2017).

Die Rezeptions- und Forschungsgeschichte zum Salon um 1800 ist so anno 2022 weiterhin von drei wesentlichen Tendenzen geprägt: Erstens findet eine eher positivistische Fortschreibung der ›legendären Berliner Salons‹ statt, sowohl in wissenschaftlicher Hinsicht als Einordnung des Phänomens in eine Geschichte »kommunikationsgenerierender Kulturräume« (Unfer-Lukoschik 2008) als auch auf populärwissenschaftlicher Ebene als Bedürfnis nach Wiederbelebung oder anekdotischer Erinnerung der »Gesprächskünstlerin, die gleichberechtigt mit den großen Geistern der Epoche verkehrte« (Nolte 2021: Cover). Zweitens wirbt die kritische Salonforschung auf der Grundlage der Hinterfragung des ›Mythos‹, zumindest aber des mit dem Salon verbundenen ›Gruppenbildes‹ zur Betrachtung einzelner Frauen als Autorinnen eigenen Rechts und schafft unter anderem durch die *Kritische Edition Rahel Levin Varnhagen* dafür die Grundlage. Somit könnte man zumindest für Berlin formulieren, dass ›der berühmte jüdische Salon‹ gleichzeitig de- und rekonstruiert wird.

Drittens kommt es zur Rückbindung des Themas in andere Forschungszusammenhänge, zum Beispiel in die Geselligkeitsforschung oder die Aufklärungsforschung. Dabei gibt es sowohl erfreuliche Entwicklungen, die Lese- und Diskussionspraktiken neu bewerten, und Salonieren als Maskilot, also selbständige Akteurinnen der Aufklärung neu betrachten (vgl. Schulte 2017, Naimark-Goldberg 2013), wie auch Forschungen, die zwar biographisch oder regional Neues bringen, dabei aber weder den Begriff noch die Rezeption hinterfragen und konsequent von ›bürgerlichen‹ Salons sprechen (vgl. Fromm 2021) – was die Salons in ihrer Entstehung weder in Frankreich noch in Berlin je gewesen sind.

Der fortgesetzten Berufung auf eine ›Salon-Tradition‹, ›Kultur‹ oder ›Bewegung‹ ist 2022 immer noch und wieder die historisch-kritische Analyse der Entstehung und Existenz der jüdischen »offenen Häuser« in Berlin als fragiles »Produkt der zufälligen Konstellation in einer gesellschaftlichen Übergangsepoche« entgegenzusetzen, wie sie spätestens seit der Arbeit Hannah Arendts vorliegt. Arendt definierte den jüdischen Salon als »de[n] soziale[n] Ort außerhalb der Gesellschaft«, der als solche Begegnungen erst ermöglichte (Arendt 2021: 178f.).

Die Ergebnisse quellenkritischer Forschung zu der hier interessierenden Diversität einmal exemplarisch zusammenfassend, darf 2022 festgehalten werden, dass der Fokus auf Prominenz dafür sorgt, dass gesellschaftlich marginalisierte Gäste-Gruppen, die zum Charakter dieser Gesellschaften wesentlich beigetragen haben, etwa die Schauspielerinnen in ihrem damals sozial gefährdeten Status oder die jüdischen Freunde, immer noch oft aus der Salonhistoriographie herausgeschrieben werden: »Schreiben Sie einmal, wenn Mad. Lüdeken, zwei Kinder aus Hamburg, Scholz, Markus, Bing, Fließ, Peschier, Brinckmann, Herr Koch, die Veit, Jettchen,

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

die Marchetti, und wer weiß was noch in einem Vormittag zu Ihnen kommen.« (Rahel Levin an David Veit, 24.04.1795, in: Varnhagen 1983, Bd. VII.1: 220.) Neben dem schwedischen Adligen Brinckmann nennt Rahel Levin Varnhagens als Gäste an diesem Tag damit gleichermaßen Familienmitglieder, Jugendfreundinnen, einen jüdischen Mediziner (Bing), eine international berühmte Künstlerin und heute wenig bekannte preußischen Beamte. Die Mischung bleibt als Charakteristikum der Treffen, aber in anderem Sinne – insofern sie mehr und immer wechselnde soziale Gruppen beinhaltet. Und es waren zur sogenannten Blütezeit der Salons, etwa zwischen 1780–1800 viele der heute berühmten Gäste nicht ›berühmt‹. So waren die Brüder Humboldt, als sie Henriette Herz und Rahel Levin Varnhagen zu besuchen begannen, Studenten auf der Suche nach Anregung: Dass sie ihren Weg in die Jägerstrasse fanden, lag am Geist der Aufklärung ebenso wie der realen Nachbarschaft (Preußens Judenpolitik erlaubte Wohnungen mitten in der Stadt) und der Anziehungskraft der außergewöhnlich gebildeten Frauen. Die Gruppenzusammensetzung zum Beginn der sogenannten Salonzeit wird dadurch deutlich jünger, aber keineswegs weniger gemischt oder interessant. Denn das Besondere und zum Großteil noch zu Untersuchende bleibt der Umstand, dass viele dieser Beziehungen lebenslang gehalten wurden, über politische und biographische Entfernung hinweg. Im Verlauf dieser Beziehungen liegt ein Potential zum Verständnis der Epoche!

Der ›Berliner jüdische Salon‹ war kein exklusiver Teetisch, sondern ein fortgesetzter Austausch entspann sich als kommunikatives Netz an und zwischen verschiedenen Teetischen vieler Gastgeberinnen und an und zwischen mehreren verschiedenen Örtlichkeiten Berlins und anderen Orten: Es war ein Gewebe aus kommunikativen Fäden, Gesprächen und Briefen, einander gesandter Literatur, Rezensionen oder Aufmerksamkeiten, entstehend zwischen zahlreichen Personen, die, wenn sie einen Ort verlassen, das Gespräch oft in einen anderen mitnahmen oder von einem Ort aus wieder aufnahmen, von der Dachstube in die Theaterlege oder zur Kur! Durch und in dieser Kommunikation entstand eine Augenhöhe zwischen den immer noch recht- und statuslosen jüdischen Nicht-Bürgerinnen in Preußen und ihren nichtjüdischen, oft aristokratischen Gästen, über gemeinsame Interessen, über das, was sie ›ihre Bildung‹ nannten, auch über das Interesse am Gegenüber und das bewusste Ausblenden von Standesunterschieden.

Festzuhalten bleibt aus heutiger Sicht weiterhin, dass der Status von Rahel Levin Varnhagen oder Dorothea Schlegel als Autorinnen wissenschaftlich als unangefochten gelten kann, wenn er auch in der populären Darstellung ›ihrer Salons‹ nicht immer miterwähnt wird. Auffallend war im Jubiläumsjahr 2021, dass die populären Ehrungen sich wieder wesentlich auf die gesellschaftlichen Verbindungen als Lebensleistung, häufig unter dem Begriff ›Netzwerkerin‹, konzentrierten, und die Wissenschaft sich trotz der bereits vorliegenden fünf Bände Kritischer Edition Briefwechsel mit der Idee eines kommunikativen Werks ›Salon‹ noch schwer tut.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eben diese Perspektive eröffnet allerdings die Möglichkeit, eine diverse Autor:innenschaft zu erforschen: »ein unabgeschlossenes […] ›Werk‹ […], das von ›Unbedeutenden‹, Ausgegrenzten, die damals ›Frauen‹, ›Juden und […] ›Demokraten‹ hießen, geschrieben wurde« (Hahn 1997b: 706). Ein weiteres aktuelles Forschungsprojekt, von dem ein neuer Impuls für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk *vieler* am Salon beteiligten Frauen zu erhoffen ist, wird im DFG-Projekt in Weimar zu Schriftstellerinnen in der Sammlung Varnhagen verfolgt.[2] Und der jüngst veröffentlichte Briefwechsel unter Jugendfreundinnen zeigt eine historisch einzigartige Konstellation von weiblicher, standesübergreifender Solidarität (vgl. Levin Varnhagen 2021).

Salon im Raum

Vergleichend lässt sich festhalten, dass es als neueres Phänomen des 21. Jahrhunderts gelten muss, dass der jüdische Salon und die damit verbundenen Problematiken von Grenzüberschreitung und der Restitution von Grenzen in musealem Kontext erinnert werden. Ausstellungen zu Einzelpersonen und besonders Rahel Levin Varnhagen hat es immer wieder gegeben, vor allem initiiert von der Varnhagen-Gesellschaft. Zuletzt zeichnete diese verantwortlich für die einzige internationale Tagung zu Rahel Levin Varnhagen 2021: stattfindend in Kraków mit dem Schwerpunkt Brief/Werk/Sammlung (»All Ihre Briefe…« 2021).

Der Salon als solcher ist aber deutlich weniger thematisiert worden, was, so ist zu vermuten, etwa am Problem der Darstellbarkeit selbst liegt: Ein originär mündliches, flüchtiges, verflogenes, darüber hinaus mehrstimmiges Phänomen ist als solches im Text oder Ausstellungsraum kaum fassbar. Jedes Zitat kann scheinbar nur zu einer Person oder einem Thema hinführen, ohne aber den Dialog, das vielleicht Mehrdeutige, Ironische, vor allem aber das Sich-Wandelnde darzustellen. Bereits sich ändernde Meinungen und Haltungen einzelner Gäste, wie etwa die ambivalente Beziehung Wilhelm von Humboldts zu »Henriette« oder »Rahel«, die sich in je einer lebenslangen Beziehung mit deutlichen Freundschafts- und Liebesbekundungen wie ebenso deutlichen Distanzierungen ausdrückt, die mit seiner Einstellung zum jeweiligen Anderen (Geschlecht oder »die Juden«) zu tun hat und die schon ganz anders verläuft als die seines Bruders zu denselben Frauen: diese Feinheiten sind in der Größe und Varianz jedes einzelnen Salons nicht darstellbar. Sie werden schon oft in Biographien nicht dargestellt!

Fragt man sich mit der Neugier der Historikerin, was von Salon und Tischgesellschaft im Raume dargestellt wird, fällt auf, dass der Tisch, die Teetasse und »die

2 Vgl. *https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/426659774?context=projekt&task=showDetail&id=426659774& vom 17.03.2023.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

berühmten Köpfe« die noch vorherrschenden Motive sind. Das betrifft ›Salons‹ in Dichterhäusern selbst, wie der ›rote Salon‹ Bettina von Arnims im Romantik-Museum in Marburg, aber auch im Deutschen Historischen Museum in der großen Ausstellung zu Hannah Arendt 2021, in der ihre Biographie zu Rahel Varnhagen ein Kapitel erhielt. Dort waren ein Kopf von Humboldt und ein Tisch die ›Marker‹ für den Salon.

Mit Spannung waren hier zwei Neuausrichtungen zu erwarten, die neue Dauerausstellung im Jüdischen Museum Berlin und die Eröffnung des Romantik-Museums in Frankfurt am Main.

Bei ersterem ist zunächst festzuhalten, dass die beteiligten Persönlichkeiten und das Thema mehr Raum erhalten haben als in der letzten Dauerausstellung, die die Umbruchszeit etwas unglücklich auf der Treppe, also verteilt präsentierte. Die Salons sind im Narrativ der Ausstellung unter ›Begegnungen‹ von Jüd:innen und Nicht-Jüd:innen um 1800 im Kapitel »Auch Juden werden Deutsche« eingeordnet, ein im Vergleich zur sonstigen Neuausstellung historisch gehaltener Ausstellungsraum, in dem sich im Wesentlichen Gemälde, Vitrinen und ein Leuchttisch finden. Hier kann anschaulich mit größer werdenden Stadtplänen und zeitgenössischen, seltenen Illustrationen gezeigt werden, dass in Berlin, der einzigen deutschen Stadt ohne Ghetto, die Jüd:innen im Zentrum der Stadt wohnen konnten. Die Kapitel »Begegnungen« und »jüdisches Berlin« zeigen, weiterführend als viele Texte zum Thema Salon, die anderen Begegnungsmöglichkeiten durchaus auf – neben dem Geschäft öffentliche Straßen, das Theater, ausgesuchte Vereine – und leiten die Entstehung der Salons aus der Aufklärung und einzelnen Freundschaften in der vorhergehenden Generation sowie aus der besonderen Bildung der späteren Gastgeberin her. Der Wiedereinzug antijüdischer Vorurteile und die Entstehung des frühen Antisemitismus im Umfeld der Salons werden hier interessanterweise in einem Satz nur gefasst, der sich an das *Manifest der Kommunistischen Partei* anlehnt: »Ein Gespenst geht um in Europa!« Damit, wie mit einem Cliffhanger, endet das Thema auf dem Leuchttisch, die Tischgesellschaft ist wie die Geschichte des frühen Antisemitismus kein eigener Topos: Eine symptomatische Entscheidung eines Museums Jüdischer Geschichte in Deutschland, das kein Holocaust-Museum sein will, auch wenn die ›Nachtseite‹ natürlich überall, schon durch die Architektur des Hauses, präsent ist.

So bietet das Jüdische Museum Berlin im Prinzip die Möglichkeit des dreidimensionalen Nachvollzugs zahlreicher Forschungs-Publikationen der letzten Jahre aus der deutsch-jüdischen Kulturgeschichte. Die Leuchttisch-Installation ist auf aktuellem Forschungsstand und innovativ gestaltet, aber die Installation selbst (der Tisch steht niedrig und man muss sich weit herunterbeugen, um einzuschalten) wird von wenigen tiefergehend benutzt. Auch für die Entwicklung und Sicht der Frauen selbst ist hier, logischerweise, wenig Raum, auch wird auf ihre Autorschaft fast nicht eingegangen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit den eigenen Aussagen Rahel Levin Varnhagens arbeitet, und hier in einer eigenen, ihr gewidmeten Station unter dem Titel »Gelebte Gleichheit«, das neue Romantik-Museum in Frankfurt am Main. Die Station ist als Halb-Relief gestaltet: Aus einer lebensgroß gezogenen historischen Zeichnung des Salons ragt ein halber Tisch, darauf steht mit Zitaten bedrucktes Geschirr. Aus dem Kurator:innenteam wurde bekannt, dass es durchaus Streit über die Auswahl der Zitate gab, unter anderem zur Frage der Geschlechterrollen sowie zu Rassismus und Ausgrenzung. Über die biographische und literarische Einordnung Rahel Levin Varnhagens wurde auch debattiert, so dass man letztendlich in einem klugen Schachzug entschied, keine eindeutige ›Rahel-Perspektive‹ auf den Salon zu suchen, sondern die Perspektive Hannah Arendts darzubieten. Auf die Rolle Rahel Levin Varnhagens als Autorin wird damit weniger eingegangen, wie das Museum überhaupt, trotz vielfacher Einbettung weiblicher Gestalten ins Szenario, die besonders aktive Rolle der Autorinnen in der Romantik wenig thematisiert.

Dafür bekommt die Tischgesellschaft eine Darstellung auf aktuellem Forschungsstand im Romantik-Museum (s.u.), was angesichts ihrer holprigen Definitionsgeschichte und bis heute unterschiedlicher Deutung keine Selbstverständlichkeit ist und viel über aktuelle Erkenntnisinteressen aussagt.

Romantische Ausschlüsse?

Eine der genauesten und schärfsten Analysen erfuhr die Tischgesellschaft bereits von ihrem Zeitgenossen Saul Ascher, einem jüdischen Aufklärer, der früh vor der Verbindung von Judenfeindschaft und Nationalismus warnte. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Tischgesellschaft setzte erst Ende des 19. Jahrhunderts ein und wurde bzw. wird bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg und in Teilen der Rezeption bis heute von den Arbeiten Reinhold Steigs geprägt, der in *Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe* diesen als Nationalisten portraitierte und seine Zeitschrift *Berliner Abendblätter* als Organ der Tischgesellschaft verstand. Beide seien als patriotische ›neue Bewegung‹ Angriffen jüdisch-liberaler Verfolgung ausgesetzt gewesen (vgl. Steig 1901).

Die Verdrehung von Ursache und Wirkung in Bezug auf die zeitgenössische Kritik, die erst nach den antisemitischen Tischreden erfolgte, hält sich zum Teil bis in heutige Interpretationen. Besonders Steigs Ansicht von der Tischgesellschaft als eine Versammlung von Junkerfronden hielt sich über 100 Jahre, trotzdem die Mitgliederlisten eine andere Analyse erlaubt hätten. Da Steig am Nachlass der Gesellschaft gearbeitet hat, wurde seine zitatenreiche Analyse in der Folge zum Quellenersatz, obwohl der Nachlass in Weimar weiter einsehbar war. Die Tischgesellschaft wurde trotz gegenläufiger Einzeldarstellungen zum »patriotischen Verein« und zum symbolischen Gut antisemitischer Forscher. Ebenso wie Steig sich weigerte, Quellenpu-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

blikationen von Ludwig Geiger zu berücksichtigen, den er als einen der »widerwärtigsten betriebsamsten Literaturjuden« (zitiert nach Nienhaus 2003: 298) bezeichnete, nahm eine nationalsozialistische Germanistik sie zum Vorbild überzeugter Judenfeindschaft. Eine intensive Arbeit an den Quellen ergab sich erst Generationen später, trotz der Hinweise von Experten: »Eine vollständige und kommentierte Edition der gesamten Papiere der TG würde gewiss manches in unserem Bild der Berliner Romantik zurechtrücken, wenn das Bild dadurch auch nicht verschönert würde.« (Kreutzer 1968: 211)

Interessant ist die Wechselwirkung der Erforschung von Salon und Tischgesellschaft. Bereits die NS-Germanistik deutete die Tischgesellschaft als Gegenbewegung gegen jüdischen Einfluss in der Kultur. Mit zunehmender Interpretation des Salons in der Nachkriegsgermanistik als »deutsch-jüdischer Symbiose« wurde die Tischgesellschaft zunehmend als »counter-salon« behandelt (Hertz 1991: 271). All diese Interpretationen bauen auf dem Missverständnis auf, dass es vor 1806 eine einflussreiche Salonbewegung und danach nur ganz wenige oder gar keine jüdischen Salons in Berlin mehr gegeben habe. Tatsächlich hat sich das Spektrum der Gastgeberinnen bereits seit etwa 1800 deutlich erweitert und damit auch das Verhältnis mancher Gäste zu ihren Gastgeberinnen – die aber dennoch weiter ein offenes Haus hielten und mit der veränderten Einstellung ihrer Gäste zum Teil offensiv umgingen! Am Beispiel vor allem noch ungedruckter Briefwechsel zwischen jüdischen Freundinnen und mancher ihrer engen nichtjüdischen Freunde, beispielsweise zwischen Rahel Levin Varnhagen und Gustav von Brinckmann, wird deutlich, dass die jüdischen Gastgeberinnen von den ambivalenten Einstellungen ihrer Gäste durchaus wussten und offen damit umgingen. So unterschied Rahel Levin Varnhagen zwischen »Judenhass« und ›bloßem‹ »Judenschimpf« bei verschiedenen Bekannten (vgl. Lund 2012). Auch Mendelssohns Tochter sah einigen Freunden ihren pauschalen »Judenhass« nach. Sie wollte zum Beispiel dem als Judenfeind bekannten, mit ihr aber befreundeten Philosophen Fichte ihre Möbel verkaufen und schrieb ironisch: »wird doch seinen JudenHaß [sic!] wenigstens damit sanctioniren, dass er sie mir Christlich [sic!] bezahlt!« (an Friedrich Schleiermacher, 06. Januar 1800, in: KFSA 25: 40).

Die jüngere Forschung zur Tischgesellschaft seit etwa den 1980er Jahren hat einen wesentlichen Schwerpunkt auf deren antisemitischen Positionen und Texten gelegt (vgl. den Forschungsbericht bei Nienhaus 2003). Dabei werden die Begriffe antijüdisch und antisemitisch oft alternierend und manchmal im selben Text verwendet. Zahlreiche Texte diskutieren eben diese Frage, ob Achim von Arnims Tischrede *Über die Kennzeichen des Judenthums* mit ihrer Aneinanderreihung judenfeindlicher Stereotype und der Diskussion angeborener jüdischer Merkantilität und/oder seine grotesk-brutalen Experimente von der chemischen Auflösung der Juden das Antijüdische des Mittelalters auf die Spitze treibt oder der moderne/rassisch begründete Antisemitismus hier frühen Ausdruck findet. Manchmal wird eine inhalt-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

liche klare Analyse aber durch verharmlosende Begriffe, wie zum Beispiel »romantische Judenschelte« (Mauser 1989: 80) wieder entschärft, aber kaum eine Arbeit, die die Tischreden als solche in den Blick nimmt, kommt ohne Diskussion und Nutzung des Begriffs Antisemitismus aus.

Einen bedeutenden Wendepunkt in der Forschungsgeschichte markieren Stefan Nienhaus quellenbasierte Analysen inklusive aller bis dato bekannter Texte der Tischgesellschaft (Nienhaus 2003, von Arnim 2008). Sie belegen, dass »ohne Zweifel das Gros der Mitglieder den gesellschaftlichen Veränderungen in Preußen grundsätzlich positiv gegenüber« stand (Nienhaus 2003: 334), was, vor dem Hintergrund der damit verbundenen Emanzipationsdebatten, den Antisemitismus besonders brisant macht. Damit verbindet sich die bis heute nicht beantwortete Frage, ob Männer, die sonst keineswegs als Judenfeinde bekannt waren, sich über derart aggressive Abgrenzungsmarkierungen, verbale, wie Arnims Tischrede über die »Kennzeichen«, die ein ganzes Arsenal an Stereotypen von der Listigkeit bis zum Geruch der »verkappten Jüdin« (vgl. von Arnim 2008: 107–127) enthält, und symbolische, wie der ewige Schinken auf dem Tisch und Vernichtungsfantasien amüsieren können, bzw. besser den Verein danach nicht zu meiden hätten.

Bis heute wird der Antisemitismus der Tischgesellschaft zum Teil mit der krisenhaften historischen Situation Preußens erklärt. Viel vertreten wird in literatur- und kulturgeschichtlicher Darstellung die Ansicht, dass bei eingestandener Gegnerschaft der Tischgesellschaft zur Judenemanzipation das einigende Band »vor allem der Hass gegen Napoleon und die französische Hegemonie [war], die durch ein vaterländisches Bündnis abgeschüttelt werden sollte.« (Bienert 2022: 47) Aus literaturwissenschaftlicher Textinterpretation der Reden von Arnim und Brentano wird dazu ergänzt, auch bei vorausgehender deutlicher Analyse antisemitischer Elemente der Reden, dass die Invektiven gegen Juden und Philister gewissermaßen eine Art Ersatz-Hass waren oder vor allem romantischem Drastik-Verständnis entsprechen (vgl. Hirsch 1994). Werke, die sich ›nur‹ mit dem Ausschluss von Juden und Frauen und nicht mit den Tischreden-Inhalten beschäftigen, kommen dagegen eher zu dem Schluss, dass sich die Tischgesellschaft nur vom Prozess der Judenemanzipation ›distanzierte‹ oder eine zeittypische antijüdische Haltung vertrat.

Auffällig sind Nebenbemerkungen von Forschenden der Literaturwissenschaften, die davor warnen, aus der Perspektive der Nachholocaustlebenden Arnims Texte oder die Tischgesellschaft allzu schnell mit dem Begriff Antisemitismus zu etikettieren, was die Gefahr seiner Wiedergeburt erhöhe (vgl. ebd.: 159). Forschenden, die sich mit Judenfeindschaft beschäftigen, sind die Problematik des Begriffes Antisemitismus sowie die Entwicklungswege und Spielarten der Judenfeindschaft bewusst. Eine »Identifikation der romantischen Phantasmagorie des Judentums mit dem nationalsozialistischen Mordprogramm« (Hartwich 2005: 163) hat so im Forschungszusammenhang nicht wirklich stattgefunden. Allerdings wird im aktuellen kulturpolitischen Kampf gegen Antisemitismus dieser Bogen aktuell

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

mehrfach geschlagen, als ein historisch begründetes ›Wehret den Anfängen!‹ In der jüngsten Auseinandersetzung um die Namensgebung der Beuth-Hochschule in Berlin wurde beispielsweise von einem Gutachter zurecht drauf hingewiesen, dass der »Obersteuerrath« Peter Beuth nicht nur Mitglied der Tischgesellschaft war, sondern dort selbstgewählt antisemitische Reden geschwungen hat. Als Begründung für die dringend geforderte Namensänderung stellte der Gutachter fest, die Tischreden seien »als Vorläuferstruktur des eliminatorischen Antisemitismus zu qualifizieren.« (Bühl 2017: 55) Nachdem ein anderes Gutachten den Antisemitismus Beuths als zeittypisch und daher nicht als Grund für Namensänderung analysierte, kam es zur Debatte. Wichtig war hier die Gesamtschau der Mitgliedschaft in der Tischgesellschaft sowie der dort gehaltenen antisemitischen Reden und das weiterführende Engagement gegen die Judenemanzipation. Gegenüber den zahlreichen, zum Teil kruden Argumenten gegen die Umbenennung, verwies die Schule auf ihr toleranz- und diversitätsorientiertes Leitbild: »Gleichwohl hat diese Hochschule durchaus den Anspruch […] gesellschaftliche Schranken zu überbrücken, Vorurteile abzubauen sowie den Dialog zwischen den Kulturen zu fördern« und damit »ihren Beitrag zu einer humanen Gemeinschaft« zu leisten (Brockmann 2019).

Poetische Mobilmachung

Eine Ausstellung, in der die Deutsche Tischgesellschaft inszenatorisch dargestellt oder auch nur als Phänomen historisch thematisiert wird, gibt es noch nicht. Im Jüdischen Museum Berlin fehlt sie als Thema der Ausstellung ganz. Der Schwerpunkt des Museums in Wiepersdorf, des ehemaligen Wohnsitzes der Arnims, hat sich mit der Errichtung der Stiftung auf die Gesamtgeschichte des Hauses verlagert, so dass die Nachfolgeeinrichtungen einen größeren Raum bekommen. Was eine Verantwortung für das intellektuelle Erbe Arnims aber keineswegs ausschließt, so hat die Stiftung 2021/22 ein Kurzzeitstipendium ausgeschrieben zur Erforschung der Tischgesellschaft, dem das aktuelle Erkenntnisinteresse eingeschrieben ist: »Die deutsche Tischgesellschaft von 1811: Romantische Geselligkeit, Geschlechterpolitik, Antisemitismus […] Aufschlüsse über die Sehnsüchte nach einer ethnisch und kulturell homogenen Gesellschaft unter Bedingung der Auflösung ständischer Strukturen um 1800.« (Schloss Wiepersdorf 2021) Es bleibt zu hoffen, dass diese Förderung weitere nach sich zieht.

Das Deutsche Romantik-Museum präsentiert und diskutiert die Tischgesellschaft unter dem deutlichen Kapiteltitel »Poetische Mobilmachung«, mit Verweis auf die politische Funktion der Literatur, die nationalistische oder antisemitische Tendenzen nicht nur abbildet, sondern auch befeuern kann. Obzwar der Schwerpunkt auf Kleists *Germania* liegt, gibt der Text deutlichen Bezug zum Emanzipationsedikt und spricht von rassistischem Antisemitismus der Tischgesellschaft.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eine Auseinandersetzung mit den Texten wird aber nicht direkt angeboten, im Unterschied zur *Germania*, die man sich auch vertont anhören kann. Gezeigt wird das Cover der Tischrede von Brentano, zu dem der Text erläutert, dass

> die Juden in Brentanos ›scherzhafter‹ Rede als ›von den ägyptischen Plagen übriggebliebene Fliegen‹ tituliert [werden], die man an ›der Börse mit Pfandbriefen‹ einfangen könne. Auch Achim von Arnim und Adam Müller verwenden in ihren Reden traditionelle antijüdische Stereotype, die vor dem Hintergrund des preußischen Emanzipationsedikts, das 1812 die bürgerliche Gleichstellung der Juden in Preußen vorantreibt, aktualisiert und radikalisiert werden. (Freies Deutsches Hochstift 2021)

Die wechselnde, nicht erklärte Begriffsverwendung zwischen antijüdisch und antisemitisch in der Ausstellung deutet auf die Übergangssituation, in der sich die Geselligkeit entwickelt, spiegelt aber auch die unterschiedliche Einordnung der Tischgesellschaft und ihrer Reden wider, wie man sie bis heute findet. Interessant ist hier das Interesse an der Museumseröffnung, insofern sich darin das aktuelle kulturpolitische Mindset spiegelt, als eine Rezension vom Arierparagraphen der Tischgesellschaft sprach, »der die übliche Lesart, den Beginn des rassistischen Antisemitismus erst viel später (frühestens mit, weit lieber noch nach Richard Wagner) zu datieren, doch deutlich in Frage stellt.« (von Sternburg 2021) So zeigt die Rezeption der Eröffnung in der Presse, dass eine gut gemachte aktuelle Ausstellung mehr erreichen kann als jahrzehntelange schriftliche Quellen- oder Romantikkritik. Vielfach fiel so das Wort ›endlich‹ im Zusammenhang mit der Darstellung der Widersprüche der Romantik, die in der Literaturwissenschaft schon immer Thema waren. Die Rezeption schrieb viel mehr zum Antisemitismus als zu den Idealen oder Rahels ›Gelebter Gleichheit‹.

Selbstverständlich stellt sich hier die Frage, die museumspolitisch derzeit viel diskutiert wird, wie ›erwünscht‹ eine Reproduktion oder Ausstellung antisemitischer Objekte oder Diskurse überhaupt sein kann. Besonders die Tischreden Arnims benötigen ja eine wissenschaftliche Rahmung. Dennoch wäre zu wünschen, die unmittelbare Nachbarschaft aufgeklärten, gesellschaftsoffenen und judenfeindlichen Denkens und Handelns, manchmal in einem Kopf, durch begleitete szenische Lesungen oder digital vernetzte Projekte, einem aktuell interessierten Publikum als Vergleichsfolie anzubieten.

Der Umstand, dass die Tischgesellschaft dadurch nun Argument in aktuell politischen Debatten geworden ist und auch im Feuilleton neue Bekanntheit erreicht hat, steht im Kontrast zur noch nicht abschließend beurteilbaren Frage, wie weitreichend ihr Einfluss wirklich war. Ablehnungen der Mitgliedschaft durch prominente Zeitgenossen oder baldiges Austreten sprechen ebenso wie spöttische Kommentare und das breite gesamtgesellschaftliche Angebot dafür, dass es nur ein Angebot

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

unter vielen gewesen ist, welches aber viele ausprobiert haben. Die Auswertung der neu entdeckten Tagesprotokolle ergibt hier hoffentlich Hinweise auf mögliche innere Weiterentwicklungen in die eine oder andere Richtung wie auch auf die Motivik der Teilnehmer. Die aktuellen Funde dürften die These bestätigen, die auch Peter Longerich formuliert hat, dass die Ablehnung der Juden ein Faktor für den Zusammenhalt innerhalb der Tischgesellschaft war (vgl. Longerich 2021: 37).

Wichtige neue Impulse könnten aus einer interdisziplinären Emotionsforschung kommen, die das ›romantische Gelächter‹ über das Groteske mit dem Gefühl des Ressentiments zu einer antisemitischen Abwehrhaltung verbindet (vgl. Jensen 2021).

Viel zu erwarten ist auch vom Forschungsbereich Politische Literatur, der sich mit wachsender Konjunktur politischer Inhalte und medial-politischer Selbstinszenierung von Autor:innen in den letzten Jahren neu konturiert. In diesem Zusammenhang hat Günter Oesterle argumentiert, dass durch die Romantik »politische Literatur den Spielraum eingeräumt [bekommt], Tabus zu brechen« (Oesterle 2018: 313). Die Ausformungen dieser Lizenz, und hier wird Arnims Tischrede genannt, können durchaus grenzwertig sein. Selbst wenn man die Tischreden als »ins unendliche ironische Spiel von Achtung und Verachtung« (ebd.: 323) akzeptiert, bleibt aber die Frage der Wirkung. Nicht alle Getroffenen und nicht das breite Publikum haben die Mittel oder den Willen gehabt, die Ironie als solche zu lesen. Die Tischgesellschaft ist ein gutes Beispiel dafür, wie notwendig es ist, Antisemitismus als solchen zu bezeichnen und zugleich zwischen bloßer oder künstlerischer Meinung und – auch kommunikativem – Handeln zu unterscheiden. Wesentlich für die Bewertung der Tischgesellschaft ist ihre öffentliche Selbstinszenierung als repräsentativer Zirkel (vgl. Stanitzek 2006). Mit und nach den Quellenpublikationen von Nienhaus 2003 wurde davon ausgegangen, dass der Antisemitismus nur in den Anfangsjahren zentrales Element der Tischgesellschaft war und man bei den witzigen Tischreden prominenter Romantiker einfach nicht fehlen wollte. Die 2020 aufgetauchten Protokollbände der Tischgesellschaft bis 1826 können hier neue Einsichten vermitteln. In einer ersten Analyse hat Nienhaus selbst 2022 darauf verwiesen, dass hier enthaltende Tischreden »die nicht nur im Gründungsjahr dominierende antisemitische Tendenz der Vereinigung bestätigen« (Nienhaus 2022: 189). Interessant dürfte das Verhältnis der Tischgesellschaft zu ihrem publizistischen Opponenten, dem jüdischen Aufklärer Saul Ascher sein, den sie zu einem Hauptfeind kürt und gegen den sie rechtliche Schritte erwägt. Die Annahme, sich zur Verteidigung des eigenen Antisemitismus rechtlich wehren zu müssen, sagt einiges über den Zustand der Judenemanzipation in Preußen 1815.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Gespräche im Raum – Brücken über die Epochengrenzen

Jedes Ausstellungsprojekt zum Thema Geselligkeit steht vor der doppelten Herausforderung, genauso wie ihre Erforschung: das Eigentliche, Interaktive, Mündliche ist verflogen und nur maximal momenthaft darzustellen, wenn und wann die Überlieferung es erlaubt. Auch die Hoffnung, die vielseitige Verbindung mit Hilfe moderner Netzwerkforschung zu verschiedenen historischen Zeitpunkten durch variable Netze digital abzubilden, kann höchstens ein Näherungswert sein, der aber nur schriftliche Verbindungen abbilden kann, kaum direkte Begegnungen. Und auch diese Abbildung scheitert eigentlich am paradoxen Verhältnis schriftlicher und mündlicher Kommunikation, da häufig nur in Phasen engen persönlichen Umgangs weniger schriftlich ausgetauscht wurde – und, wie zuletzt Barbara Hahn zum Briefwechsel Rahel Levins mit ihren Jugendfreundinnen bemerkte, Phasen des Nichtkontakts vielerlei Ursachen haben können, die auf mangelnde innere Nähe gar nicht schließen lassen müssen (vgl. Hahn 2021). So ist diese historisch einzigartige Konstellation bisher (nur) im Briefband vereinigt – und auch diese Rekonstruktion verdankt sich der Entscheidung des Herausgeberinnenteams, nicht der Prominenz der Beteiligten, sondern real existierenden Freundschaften Raum zu geben. Durch diese Editionspraxis verschiebt sich das Bild der Saloniere in Richtung historischer Gruppen-Konstellationen und in Richtung Solidarität derer, die sich am Rande der Gesellschaft bewegen, entweder qua (jüdischer) Herkunft, qua Beruf (Schauspielerin) oder aufgrund der Notsituation einer ungewollten Schwangerschaft.

Trotz dieser Schwierigkeiten fällt auf, dass die Stadt Berlin bisher nicht wirklich versucht hat, ihrer bedeutenden Tradition literarischer und emanzipatorischer Geselligkeiten mit einer öffentlichkeitswirksamen Ausstellung Rechnung zu tragen – weder zu ihrer ›berühmten Salontradition‹, die in vielen Darstellungen immerhin bis 1914 währte, noch die Berlin charakterisierende und in einem Akademieprojekt detailliert erforschte Geselligkeitsvielfalt in der Berliner Klassik. Auch im zweifachen Jubiläumsjahr 2021 fand kein Projekt einer Ausstellung mit Salonformaten zu dessen Ehren Anklang bei einem Berliner Museum. Lediglich das Berliner Knoblauchhaus, ein Stadthaus aus dem Biedermeier und dieser Epoche gewidmet, gestaltete zwei Räume unter dem Titel »Salon«, die ästhetisch ansprechend allerdings nur die Vernetzung der Familien Knoblauch in die Berliner Geselligkeitsszene der 1820er Jahre thematisiert. Das besondere Grenzüberschreitende, die Entstehung oder der jüdische Hintergrund der Salons werden hier nicht einmal erwähnt. Hingegen thematisiert beispielsweise Weimar, wenngleich meist positivistisch historisierend, regelmäßig seine Geselligkeitskultur, und das Jüdische Museum Wien zeigte 2018 eine große Ausstellung zu *The Place to Be: Salons als Ort der Emanzipation?* Ein Fragezeichen war mitgedacht – inhaltlich wie optisch gleichermaßen wurden die Tradition präsentiert und Hinterfragungen angeboten. Natürlich profitiert die

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Wiener Salontradition, die im eigenen Verständnis bis 1938 reichte, vom Zeitalter der Fotografie, dem Reichtum der Protagonisten, ihrer engen Verbindung mit dem Adel und die Ausstellungsmacher:innen von einer in jeder Hinsicht reicheren Überlieferung (Gemälde, Kleidung, Mobiliar). Doch war einer der eindrucksvollsten Räume schlicht mit Spiegeln verkleidet, die ihre Betrachter mit Zitaten konfrontierten: Hätte ich das gesagt, stimmt mein Gesicht den historischen Worten zu? Ein Eintauchen in die Diskurse ist auch im Museum möglich.

Das Jüdische Museum Berlin geht in ihren Installationen einerseits noch einen Schritt weiter, um seine Besucher:innen im Wortsinne ins 18. Jahrhundert ›zu ziehen‹. So kann man sich im Raum, der den Begegnungen um 1800 gewidmet ist, fotografieren lassen und sein Gesicht in das Portrait einer historischen jüdischen Persönlichkeit, wie etwa das berühmte Portrait der Henriette Herz als Hebe, hinein-morphen. Andererseits führt die sonstige Präsentation weitgehend unerklärter Portraits großer Aufklärer nicht notwendig zu Erhellung. Beim Detailstudium für diesen Artikel geschah es, dass ein Paar vor dem berühmten Dreier-Portrait Mendelssohn/Lavater/Lessing stehen blieb und erläuterte: »Das hier muss Mendelssohn sein, das erkennt man an der Nase!«

Auch gut bestückte Wandvitrinen erfreuen eher die Kenner- oder Bildungsbürger:innen mit bekannten Schätzen. Bücher und Porzellan deuten auf den Prozess der bürgerlichen Verbesserung der Jüd:innen in Berlin und Preußen im doppelten Sinne: etwa von Dohms und Mendelssohns Werke zur Emanzipation der Jüd:innen, umrahmt vom Porzellan der Familie Itzig als einziger Familie, die vor 1800 ›naturalisiert‹, also christlichen Bürgern gleichgestellt wurde. Die von einem modernen israelischen Künstler abstrahierten Zeichnungen einer Teekanne links und ein Portrait der Dorothea Schlegel rechts schaffen eine optische Verbindungslinie vom freundschaftlichen Austausch in der Mendelssohn-Generation zur Emanzipation der Salon-Generation.

Es scheint, als sei Geselligkeit nur in Portraits, Schriften und Teetassen zu erzählen. Im Raum greifen Ausstellungen auch mit dem begleitenden Tisch darauf zurück. Gibt es keine anderen Möglichkeiten, Geselligkeiten und Begegnungen darzustellen? Selbst andere Möbel der Geselligkeiten würden andere Assoziationen zulassen, wie zum Beispiel ein einladendes Sofa, auf dem man flüchtige neue Bekanntschaften im Museum machen und so das neue Aufgeschlossene in die Besucher:innen senken lassen könnte. So man die Aufhebung historischer Distanz mag, wäre eine VR-Brille eine Möglichkeit, am vielzitierten Teetisch Platz zu nehmen. Eine Einladung zur Debatte wäre denkbar im Sinne eines Gesprächs mit computergenerierten Gastgeber:innen, das mit einem Frage-Antwort-Komplex zum Nachdenken anregt. Sogar mit den Originaltönen, etwa Briefzitaten, wäre eine lebendigere Gestaltung durchaus denkbar und vielleicht einen Versuch wert! In der Ausstellung in Wien 2018 lief ein Videobeitrag, in dem symbolisch in einem Salon des 18. Jahrhunderts eine besonders diverse moderne Gruppe am historischen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Teetisch, mit queer markierten, ebenso wie mit verschleierten Persönlichkeiten gezeigt wurde, die über Grundsatzfragen wie Freiheit debattierte. Die Irritation bei den Besucher:innen führte zur Frage, wie eine Übersetzung des Salon-Formats ins Heute aussähe.

Die aktuelle Museumsforschung konstatiert einen Trend zur Demokratisierung auch in Literatur und Dichtermuseen (vgl. Spring/Schimanski/Aarbakke 2022: 4). Der Weltmuseumsverband ICOM diskutiert seit mindestens 2019 Museen als vielstimmige, partizipative Orte – auch dafür könnte die Auseinandersetzung mit der Vielstimmigkeit um 1800 einen passenden Einstieg bieten. Der literarische Salon könnte noch mehr als bisher, und auch in seiner Verbindung zur Tischgesellschaft, daraufhin als Exempel untersucht werden, wann sich die Tendenz, Differenzen zu überbrücken und Diversität wertzuschätzen, in die gegenläufige Tendenz verwandelt hat, Differenzen zu markieren und abzulehnen und wie damit umgegangen wurde.

Neben solchen Diskursen im Museum bleibt immer noch die Installation als Ausdrucksform, die die Ambivalenz der Begegnung und ihre Kurzlebigkeit, den utopischen Moment, der aber tatsächlich gelebt und gegen Ressentiments verteidigt wurde, am besten zum Ausdruck bringt. Zum Beispiel das Denkmal *Der verlassene Raum* am Berliner Koppenplatz, ein leerer Tisch, in Bronze gegossen mit umgeworfenen Stühlen. Insoweit ein Tisch symbolisch für das daran stattfindende Gespräch steht, so symbolisiert der für immer verlassene Tisch das Ende dieses Sprechens. Und so ließe sich das Denkmal als Illustration des berühmten Zitates Gershom Scholems von der historischen Unmöglichkeit eines »deutsch-jüdischen Gespräches« (Scholem 1995: 7) lesen. Zugleich aber erinnert das Denkmal an das Dagewesen-Sein solcher Tische, an denen man gemeinsam saß, Tee trank und debattierte. Das ›Wie‹ seines Endes konfrontiert Betrachtende und Forschende bis heute mit der Frage, wie der Beginn dieses Dialogs einzuschätzen sei. Man möchte den Stuhl heranrücken und – mithören.

Bibliografie

»All Ihre Briefe…« (2021): Schreiben, Sammeln, Überliefern. Rahel Varnhagen und die Varnhagen-Sammlung. Wissenschaftliche Tagung des Instituts für Germanische Philologie der Jagiellonen-Universität Krakau, der Varnhagen Gesellschaft e.V., des Instituts für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln und der Biblioteka Jagiellońska Krakau aus Anlass des 250. Geburtstags von Rahel Varnhagen, *https://ifg.filg.uj.edu.pl/rahel-250 vom 13.03.2023.*

Arendt, Hannah (2021): »Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin«, in: Dies., Kritische Gesamtausgabe. Complete Works. Critical Edition, hg. v. Barbara Hahn, Bd. 2, Göttingen: Wallstein.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

von Arnim, Achim (1992): Werke in sechs Bänden, hg. v. Roswitha Burwick/Jürgen Knaack/Hermann F. Weiss, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

von Arnim, Achim (2008): Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 11: Texte der deutschen Tischgesellschaft, hg. v. Stefan Nienhaus, Tübingen: M. Niemeyer.

Bienert, Michael (2022): Das romantische Berlin. Literarische Schauplätze, Berlin: vbb.

Blänkner, Reinhard (2019): »Die ›gebildeten Stände‹. Neuständische Vergesellschaftungen um 1800«, in: Manfred Hettling/Richard Pohle (Hg.), Bürgertum. Bilanzen, Perspektiven, Begriffe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 107–135.

Brockmann, Heiner (2019): »Für und Wider einer Namensänderung der Beuth Hochschule«, *https://prof.bht-berlin.de/brockmann/initiative-zur-umbenennung-der-hochschule/fuer-und-wider-einer-namensaenderung-der-beuth-hochschule/ vom 13.03.2023.*

Bühl, Achim (2017): Stellungnahme zum Antisemitismus des Peter Beuth (1781–1853). Informations- und Diskussionspapier, *https://www.bht-berlin.de/fileadmin/oe/praesidium/portraet/beuth-diskurs/Beuth_Stellungnahme_Buehl.pdf vom 13.03.2023.*

von Dohm, Christian Conrad Wilhelm (1781): Über die bürgerliche Verbesserung der Juden, Berlin: Nicolai.

Dollinger, Petra (2017): »Salon«, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), *https://www.ieg-ego.eu/dollingerp-2017-de vom 13.03.2023.*

Erb, Rainer/Bergmann, Werner (1989): Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860, Berlin: Metropol.

Fervers, Kurt (1989): Berliner Salons. Die Geschichte einer großen Verschwörung, Struckum: Selbstverlag.

Freies Deutsches Hochstift (2021): Mediaguide zur Romantik-Ausstellung, Kapitel »Germania«, *https://freies-deutsches-hochstift.de/mediaguide/romantik-ausstellung/2-obergeschoss/germania/der-philister-vor-in-und-nach-der-geschichte-scherzhafte-abhandlung/ vom 13.03.2023.*

Fromm, Waldemar (Hg.) (2021): Münchner Salons. Literarische Geselligkeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Habermas, Jürgen (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hahn, Barbara (1997a): »Der Mythos vom Salon. ›Rahels Dachstube‹ als historische Fiktion«, in: Hartwig Schultz (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zur Theorie und Geschichte des Salons, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 213–234.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Hahn, Barbara (1997b): »Nachwort und Dank«, in: Rahel Levin Varnhagen, Briefwechsel mit Pauline Wiesel, Edition Rahel Levin Varnhagen, hg. v. Barbara Hahn/Ursula Isselstein, Bd. 1, München: C.H. Beck, S. 705–732.

Hahn, Barbara (2021): »Nachwort«, in: Rahel Levin Varnhagen, Briefwechsel mit Jugendfreundinnen, Edition Rahel Levin Varnhagen, hg. v. Barbara Hahn/Ursula Isselstein, Bd. 5, Göttingen: Wallstein, S. 997–1022.

Hartwich, Wolf-Daniel (2005): Romantischer Antisemitismus. Von Klopstock bis Richard Wagner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hertz, Deborah (1991): Die jüdischen Salons im alten Berlin. Aus dem Amerik. von Gabriele Neumann-Kloth, Frankfurt a.M.: Anton Hain.

von der Heyden-Rynsch, Verena (1995): Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur, Reinbek: Rowohlt.

von Hippel, Theodor Gottlieb (1792): Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber, Berlin: Vossische Buchhandlung.

Hirsch, Helmut (1994): »›Frauen, Franzosen, Philister und Juden‹. Zu den Ausschlussklauseln der Tischgesellschaft«, in: Heinz Härtl/Hartwig Schultz (Hg.), »Die Erfahrung anderer Länder«. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 154–164.

Jensen, Uffa (2021): »Häme als Ressentimentverbindung. Wie und warum man im frühen 19. Jahrhundert Juden verlachte«, in: Stefanie Schüler-Springorum (Hg.), Emotionen und Antisemitismus, Göttingen: Wallstein, S. 167–189.

Jüdisches Museum Berlin (2021): Dauerausstellung »Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland«, seit August 2020.

Jüdisches Museum Wien (2018): Sonderausstellung »The Place to Be: Salons als Orte der Emanzipation?«, 30. Mai 2018 bis 14. Oktober 2018.

Koselleck, Reinhard (1979): »Einleitung«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta, S. XIII-XXVII.

Kreutzer, Hans Joachim (1968): Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin: E. Schmidt.

Levin Varnhagen, Rahel (2021): Briefwechsel mit Jugendfreundinnen, Edition Rahel Levin Varnhagen, hg. v. Barbara Hahn/Ursula Isselstein, Bd. 5, Göttingen: Wallstein.

Liebsch, Burkhard/Stegmaier, Werner (2022): Orientierung und Ander(s)heit. Spielräume und Grenzen des Unterscheidens, Hamburg: Meiner.

Longerich, Peter (2021): Antisemitismus. Eine deutsche Geschichte, Berlin: Siedler.

Lund, Hannah Lotte (2012): Der Berliner »jüdische Salon« um 1800. Emanzipation in der Debatte, Berlin/Boston: De Gruyter.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Lund, Hannah Lotte/Schneider, Ulrike/Wels, Ulrike (Hg.) (2017): Die Kommunikations-, Wissens- und Handlungsräume der Henriette Herz (1764–1847), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Mandelartz-Kaußen, Helga (1992): »Salons«, in: Julius H. Schoeps (Hg.), Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh: Bertelsmann, S. 405.

Marx, Karl/Engels, Friedrich (1848): Manifest der Kommunistischen Partei, London: Office der »Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter«.

Matala de Mazza, Ethel (2009): »Sozietäten (Christlich-deutsche Tischgesellschaft)«, in: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 283–285.

Mauser, Wolfram (1989): »›Der Flor der Republik‹. Verdienstbewußtsein und Literatur im absolutistischen Staat«, in: Wolfgang Frühwald/Alberto Martino (Hg.), Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848). Festschrift für Wolfgang Martens zum 65. Geburtstag. Unter Mitw. von Ernst Fischer und Klaus Heydemann, Tübingen: M. Niemeyer, S. 65–83.

Naimark-Goldberg, Natalie (2013): Jewish women in enlightenment Berlin, Jerusalem: Littman Library of Jewish Civilization.

Nienhaus, Stefan (2003): Geschichte der deutschen Tischgesellschaft, Tübingen: M. Niemeyer.

Nienhaus, Stefan (2022): »Bericht über die neu entdeckten Versammlungsprotokolle der deutschen Tischgesellschaft«, in: Neue Zeitung für Einsiedler 16, S. 176–193.

Nolte, Dorothee (2021): Ich liebe unendlich Gesellschaft. Rahel Varnhagen. Lebensbild einer Salonière, Berlin: Eulenspiegel.

Oesterle, Günter (2018): »Das Andersartige/Einzigartige literarischer Politik. Stille Nachhaltigkeit und taktvolle satirische Frechheit in der Romantik«, in: Christine Lubkoll/Manuel Illi/Anna Hampel (Hg.), Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 309–326.

Paul, Jean (1960): Sämtliche Werke, hg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums (Deutsche Akademie) und der Jean-Paul-Gesellschaft, Abt. 3, Bd. 4, hg. v. Eduard Berend, Berlin/Boston: De Gruyter.

Remy, Nahida (1892): Das jüdische Weib. Mit einer Vorrede von Prof. Dr. M. Lazarus, Leipzig: G. Laudien.

Salon Diversity (2021) : Website des Diversitäts-Salons, *https ://kulturton.com/diversity-salon/ vom 13.03.2023.*

Schlegel, Friedrich (2009): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler/Jean-Jacques Anstett/Hans Eichnet, Bd. 25, hg. v. Hermann Patsch, Paderborn: F. Schöningh. (= KFSA)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schloss Wiepersdorf (2021), *https://www.schloss-wiepersdorf.de/de/newsreader/sonderstipendium-die-deutsche-tischgesellschaft-corinna-kirschstein-forscht-in-wiepersdorf.html vom 27.03.2023.*

Schmitter, Elke (2021): »Rahel Levin Varnhagen. Die Influencerin der Deutschen Romantik«, in: Der Spiegel 21/21 vom 26.05.2021, *https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rahel-levin-varnhagen-die-influencerin-der-deutschen-romantik-a-1d998ed0-0002-0001-0000-000177604492 vom 13.03.2023.*

Scholem, Gershom (1995): »Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen ›Gespräch‹«, in: Ders., Judaica 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–11.

Schulte, Christoph (2017): »Die Töchter der Haskala – Die jüdischen Salonièren aus der Perspektive der jüdischen Aufklärung«, in: Lund/Schneider/Wels, Die Kommunikations-, Wissens- und Handlungsräume der Henriette Herz, S. 57–70.

Seibert, Peter (1993): Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz, Stuttgart: J.B. Metzler.

Spring, Ulrike/Schimanski, Johan/Aarbakke, Thea (2022): Transforming author museums. From sites of pilgrimage to cultural hubs, New York/Oxford: Berghahn Books.

Stanitzek, Georg (2006): »Starke Sozialgeschichte. (Rezension über: Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer 2003.)«, in: IASLonline vom 14.11.2006, *https://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=877 vom 13.03.2023*

Steig, Reinhold (1901): Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe, Berlin: Spemann.

von Sternburg, Judith (2021): »Deutsches Romantikmuseum in Frankfurt endlich eröffnet«, in: Frankfurter Rundschau vom 14.09.2021, *https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/das-deutsche-romantikmuseum-in-frankfurt-wird-eroeffnet-wie-tag-und-nacht-90978644.html vom 13.03.2023.*

Unfer-Lukoschik, Rita (Hg.) (2008): Der Salon als kommunikations- und transfergenerierender Kulturraum/Il salotto come spazio culturale generatore die processi communicativi e di interscambio, München: Meidenbauer.

Varnhagen, Rahel (1983): Rahel-Bibliothek. Gesammelte Werke, 10 Bde., hg. v. Konrad Feilchenfeldt/Uwe Schweikert/Rahel E. Steiner, München: Matthes & Seitz.

Weigel, Sigrid (1994): »›Frauen‹ und ›Juden‹ in Konstellationen der Modernisierung – Vorstellungen und Verkörperungen der ›internen Anderen‹«, in: Sabine Schilling/Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.), Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 333–351.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Exkludiert – Exponiert

Präsenz und Präsentation von Künstlerinnen und ihren Werken in Ausstellungen zur Kunst um 1800

Klara von Lindern

In den Jahren zwischen 1974 und 1981 kuratierte der Kunstwissenschaftler und Museumsdirektor Werner Hofmann an der Hamburger Kunsthalle mit Unterstützung des von ihm angeleiteten Teams einen insgesamt neunteiligen Ausstellungszyklus mit dem Titel *Kunst um 1800*, der seither zu einer wichtigen Referenz in der bundesdeutschen Ausstellungsgeschichte geworden ist. Beginnend mit *Ossian und die Kunst um 1800* folgten acht weitere Ausstellungen, die nacheinander jeweils einen Künstler und sein Œuvre ins Zentrum der Betrachtung rückten und ihn als Protagonisten einer um 1800 angesetzten Umbruchszeit an der Schwelle zur Moderne präsentierten: 1974 *Caspar David Friedrich*, 1975 nacheinander *Johann Heinrich Füssli*, *William Blake* und *Johann Tobias Sergel*, 1976 *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, 1977 *Runge in seiner Zeit*, 1979 *John Flaxmann. Mythologie und Industrie* und schließlich 1980/81 *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*.[1] Zahlreichen Besucher:innen und Rezipient:innen der Ausstellungen erschienen die in insgesamt sieben Jahren entwickelten Thesen des Zyklus zweifellos sehr zeitgemäß und aktuell – unter anderem das Verwerfen starrer Epochen-Einteilungsschemata wie Klassizismus und Romantik als vermeintlich gegensätzliche Pole oder eine Kontextualisierung der Protagonisten und Werke nicht nur mit historischen, sondern auch mit zeitgenössischen Diskursen. Zugleich verdeutlichen die Ausstellungen aber ein Kernproblem der Kunstgeschichte, das insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit zunehmender Vehemenz offengelegt und kritisiert worden ist: Unter den ausgestellten Protagonisten befand sich keine einzige Künstlerin.[2]

---

1 Vgl. *https://www.hamburger-kunsthalle.de/um-1800-kunst-ausstellen-als-wissenschaftliche-praxis vom 22.07.2022.*

2 Ähnlich verhält es sich mit weiteren kunstgeschichtlichen Überblickswerken aus der Feder Werner Hofmanns. Bereits in den 1980er Jahren kritisierte die Künstlerin Gisela Breitling diesen Umstand: »1957 erschien in der sehr verbreiteten Taschenbuchreihe ›Bücher des Wissens‹ Werner Hofmanns ›Zeichen und Gestalt – die Malerei des 20. Jahrhunderts‹. Unter den 252 im Text angeführten Personen werden fünf Frauen genannt (das sind 2 %) […]. Einen ganzen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Folgt man der Logik des Zyklus *Kunst um 1800*, müsste man davon ausgehen, dass Künstlerinnen[3] innerhalb der Entwicklung der Kunst dieses Zeitraums keine Rolle gespielt haben. Dabei sind diese neun Ausstellungen keineswegs eine Ausnahme, sondern bestätigen die traurige Regel ihres weitgehenden Ausschlusses bereits zu Lebzeiten aus Institutionen wie etwa Akademien und aus dem Kunstmarkt, später aus kunstwissenschaftlichen Publikationen sowie aus Sammlungen und Ausstellungen. Insbesondere die feministische Kunstgeschichtsschreibung bemüht sich seit den 1960er Jahren, Ursachen und Wirkungen dieses Missstandes aufzuspüren und ihnen entgegenzuwirken (vgl. Hatt/Klonk 2006). Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin stellte in ihrem erstmals 1971 erschienenen, sprechend betitelten Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* fest, die historischen Wurzeln des Problems lägen vor allem in gesellschaftlichen und institutionellen Strukturen begründet: Beispielsweise im Verweigern von lediglich Männern offenstehenden Ausbildungsmöglichkeiten, vom eingeschränkten Zutritt zu Akademien oder in vergleichsweisen Schwierigkeiten in Verbindung mit Bildungsreisen und der Leitung groß angelegter Atelierbetriebe (vgl. Nochlin 1988: 150, 158f., 160, 163f.). Anstelle der Suche nach Gegenbeispielen in Form vermeintlich ›unentdeckter‹ Künstlerinnen rief Nochlin vielmehr dazu auf, jene strukturellen und gesellschaftlichen Probleme offenzulegen und damit zugleich den »white Western male viewpoint« (ebd.: 146) kritisch zu hinterfragen. Durch eine prominente Präsentation von ›Ausnahmen‹ laufe man Gefahr, die über Jahrhunderte hinweg von zumeist männlichen Autoren geprägte Annahme einer quasi-natürlichen Überlegenheit männlicher Künstler als ›Regel‹ unbeabsichtigt zu stärken (vgl. ebd.).

Rund fünfzehn Jahre später erweiterten die Initiatorinnen[4] des Berliner Ausstellungsprojektes *Das Verborgene Museum* die von Linda Nochlin vorgebrachte Kritik um den Blick auf die anhaltende Produktion struktureller Ungleichheiten zwischen männlichen und weiblichen (bzw. als ›männlich‹ und ›weiblich‹ gelesenen)

Satz hat Hofmann außer Taeuber-Arp keiner Künstlerin gegönnt«. Im selben Atemzug folgerte Breitling, auf die Problematik der Unterrepräsentation von weiblichen Künstlerinnen hinweisend: »Hofmanns Buch war so etwas wie ein Standardwerk. Alle mit Kunst befaßten Leute besaßen es« (Breitling 1987: 43).

3 Wenngleich die Künstler:innen, deren Arbeiten in den hier zu analysierenden Ausstellungen präsentiert wurden, im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte überwiegend von einem binären Geschlechtersystem ausgehend als ›weiblich‹ bzw. ›männlich‹ gelesen wurden, verwendet der vorliegende Beitrag diese Begriffe ebenso wie die Bezeichnungen ›Künstlerin‹ und ›Künstler‹ im Bewusstsein, dass die Selbstwahrnehmung oder Selbstbezeichnung der Akteur:innen nicht zwangsläufig ihrer Fremdwahrnehmung und -einordnung in ein binäres Geschlechtersystem entsprochen haben muss.

4 Angeregt und realisiert wurde das Ausstellungsprojekt durch die Künstlerinnen Gisela Breitling und Evelyn Kuwertz in Zusammenarbeit mit der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin; am Katalog waren außerdem Ruth Nobs-Greter, Lida von Mengden, Marina Sauer, Ulrike Haß und Gisela Zies beteiligt.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Künstler:innen in *musealen* Sammlungs- und Ausstellungsstrategien. Anlässlich des 750. Jubiläums der Stadt Berlin im Jahr 1987 verfolgten sie das Ziel, in Depots schlummernde, weitgehend unbekannte Arbeiten von Künstlerinnen in den Berliner Museen und Sammlungen ausfindig zu machen. In zwei Ausstellungsteilen wurden eine Auswahl der historischen Funde in chronologischer Ordnung sowie daran anschließend eine kleinere Schau mit zeitgenössischen Werken präsentiert. Der Titel, so die Organisatorinnen, verweise »auf die unsichtbare künstlerische Tradition der Frauen, ihren Ausschluss aus dem ›imaginären Museum‹ der Kunst, in der sie nicht als Handelnde […], sondern vorwiegend als männliche Projektionen und Imaginationen« erschienen (Breitling/Flagmeier 1987: 7). Er mache außerdem »eine Utopie sichtbar, eine mögliche, noch ungeschriebene, zu Teilen vielleicht für immer fragmentarische Geschichte der Kunst von Frauen« (ebd.). Dabei, so die Autorinnen, seien derartige, separierte Ausstellungen der Arbeiten von Künstlerinnen »– also auch das Verborgene Museum – lediglich Ausdruck der Tatsache, daß die Kunst von Frauen jeher einer ›Sonderbehandlung‹ unterzogen wurde« (ebd.: 7f.): »›Frauenausstellungen‹« seien »kein Indiz für weibliche Separierungswünsche, sondern Antwort auf männlich bestimmte Ausgrenzungspolitik« (ebd.). Als trauriges Ergebnis ihrer Recherchen in diversen Berliner Museen folgerten die Initiatorinnen: »Werke von Künstlerinnen – anders als die der Künstler – sind ganz offensichtlich nicht systematisch gesammelt worden« (ebd.: 7). Und auch im Jahr 2013 stellte die Kunsthistorikerin Monika Kaiser fest: »Bis heute bestehen Ungleichbehandlungen zwischen Künstlerinnen und Künstlern im Ausstellungswesen. […] Sie bezeugen in dieser Funktion die Diskriminierung von Künstlerinnen auf institutioneller Ebene« (Kaiser 2013: 11).

Wenngleich sich bereits aus diesen exemplarisch zitierten Ansätzen der Jahrzehnte seit 1970 eine Notwendigkeit des Fokussierens nicht nur auf die ausstellungsbezogenen und sichtbaren, sondern insbesondere auch auf die sammlungsbezogenen und nicht selten unsichtbaren Anteile musealer Arbeit (vgl. Hemken 2015: 364) ergibt, richtet der Beitrag im Folgenden den Blick auf kuratorische Strategien und Methoden der Präsentation von Künstlerinnen und ihren Werken in Ausstellungen zur Kunst um 1800. Obwohl die Situation in der Literaturgeschichte vergleichbar mit den Beobachtungen kritischer Kunstwissenschaftler:innen ist, wie unter anderem Gabriele Dürbeck wiederholt betont hat (vgl. Dürbeck 2000: 258, 276), fokussiert sich der Beitrag – vor allem dem fachlichen Hintergrund der Autorin geschuldet – auf jüngste Ansätze in *Kunst*ausstellungen. In Ausstellungsanalysen ausgewählter Fallbeispiele werden im Folgenden kuratorische Strategien zur Präsentation von Künstlerinnen der Zeit um 1800 und ihrer Werke kritisch in den Blick genommen, vorgestellt unter den Schlagworten ›Gegenüberstellung‹, ›Neulektüre‹, ›Erweiterung‹ und ›Intervention‹. Ausgehend von der Untersuchung von Displays und Szenografien ebenso wie der begleitend herausgegebenen Ausstellungskataloge sollen dabei Potenziale dieser Methoden, Ansätze und Vorgehensweisen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

aufgezeigt werden, die sich auch als gewinnbringend für die Entwicklung diversitätssensibler Ausstellungen an Literaturmuseen erweisen dürften. Nicht zuletzt plädiert der Beitrag grundsätzlich für ein stärkeres Einbeziehen von Ausstellungen und ihrer Wirkmacht in eine kritische kunst- und literaturwissenschaftliche Forschung, umgekehrt jedoch auch für deren Einbeziehen in die kuratorische Praxis.[5]

Auf Augenhöhe! Bilder im Dialog

Beim ersten Fallbeispiel handelt es sich um die zwischen Februar und Juli 2020 im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt veranstaltete Ausstellung *Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe*. Anders als etwa im Fall des zuvor angesprochenen Berliner Projektes *Das Verborgene Museum* wurden dort nicht ausschließlich Werke von Künstlerinnen präsentiert, sondern mit 55 der insgesamt 91 Exponate betrug ihr Anteil etwas mehr als die Hälfte.[6] Die Hinführung im begleitenden Katalog (Eiermann 2020a) verweist auf eine Besonderheit der im frühen 20. Jahrhundert von Georg Schäfer zusammengetragenen Sammlung, die gegenwärtig den Kernbestand des Museums bildet: Von Beginn an umfasste sie auch »einige Gemälde und Zeichnungen, die im 19. Jahrhundert von Frauen ausgeführt wurden« (Eiermann 2020b: 7). Dieser der Sammlung inhärente Ansatz wurde zum Ausgangspunkt des Ausstellungskonzeptes, Werke von Malerinnen und Malern der Romantik einander in unterschiedlichen, thematisch-motivisch geordneten Sektionen geordnet gegenüberzustellen und damit einen Vergleich auf Augenhöhe – sowohl rein praktisch bezogen auf die Displays als auch im übertragenen Sinne – anzustreben. Ähnlich wie unter anderem von Linda Nochlin im bereits zitierten Aufsatz *Why Have There Been No Great Women Artists?* gefordert und exemplarisch vorgeführt, bezogen das Schweinfurter kuratorische Team und insbesondere die Autor:innen des begleitend herausgegebenen Katalogs soziale Bedingungen, Kontexte und Diskurse, mit denen sich Künstlerinnen um 1800 konfrontiert sahen, in die Untersuchungen ein.

---

5 Ich danke Amelie May und Friederike Röpke herzlich für ihre kritische Lektüre und anregende Diskussionen zum vorliegenden Beitrag.

6 Ein Blick auf die Exponatliste zeigt allerdings, dass lediglich 14 der insgesamt 55 ausgestellten Werke von Künstlerinnen aus der hauseigenen Sammlung stammten und rund 41 externe Leihgaben erbeten werden mussten. Zudem handelte es sich bei mehreren dieser 14 sammlungseigenen Arbeiten um (vergleichsweise kleinformatige) Zeichnungen, die in der Regel aus konservatorischen Gründen einem Publikum nicht dauerhaft zugänglich gemacht werden. Im Vergleich mit den von den Projektbeteiligten des *Verborgenen Museums* offengelegten Sammlungsdefiziten in Berlin erscheint die Zahl 14 jedoch verhältnismäßig groß für eine ansonsten in vielen Museen marginalisierte Akteurinnengruppe.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die Gegenüberstellungen der Werke in den Ausstellungsräumlichkeiten erfolgten in insgesamt acht Themensektionen (›Stillleben‹, ›Das höfische Porträt‹, ›Maßstab Angelika Kauffmann‹, ›Bürger und Bauern im Porträt‹, ›Künstlerinnen im Selbstbildnis‹, ›Familie und Geselligkeit‹, ›Louise Seidler und Marie Ellenrieder‹ und ›Raffael, Italien und die Nazarener‹). Innerhalb der einzelnen Sektionen überwog der Anteil der von Künstlerinnen geschaffenen Exponate dabei zumeist leicht. In den Sektionen zur Porträtkunst wurden von Künstlerinnen gemalte Künstler und *vice versa* präsentiert. Dieses kuratorische Vorgehen ermöglichte es (zusätzlich vertiefend mithilfe der Katalogbeiträge), pauschalen (Vor-)Urteilen einer angeblichen Unterlegenheit von Künstlerinnen gegenüber ihren Kollegen, die in vermeintlichen Qualitätsunterschieden der Werke sowohl auf materiell-technischer als auch vor allem auf ideell-konzeptueller Ebene zu finden sei, aktiv im Raum zu widersprechen. Eine seit »dem 17. Jahrhundert […] traditionelle Themenzuweisung an Künstler und Künstlerinnen« (ebd.: 8) im Rahmen einer Hierarchie der einzelnen Gattungen, in deren Folge ihnen die Bereiche etwa der Porträt- oder Stilllebenmalerei als ›angemessen‹ zugesprochen wurden, sei *de facto* bereits zu ihren Lebzeiten als überholt anzusehen gewesen: Sie wurde entsprechend von »Malerinnen im 19. Jahrhundert auf breiter Front durchbrochen« (ebd.). Auf technischer und formatspezifischer Ebene zeigten sich innerhalb der Ausstellungsräume im direkten Vergleich der Exponate *keine* etwaigen, regelhaft auftretenden Unterschiede – die Werke widersprachen somit dem lange Zeit durch eine männlich dominierte Kunstgeschichtsschreibung vorherrschenden Narrativ einer technischen Unterlegenheit von Künstlerinnen oder ihrer Beschränkung auf ›angemessene‹, ›zarte‹ und vermeintlich ›weibliche‹ kleinere Formate. Auch die Szenografie durchbrach dieses Narrativ. Beispielsweise boten sich den Besucher:innen schon von weitem Blickachsen auf nebeneinander gehängte Arbeiten von Vertreter:innen beider Geschlechter (vgl. Abb. 1). Auf Distanz und rein von den Displays bzw. vielmehr den Exponaten selbst ausgehend war es jedoch ohne eine zusätzliche Lektüre von Beschilderung, Objekt- oder Katalogtexten nicht möglich, das Geschlecht der Urheber:innen zu erkennen. Während rechts und links außen Bildnisse von der Hand Franz Krügers und Johann Georg Ziesenis d.J. zu sehen sind, schufen Julie Gräfin von Egloffstein und Anna Dorothea Therbusch die dazwischen präsentierten Werke – der fotografisch nachempfundene Blick (vgl. Abb. 1) auf das Display zeigt jedoch zunächst vier nebeneinander gehängte, höfische Porträts ohne eine Markierung des Geschlechtes der Urheber:innen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Blick in die Ausstellung »Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe« im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 2020. Foto: Museum Georg Schäfer.

Auf inhaltlich-kompositorischer Ebene hingegen ergaben sich in Teilen durchaus Unterschiede zwischen Gemälden weiblicher und männlicher Urheber:innenschaft, deren systematische und vertiefende Diskussion in den Beiträgen des Ausstellungskataloges zu finden ist. So zeigte sich beispielsweise in religiösen Historiengemälden eine jeweils unterschiedliche Charakterisierung auftretender Protagonistinnen. Die Malerin Louise Seidler inszenierte die von Abraham verstoßene Hagar als selbstbestimmte Mutterfigur, statt dem damals geläufigen Topos entsprechend als schuldbewusste und zu verurteilende Sünderin. Wie Bärbel Kovalevski darlegt, berührte die Entscheidung Seidlers jedoch auch zeitgenössische, soziale Diskurse des 19. Jahrhunderts: Sie »wandte sich gegen die […] gesellschaftliche Praxis der Verurteilung unehelicher Mütter, die sie auch in ihrer nächsten

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Umgebung erlebte, und setzte dagegen ein lehrhaftes Gleichnis für die Barmherzigkeit Gottes, der auch unehelichen Kindern eine Zukunft verhieß« (Kovalevski 2020: 38). Ihr Werk ist somit als kritische Aktualisierung eines historisch geprägten Topos zu verstehen. In ähnlicher Weise unterschieden sich im 19. Jahrhundert auch die von Künstlerinnen geschaffenen Mariendarstellungen von denen der Künstler. So setzten zwar »besonders die Nazarener neue Akzente, wenn sie das aus dem Mittelalter tradierte Rollenbild einer göttlichen, ja erhabenen Maria nicht übernahmen« (ebd.: 41). Eine »aktive Rolle im Heilsgeschehen« (ebd.: 42f.) jedoch gestand ihr wiederum eine Künstlerin zu. Die in Konstanz geborene und ab 1829 als Badische Hofmalerin tätige Marie Ellenrieder stellte ihre *Maria mit dem Christusknaben* als Mutter an der Schwelle zwischen göttlicher und lebensweltlicher Sphäre dar, die »hoheitsvoll ihren Sohn Jesus den Menschen zuführt, seinen Weg und seine Aufgabe erkennend« (ebd.). Aber auch die Sektionen zur Gattung des Porträts lenkten den Blick auf eine Selbstbestimmtheit der Künstlerinnen um 1800 und auf aktiv von ihnen eingeführte oder geprägte Darstellungsmodi (vgl. Eiermann 2020c: 70, 92).

Gerade mittels dieser Methode der Gegenüberstellung von Künstlerinnen und Künstlern gelang in der Ausstellung das Herausarbeiten entscheidender und *tatsächlich vorhandener* Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die jedoch deutlich von Vorurteilen einer über Jahrhunderte vor allem männlich geprägten Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung abwichen. Die Präsentation der Exponate von Künstlerinnen der Romantik im direkten Vergleich mit Werken ihrer männlichen Kollegen kann also insofern als sinnvoll und erkenntnisgenerierend angesehen werden, als dass dieser Vergleich ihre *aktive* Auseinandersetzung sowohl mit ihrer eigenen Position als auch mit Bildthemen in den von ihnen geschaffenen Werken offenbarte. Damit dekonstruierte dieser kuratorische Ansatz über Jahrhunderte hinweg konstruierte Narrative einer vermeintlichen männlichen ›Überlegenheit‹ in einer Deutlichkeit, die in einer Ausstellung mit Arbeiten ausschließlich von Künstlerinnen um 1800 so vermutlich nicht hervorgetreten wäre. Selbst wenn eine selbstverständliche(re) Inklusion von Künstlerinnen (bzw. allgemein von Künstler:innen) in Sammlungen und Museen ohne einen expliziten Hinweis auf ihr Geschlecht als mittel- und langfristige Zielsetzung wünschenswert erscheint, zeigt sich bereits anhand dieser Ausstellung, dass kuratorische Strategien individuell auf den Einzelfall bzw. auf die konkreten Ausstellungssituationen hin zugeschnitten werden müssen.

Painting, drawing – and beyond! Zum Rollenspektrum weiblicher Akteurinnen

Nicht nur mit einer kritischen Neulektüre, sondern vor allem auch mit einer Erweiterung (auf mehreren Ebenen) lässt sich das Konzept des zweiten, im Folgenden vorgestellten Fallbeispiels umschreiben. Die Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* wurde

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen Oktober 2020 und Januar 2021 in der National Portrait Gallery in London gezeigt. Die Organisator:innen beabsichtigten mit der umfangreichen Schau eine gründliche Revision der bestehenden Forschungs- und Ausstellungshistorie zu Rollen und Rollenbildern von mit dem Pre-Raphaelite Movement, einem in England seit 1848 bestehenden Verbund von Künstler:innen und Schriftsteller:innen (vgl. Rosenfeld 2012: 5), sowie assoziierten Akteur:innen:

> 170 years after the first pictures were exhibited by the Pre-Raphaelite Brotherhood in 1849, Pre-Raphaelite Sisters explores the overlooked contribution of twelve women to this iconic artistic movement. […] [T]his show reveals the women behind the pictures and their creative roles in Pre-Raphaelite's successive phases between 1850 and 1900 (Pre-Raphaelite Sisters 2019/20).

Als Ursache für ihre weitgehende Exklusion aus der Geschichte des Pre-Raphaelite Movement über einen langen Zeitraum hinweg beschrieben die Kurator:innen und Autor:innen der Katalogbeiträge interessanterweise weniger Ignoranz, Ausschluss oder Abwertung durch ihre Zeitgenoss:innen während ihrer eigenen Wirkungszeit, sondern vor allem die Kunstgeschichtsschreibung und Museumspolitik in den Folgejahrzehnten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein (vgl. Marsh 2019b: 11, Smith 2019: 182). Begleitet wurde diese Entwicklung durch eine problematische Medialisierung und Popularisierung von Geschlechterrollen etwa in Fernsehsendungen oder Spielfilmen zu jener künstlerischen Bewegung (vgl. Smith 2019: 185). In ihrem einleitenden Beitrag gibt die hauptverantwortliche Kuratorin der Ausstellung Jan Marsh einen Überblick über die kunstwissenschaftliche Ausgangslage, mit der sich das Team der Londoner Ausstellung konfrontiert sah: Während die große Retrospektive *The Pre-Raphaelites* in der Tate Gallery im Jahr 1984 die Wiederbeschäftigung mit der künstlerischen Bewegung grundsätzlich beflügelt habe, sei unter den gezeigten Akteur:innen mit Elizabeth Siddal nur eine einzige Künstlerin in die Ausstellung inkludiert worden. Rund fünf Jahre später habe die Schau *Pre-Raphaelite Women Artists* die Arbeiten von insgesamt 18 Künstlerinnen versammelt; in der 2012 gezeigten Ausstellung *Pre-Raphaelites: Victorian Avantgarde* wiederum sei – was das Berücksichtigen von Künstlerinnen angeht – gewissermaßen ein Rückschritt zu verzeichnen gewesen:

> [It] contained 175 exhibits, which included nine pictorial works by women: four small watercolours by [Elizabeth] Siddal, two very small nature studies by Rosa Brett, two photographs by Julia Margaret Cameron and a satirical illustration by Florence Claxton. These were augmented by four textiles designed or worked by May Morris and her aunt Elizabeth Burden, which effectively consigned female artists to the minor, decorative arts (Marsh 2019b: 11).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Der Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* lag jedoch nicht allein das Bestreben zugrunde, den noch immer vor allem mit männlichen Akteuren besetzten Kanon viktorianischer bzw. speziell prä-raffaelitischer Kunst um Akteurinnen zu erweitern und diese endgültig im Bewusstsein von Fachvertreter:innen und Ausstellungspublikum zu verankern. Denn jenseits von Künstlerinnen standen auch Modelle, Ehefrauen und weitere mit dem Pre-Raphaelite Movement assoziierte Frauen im Fokus der Schau – die vorzunehmende Erweiterung betraf also in einem zweiten Schritt auch die ganz unterschiedlichen Rollen, in denen weibliche Akteurinnen selbstbestimmt und aktiv Einfluss auf die Entwicklung der Bewegung, die daraus hervorgehende Kunst sowie auf die zeitgenössische Wahrnehmung und Rezeption nahmen.

Abb. 2: Blick in die Ausstellung »Pre-Raphaelite Sisters« in der National Portrait Gallery, London, 2019/20. Foto: National Portrait Gallery.

Die einzelnen Sektionsüberschriften der Ausstellung bestanden jeweils aus den Namen der insgesamt 12 Frauen, denen die Schau sich widmete (Georgiana Burne-Jones, Fanny Cornforth, Evelyn de Morgan, Fanny Eaton, Effie Millais, Annie Miller, Jane Morris, Christina Rossetti, Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman, Joanna Wells und Maria Zambaco). Innerhalb jeder Sektion beleuchtete eine Zusammenstellung an Exponaten differenziert die unterschiedlichen Rollen der einzelnen Akteurinnen. Dabei wurde nicht wertend nach der Art und Weise dieser Rolle unterschieden, einer Künstlerin wurde ebenso eine eigene Sektion gewidmet wie

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

einer in anderer Form in die Bewegung involvierten Person. Somit wurde prinzipiell jeder von ihnen ein gleichermaßen *aktiver*, gestaltgebender Part darin zugestanden. Der Titel der Ausstellung unterstreicht dies zusätzlich: Als ›Schwestern‹ statt als Künstlerinnen bezeichnet, standen die Akteurinnen gleichberechtigt nebeneinander. Zwar wurden sie innerhalb der einzelnen Sektionen teilweise auch über Exponate vorgestellt, die von Künstlern des Pre-Raphaelite Movement geschaffen worden waren – beispielsweise mit Porträts oder auch indirekt porträtiert in Werken, für die sie Modell gestanden hatten (vgl. Abb. 2). Die Dokumentationsfotografie zeigt einen Blick in die Sektionen zu Elizabeth Siddal (links sowie auf der farbig gestrichenen Wand) und Annie Miller (rechts). Die drei neben die Vitrine gehängten Exponate wurden von Siddal selbst angefertigt, während sie ihren Kollegen Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais und Walter Howell Deverell in den drei daran anschließenden Werken Modell saß – wiederum gefolgt von zwei eigenhändig durch sie geschaffenen Arbeiten. Die Gemälde auf der rechten Wand zeigen Annie Miller in Rollen, die sie als Modell für Dante Gabriel Rossetti (hier in Kopie durch Charles Fairfax Murray) und William Holman Hunt einnahm. Unter der prominent sichtbaren Sektionsbetitelung in Form der Namen der jeweiligen Person (rechts am Beispiel Annie Millers) wurde dieser männliche Blick in den entsprechenden, nicht von ihnen selbst gemalten Arbeiten jedoch subsumiert und damit lediglich als *eine* mögliche, einzunehmende Perspektive oder eine Sichtweise auf die betreffende Person präsentiert, deren eigene Identität in Form ihres Namens darüberstand.

Insbesondere der Katalog zur Ausstellung fächert in mehreren Aufsätzen die unterschiedlichen aktiven Rollen der einzelnen Protagonistinnen innerhalb des Pre-Raphaelite Movement differenziert und unter Bezugnahme auf die historischen Kontexte auf:

> [They] were not only fellow artists in Pre-Raphaelitism; they also […] were cast as models, acted as inspiration, worked as helpmeets and life partners, stitched costumes, kept accounts, promoted the careers of husbands, brothers, friends, wrote reviews, managed homes and families […] all of which active roles demonstrate female engagement and agency, although apparently invisible to history (Marsh 2019b: 11).

Nicht nur durch das Ausführen von Kunstwerken (die hier gleichzeitig dennoch in einer bislang kaum dagewesenen Dichte versammelt und präsentiert wurden!), sondern auch durch die aktive und gestaltgebende Einflussnahme auf die im Entstehen begriffenen Werke während des Modellsitzens oder durch das Schreiben von Biografien, wie etwa aus der Feder Georgiana Burne Jones' über ihren Ehemann Edward (vgl. Marsh 2019a: 134), trugen die Akteurinnen entscheidend zur Entwicklung der Bewegung, ihrer künstlerischen Zeugnisse und ihrer Außenwahrnehmung bei. Auch das Anfertigen oder Auswählen von Requisiten und Kostümen für Gemäl-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

de, wie es unter anderem Effie Millais tat (vgl. ebd.: 50–52), wirkte sich entscheidend auf die Kunstproduktion aus und formte das geschaffene Bild einer darin imaginierten und dargestellten Epoche. Nicht zuletzt auch durch das Anfertigen und Tragen bestimmter Kleidung und durch das Ausstatten von Häusern, in denen Besucher:innen empfangen wurden, waren gerade die Frauen innerhalb des Pre-Raphaelite Movement prägend für das gesellschaftliche Bild der Bewegung und darüber hinaus stilgebende ›Trendsetterinnen‹ im viktorianischen England (vgl. Gere 2019: 145). Durch diese differenzierte Gegenlektüre und Erweiterung der bestehenden Forschungs- und Ausstellungslandschaft zum Pre-Raphaelite Movement gehen Ausstellung und Katalog über bisherige kunstwissenschaftliche Inklusionsansätze hinaus. Sie scheinen damit zugleich eine (implizite) Kritik an früheren, feministischen Ansätzen als zu einseitig in einer reinen Fokussierung auf Frauen in ihrer Rolle als *Künstlerinnen* zu enthalten. Die hier gewählte Sichtweise lässt sich außerdem auf Akteurinnen alternativer Epochen und Zeiträume übertragen. Sie erweist sich generell als eine kuratorische Strategie zur Sichtbarmachung von Frauen als marginalisierte Gruppe in Museen und Sammlungen, die sich überdies selbst dann umsetzen lässt, wenn die Bestände keine von weiblicher Hand gefertigten Exponate enthalten. Unter den im Kontext der Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* versammelten Werken waren nicht ausschließlich bisher weitgehend unbeachtete, sondern auch zahlreiche bereits zuvor vielbeachtete Arbeiten von Künstlerinnen, die nunmehr aus einer alternativen Perspektive neu fokussiert wurden. Damit wurden bestehende Sammlungsbestände gegen den Strich bzw. in Erweiterung der bestehenden Forschung neu gelesen – ein Vorgehen, das sich mit flexiblen Fokussierungen auch auf alternative, marginalisierte Gruppen und Akteur:innen auf vergleichbare Sammlungen übertragen ließe.

Neu deuten! Eine Künstlerin als Stilikone

Die kritische Neu-Betrachtung und Gegenlektüre der bestehenden Forschungs- und Ausstellungslandschaft sind zentrale Parameter auch für das folgende Fallbeispiel. Die Ausstellung *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, die zwischen Januar und September 2020 im Kunstpalast Düsseldorf gezeigt wurde, präsentierte die Werke einer Künstlerin, die bereits zu Lebzeiten Ruhm erlangte und bis in die Gegenwart hinein in zahlreichen Sammlungen präsent ist. Damit kann die Künstlerin durchaus als Ausnahmeerscheinung beschrieben werden. Die Schau fügte sich ausdrücklich in das Programm der Institution ein, die sich angesichts der in Bezug auf groß angelegte Einzelretrospektiven defizitären Ausstellungs- und Kunstgeschichte zum Ziel setzt, sich »verstärkt den Meisterinnen der Vergangenheit und Gegenwart« (Krämer/Salter 2020: 6) zu widmen. Angelegt als umfangreiche Retrospektive, setzte die hauptverantwortlich von der Kunsthistorikerin Bettina Baumgärtel ku-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ratierte Schau in insgesamt neun Sektionen verschiedene Schwerpunkte, die eng mit ihrer eigenen, langjährigen Forschung zur Künstlerin korrespondierten.[7] Mit einer vertiefenden Untersuchung an und mit den Exponaten im Ausstellungsraum sollten zugleich problematische, pauschalisierende und verkürzende Aspekte früherer Forschung erweitert, kritisch hinterfragt, aktualisiert oder in neues Licht gerückt werden. Ein Schwerpunkt lag dabei vor allem auf einer eingehenden Untersuchung der bereits durch die frühe feministische Kunstgeschichtsschreibung – unter anderem von Linda Nochlin – konstatierten Feststellung problematischer Schaffensbedingungen und mangelhafter Zugänglichkeit zu Ausbildungsstätten für Künstlerinnen (vgl. Nochlin 1988: 150, 158f.). Zwar wurde auch im Kontext der Düsseldorfer Ausstellung und ihrem begleitenden Katalog auf derlei Einschränkungen (wie etwa dem Verbot der Teilnahme an der Aktzeichenklasse trotz Kauffmanns Mitgliedschaft in der Royal Academy of Arts) hingewiesen, jedoch unter ausdrücklicher Betonung zahlreicher Chancen und Möglichkeiten, die sich der Künstlerin trotz oder ungeachtet ihres Geschlechts boten. So brachte sie schon »als Jugendliche […] das Geld ins Haus, während Vater und Ehemann im Gefüge ihres stark frequentierten Ateliers die Aufgabe eines Assistenten übernahmen« (Baumgärtel 2020b: 11). Auch ihr taktisches Geschick hinsichtlich einer erfolgreichen ›Selbstvermarktung‹ wird im Katalog (Baumgärtel 2020a) in unterschiedlichen Zusammenhängen aufgezeigt. Diese zeige sich beispielsweise in einer Rationalisierung ihres »Arbeitsprozess[es]« durch standardisierte »Bildformate und ohne längere Entwurfsphasen« unter Hinzuziehung eines Kopisten (ebd.: 14) sowie im gezielten Nutzen von Reproduktionsgrafik für die Verbreitung ihrer Bildmotive, auf Basis derer zahlreiche »Wand-, Decken oder Kamindekorationen […] nach ihren Vorlagen gefertigt« wurden (ebd.: 17). Durch dieses strategische Vorgehen sei sie so »erfolgreich« gewesen, »dass sie sich Freiräume für ihr eigentliches künstlerisches Ziel«, die Historienmalerei, habe schaffen können (ebd.: 14). Wie bereits im Zuge der Ausstellung *Talent kennt kein Geschlecht* konnte also auch mit der Schau im Kunstpalast Düsseldorf demonstriert werden, dass pauschale Gattungszuweisungen mithin zu kurz greifen und im Fall Angelika Kauffmanns bereits im 18. Jahrhundert von ihr selbst durchbrochen wurden.

Ein weiterer Schwerpunkt der Retrospektive *Verrückt nach Angelika Kauffmann* lag auf selbstbestimmten Momenten ihres Kunstschaffens. Fokussiert wurde die Eigeninszenierung der Künstlerin einerseits durch einen Blick auf ihre Selbstporträts, andererseits auch im Herausstreichen ihres Anteils am Prägen neuer ›Frauenbilder‹ in Auftragsbildnissen und nicht zuletzt auch in Historiengemälden. Entgegen zeitgenössischen Rollenbildern zeigte sie starke Heldinnen und sensible Helden. Von der Kunstgeschichtsschreibung wurde dies jedoch sehr lange nicht als bewusste

7 Neben Printpublikationen und weiteren Ausstellungen gehört dazu unter anderem auch das *Angelica Kauffmann Research Project* (*https://www.angelika-kauffmann.de vom* 22.07.2022).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entscheidung Kauffmanns anerkannt, sondern als »stereotype Kritik, sie könne als Frau keine ›echte Männlichkeit‹ darstellen«, abgewertet – wie Bettina Baumgärtel im Katalog anmerkt, werde diese Fehleinschätzung teilweise »unhinterfragt bis heute wiederholt« (ebd.: 17). Mit der groß angelegten Düsseldorfer Retrospektive galt es also, solche über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg transportierten Narrative kritisch zu hinterfragen und unmittelbar am Exponat zu widerlegen. Durch die Fülle an Werken konnten zugleich die Bandbreite des Kauffmann'schen Œuvres, ihr Organisationstalent und ›Marketingbewusstsein‹ sowie ihr selbstbestimmtes Agieren auf unterschiedlichen Ebenen und die ihr bereits von Zeitgenoss:innen entgegengebrachte, hohe und aktiv erworbene Anerkennung aufgezeigt werden. Eine groß angelegte, prominente Einzelausstellung erscheint im Falle Angelika Kauffmanns, deren Werke seit dem 18. Jahrhundert in zahlreichen Sammlungen präsent waren, entgegen der eingangs zitierten Warnung Linda Nochlins vor einer unbeabsichtigten Stärkung des Ausnahme-Begriffs überaus sinnig. Durch die Retrospektive konnten ihre Künstlerinnenpersönlichkeit in ihrer Vielschichtigkeit und Dichte adäquat (re-)präsentiert und zugleich pauschal getroffene Urteile und Vorurteile im Raum widerlegt werden. Wenngleich es nicht Kauffmanns generelle Inklusion in einen Kanon europäischer Kunst um 1800 zu erarbeiten galt, bedurfte es doch einer grundlegenden Revision der über Jahrhunderte verfolgten Art und Weise ihrer Präsentation.

Intervenieren! Ein Display im Display

Beim letzten Fallbeispiel handelt es sich um eine Co-Produktion der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau und dem Albertinum Dresden, die gemeinschaftlich von Mitarbeiter:innen beider Institutionen erarbeitet wurde. Die Ausstellung *Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland* wurde von April bis August 2020 zunächst in Moskau, nach pandemiebedingter Verzögerung zwischen April und August 2021 im Anschluss auch in Dresden gezeigt. Wie im Fall der meisten Ausstellungen zur Kunst um 1800 sahen sich die Organisator:innen zunächst auch hier mit dem bekannten Problem einer weitgehenden Absenz an historischen, von Künstlerinnen geschaffenen Werken in den leihgebenden Sammlungen konfrontiert. Da die Schau den Blick auf das internationale Phänomen ›Romantik‹ zusätzlich bis in die Gegenwart erweiterte, um so zu verdeutlichen, »warum die Romantik als Beginn der Moderne betrachtet wird« (Träume von Freiheit 2021), reagierte das kuratorische Team mit der Präsentation von Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen, um die Leerstelle nicht bis ins 21. Jahrhundert hinein fortzusetzen. Unter anderem zählte dazu eine Installation der Künstlerin Mathilde ter Heijne, die innerhalb einer Sektion mit um 1800 geschaffenen Porträts die bereits mehrfach angesprochenen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Exklusionsmechanismen kritisch thematisierte. Diese Arbeit wurde durch das kuratorische Team also gezielt in Form einer Intervention platziert.

Abb. 3: Blick in die Ausstellung »Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland«, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 2021. Foto: Klara von Lindern.

Die Museologin und Kuratorin Roswitha Muttenthaler hat den Begriff der Intervention im Kontext von Ausstellungen eindrucksvoll definiert. Wie sie schreibt, können sie »in ihren Intentionen und Wirkungen sowohl Aufmerksamkeiten erzeugen« oder »Wahrnehmungen [von Betrachter:innen] (um)lenken«, als auch Displays in Ausstellungen »forschend befragen« und sich dazu »konfrontierend positionieren« (Muttenthaler 2012: 383). In Form eines Kommentars bleibe dabei zwar die »ursprüngliche Präsentationsweise« der Ausstellung »präsent, gleichzeitig werde ihre Wirkweise durch veränderte Kontexte, neue Akzentuierungen und Verschiebungen des Blicks sichtbar« (ebd.: 357). Die Stärke der Intervention als *neben* alternativen Präsentationen stehender Kommentar liegt jedoch gerade darin, dass sie nicht nur von Kurator:innen oder Künstler:innen intendierte Denkanstöße geben kann, sondern darüber hinaus potenziell eine Vielzahl an neuen, möglicherweise unerwarteten Dialogen und Betrachtungsweisen beim Publikum ermöglicht, die in ihrer Spezifik individuell und damit nicht vorhersehbar sind.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In der Ausstellung *Träume von Freiheit* wurde die Intervention als kuratorisch-künstlerisches Mittel innerhalb einer Sektion eingeführt, in der mit dem Medium des (Freundschafts-)Porträts die Visualisierung und Manifestation von Akteur:innen und Netzwerken der Kunst um 1800 im Fokus stand. Absenzen und Exklusion als Form der Unsichtbarkeit wurden hier also umso sichtbarer (vgl. Abb. 3). In der Mitte des Raumes (die Abbildung zeigt die Moskauer Präsentation) platziert fand sich hier Mathilde ter Heijnes Arbeit *Woman* to go II*. Die Künstlerin beschreibt ihre Arbeit selbst wie folgt:

> Dieses interaktive Kunstwerk ist ein laufendes Projekt. Jede Postkarte zeigt das Porträt einer Person, auf dem Foto als Frau identifiziert, die zwischen 1839 […] und den 1920er Jahren lebte. Auf der Nachrichten-Seite ist die Biographie einer Frau* die einflussreich oder außergewöhnlich in ihrer Zeit war. […] Die Postkarten können gratis mitgenommen werden, womit dem Publikum die Möglichkeit gegeben wird, eine alternative Geschichtsschreibung durch individuelle Biographien zusammen zu stellen (ter Heijnes).

Woman to Go II* kann – je nach Kontext und räumlicher Situation – also prinzipiell sowohl als autonomes, für sich stehendes Kunstwerk als auch als Intervention in eine alternative Erzählung beschrieben werden, oder sich hybrid zwischen diesen Polen bewegen (vgl. Ackermann et al. 2021: 233, 330). Innerhalb der Ausstellung *Träume von Freiheit* ergänzte die Arbeit von ter Heijne die Sektion also um die auf der Ebene der historischen Exponate weitestgehend fehlenden Porträts und Biografien und machte damit zugleich kritisch auf diese Lücke aufmerksam. Sie lud die Besucher:innen dazu ein, die Bildnisse aus der Zeit um 1800 zu ergänzen und regte sie zugleich zu einer Reflexion über fortbestehende Exklusionsmechanismen von Künstlerinnen aus dem Kunst- und Sammlungsbetrieb an. Ebenso wie die im Kontext der Ausstellung *Pre-Raphaelite Sisters* beschriebene, kuratorische Vorgehensweise einer kritischen Neulektüre (un)gezeigter Exponate zeigt sich auch im Fall der Intervention eine prinzipielle Übertragbarkeit auf weitere Sammlungs- und Ausstellungszusammenhänge. Diese künstlerische und kuratorische Strategie eignet sich für eine Sichtbarmachung und (nachträgliche) Inklusion marginalisierter Akteur:innen und Gruppen sowie für Kritik an wirkmächtigen Exklusionsmechanismen. Sie regt zur Reflexion der Kontexte und Bedingungen an, innerhalb derer sich solche Ausgrenzungen abspielten und zum Teil noch immer abspielen.

Art museums – and beyond! Ein Resümee

Der vorliegende Beitrag hatte zum Ziel, Ansätze des *Exponierens* der Arbeiten vormals weitestgehend aus Sammlungs-, Wissensbeständen und Ausstellungen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

exkludierter Künstlerinnen der Zeit um 1800 am Beispiel von Kunstausstellungen exemplarisch vorzustellen. Mit ›Gegenüberstellung‹, ›Neulektüre‹, ›Erweiterung‹ und ›Intervention‹ wurden dabei kuratorische Ansätze aufgeführt, die ihrerseits nur ein kleines Spektrum an möglichen Strategien und Vorgehensweisen abdecken.

Gerade in jüngerer Zeit sind speziell zur geschlechtergerechten und -inklusiven Ausstellungspraxis diverse hilfreiche Leitfäden und Handreichungen erschienen. Diese beschränken sich keineswegs nur auf Kunstmuseen, sondern richten den Blick auch auf Institutionen aus anderen Feldern. Ein Beispiel ist der 2016 erschienene Sammelband *Gender; Technik; Museum*, in dem die Autorinnen vielfältige Strategien und Ansätze einer geschlechtergerechten Museumspraxis vorschlagen (vgl. Döring/Flitsch 2016). Als konkrete Praxis-Vorschläge führen die Autorinnen neben dem auch im vorliegenden Beitrag betrachteten Format der Intervention unter anderem eine kritische »Biografieforschung und intensiv[e] Exponat-Recherchen« als Möglichkeit zum Erschließen »verborgene[r] Geschichten von Frauen sowie weitere[r] marginalisierte[r] Themen und Gruppen« (Döring et al. 2016: 59f.) an. Dazu schlagen sie weitere Ansätze wie das Sichtbarmachen von Prozessen und Mechanismen der »black box Gender«, also bislang unhinterfragten Gesellschaftskonzepten, »Normen, Vorstellungen« durch eine Analyse der dahinter stehenden »Akteure, […] Strategien, […] Strukturen und Interessen, die historisch wirkmächtige Gendervorstellungen erzeugten«, vor (Hessler 2016: 21f.). Diese Praxisvorschläge sind – ebenso wie die anhand der Fallbeispiele aufgezeigten Strategien – auf Museen und Sammlungen mit ganz unterschiedlichen Themenschwerpunkten übertragbar. Als kritische Impulse sind sie entsprechend auch für die Entwicklung zukünftiger Literaturausstellungen wertvoll, eignen sie sich doch für eine Inklusion marginalisierter Akteur:innen und Gruppen in zu aktualisierende Wissensbestände, für ein Hinterfragen wirkmächtiger Kanons, für ein kritisches Aufarbeiten bestehender Leerstellen in Sammlungen und für das Problematisieren von *black boxes* und den ihnen zugrunde liegenden Strukturen. Bereits der exemplarische Blick auf wenige, ausgewählte Beispiele verdeutlicht zugleich, welche wichtige Rolle Ausstellungen als Schaffens- und Vermittlungsmedien von Wissen und Anschauungen nicht nur für die Rezeption einzelner Akteur:innen oder Gruppen, sondern auch innerhalb der Entwicklung von Fächern und Disziplinen zukommt. Ebenso wie im traurigen Fall gezielter Exklusion und ihrer teils unhinterfragten Kontinuität haben Ausstellungen daher umgekehrt auch das Potenzial, ihre Wirkmacht im Hinblick auf Inklusion und Deutungskritik zu entfalten. In jedem Fall jedoch gilt es, jeweils sammlungs-, ausstellungs-, objekt- und akteur:innenspezifisch nach individuellen Strategien und Lösungen solcher Inklusion und Deutungskritik zu suchen – denn pauschale Handlungsempfehlungen oder eine schematische Übertragung kuratorischer Konzepte laufen rasch Gefahr, vormalige Exklusionsmechanismen zu (re-)produzieren.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliografie

Ackermann, Marion/Birkholz, Holger/Wagner, Hilke (Staatliche Kunstsammlung Dresden)/Markina, Ljudmila/Fofanow, Sergej/Tregulova, Zelfira (Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau) (Hg.) (2021): Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland, München: Hirmer.

Baumgärtel, Bettina (Hg.) (2020a): Verrückt nach Angelika Kauffmann, München: Hirmer.

Baumgärtel, Bettina (2020b): »›Die ganze Welt ist verrückt nach Angelika‹«, in: Dies., Verrückt nach Angelika Kauffmann, S. 10–17.

Breitling, Gisela (1987): »Rückkehr der Männer. Kunst und Künstlerinnen in den 50er Jahren«, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin, Das Verborgene Museum I, S. 39–44.

Breitling, Gisela/Flagmeier, Renate (1987): »Vorwort«, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin, Das Verborgene Museum I, S. 7–9.

Döring, Daniela/Fitsch, Hannah (Hg.) (2016): Gender; Technik; Museum. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis, Berlin: Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung.

Döring, Daniela/Fitsch, Hannah/Bor, Lisa/Çakan, Jülide (2016): »Technologien der Geschlechter. Ansätze für eine gendergerechte und reflexive Museumspraxis«, in: Döring/Fitsch, Gender; Technik; Museum, S. 55–102.

Dürbeck, Gabriele (2000): »›Sybille‹, ›Pythia‹ oder ›Dame Lucifer‹. Zur Idealisierung und Marginalisierung von Autorinnen der Romantik in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts«, in: Zeitschrift für Germanistik 10, S. 258–280.

Eiermann, Wolf (Hg.) (2020a): Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe, München: Hirmer.

Eiermann, Wolf (2020b): »Einführung und Dank«, in: Ders., Talent kennt kein Geschlecht, S. 7–11.

Eiermann, Wolf (2020c): »Konkurrierend im Gegenüber. Zum Vergleich der Werke von Malerinnen und Malern der Romantik«, in: Ders., Talent kennt kein Geschlecht, S. 44–202.

Gere, Charlotte (2019): »Model Wives & Mistresses«, in: Marsh, Pre-Raphaelite Sisters, S. 139–145.

Hatt, Michael/Klonk, Charlotte (2006): »Feminism«, in: Dies. (Hg.), Art History. A critical introduction to its methods, Manchester: Manchester University Press, S. 145–173.

ter Heijne, Mathilde: Woman to go, *http://de.terheijne.net/works/woman-to-go/ vom 22.07.2022.*

Hemken, Kai-Uwe (2015): »Ansichtssache: Kunstausstellung. Diskursive Perspektiven auf ein ästhetisches Phänomen«, in: Ders. (Hg.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld: transcript, S. 359–378.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Hessler, Martina (2016): »Das Öffnen der Black Box. Perspektiven der Gender-Forschung auf Technik-Geschichte«, in: Döring/Fitsch, Gender; Technik; Museum, S. 19–54.

Kaiser, Monika (2013): Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987, Bielefeld: transcript.

Kaufmann, Angelika, *https://www.angelika-kauffmann.de vom 22.07.2022.*

Kovalevski, Bärbel (2020): »Der weibliche und der männliche Blick auf Bildthemen der Romantik«, in: Eiermann, Talent kennt kein Geschlecht, S. 32–43.

Krämer, Felix/Salter, Rebecca (2020): »Vorwort«, in: Baumgärtel, Verrückt nach Angelika Kauffmann, S. 6–7.

Marsh, Jan (Hg.) (2019a): Pre-Raphaelite Sisters, London: National Portrait Gallery Publications.

Marsh, Jan (2019b): »Introduction: The Sisters & the Movement«, in: Ders., Pre-Raphaelite Sisters, S. 8–11.

Muttenthaler, Roswitha (2012): »Flexible Dauer? Beobachtungen zum erwartungsbeladenen Spiel der Differenz«, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld: transcript, S. 355–389.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin (Hg.) (1987): Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Berlin: Edition Hentrich.

Nochlin, Linda (1988): »Why Have There Been No Great Woman Artists?«, in: Dies. (Hg.), Women, Art, and Power, New York: Harper and Row, S. 145–178.

Pre-Raphaelite Sisters, Ausstellung in der National Portrait Gallery (17.10.2019–26.01.2020), *https://www.npg.org.uk/whatson/pre-raphaelite-sisters/exhibition/ vom 22.07.2022.*

Rosenfeld, Jason (2012): Pre-Raphaelites, London 2012.

Smith, Alison (2019): »The Sisterhood & its Afterlife«, in: Marsh, Pre-Raphaelite Sisters, S. 181–187.

Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland, gemeinsame Ausstellung des Albertinums und der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau (22.04.2021-08.08.2021), *https://albertinum.skd.museum/ausstellungen/traeume-von-freiheit/ vom 22.07.2022.*

Um 1800. Kunst ausstellen als wissenschaftliche Praxis, Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (01.10.2018-30.09.2020), *https://www.hamburger-kunsthalle.de/um-1800-kunst-ausstellen-als-wissenschaftliche-praxis vom 22.07.2022.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Ein Manuskript, das eines Museums würdig ist

Małgorzata Orzeł

I. Adam Mickiewicz – Wegweiser der polnischen Romantik

Das Pan Tadeusz Museum des Ossoliński-Nationalinstituts in Wrocław nahm seine Tätigkeit als Literaturmuseum im April 2016 auf, sein Narrativ rankt sich um ein einziges Werk – das polnische Nationalepos *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz (1798–1855). Der Autor gilt als wichtigster polnischer Dichter und Mitbegründer der Polnischen Romantik. Zu seinen Werken gehören *Balladen und Romanzen* (Wilno 1822), der Zyklus *Die Krimsonette* (1826), *Konrad Wallenrod* (Moskau 1828), *Pan Tadeusz* (Paris 1834) sowie das romantische Drama *Dziady* (Vilnius 1823, Paris 1833) *Teil II, IV, III* (Wilno 1823, Paris 1833). Seit Generationen werden diese Werke von Pol:innen als Inbegriff des Polentums und als literarischer Parnass erinnert.

Mickiewicz, geboren nach der dritten Teilung Polens 1795 in Zaosie bei Nowogródek im ehemaligen Großfürstentum Litauen, studierte an der Universität Vilnius. Sein Debütband *Poezje Adama Mickiewicza*, Band I, der 1822 im Verlag von Józef Zawadzki in Vilnius erschien, gilt als Geburtsstunde der Romantik in der polnischen Literatur (notabene wurde im Jahr 2022 der zweihundertste Jahrestag dieses Ereignisses gefeiert). Der zweite Band der *Poezje* erschien im darauffolgenden Jahr, womit Mickiewicz seine Karriere als einer der begabtesten Dichter der polnischen Literatur begann. Seine Gelehrsamkeit sowie seine äußerst guten Kenntnisse der Sprachen Latein, Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch, Russisch und einiger Sprachen der Völker des Großfürstentums Litauen, sowie der europäischen Literatur im weitesten Sinne, flossen in sein dichterisches Werk ein. So erlangte Mickiewicz auch als Übersetzer Berühmtheit. Er übersetzte unter anderem die Werke von Goethe, Schiller, Buerger und Byron. Seine Faszination für die Literatur spiegelt sich jedoch nicht nur in seinen poetisch anspruchsvollen Übersetzungen wider, sondern auch in seinen eigenen Werken, die mit zahlreichen Motiven der europäischen Literatur durchsetzt sind und sich daher durch einen intertextuellen Charakter auszeichnen.

Die besondere Bedeutung seines Werks, vor allem für Generationen von Polinnen und Polen, die während der Teilungen und später der Besatzung lebten, wurde und wird durch die darin aufgegriffenen Themen bestimmt, die stets mit der polnischen Geschichte, der Kultur und vor allem mit dem unbeugsamen Streben nach der

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Wiedererlangung der Freiheit und der Restitution des polnischen Staates verbunden sind.[1] Die genannten Gedichte und Dramen formten nicht nur nationale Mythen, sie symbolisierten in den Jahren der Fremdherrschaft (1795–1918, 1939–1989) das Streben nach Wiedererlangung der Unabhängigkeit und ermöglichten es, an das Durchhalten während der Teilungen und der Besatzung zu glauben und die polnische Geschichte und Sprache zu pflegen.

Man sollte das Werk dieses Dichters jedoch nicht nur in seiner polnischen Dimension betrachten. Aufgegriffen werden philosophische und moralischen Fragen und damit ähnliche Themen wie in der europäischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts insgesamt, etwa das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, Mensch und Gott, das Verhältnis zwischen Individuum und Staat, die moralische Verantwortung des Einzelnen und dergleichen. Die polnische Romantik, deren Ursprünge unter anderem die Lektüre der Werke Goethes und Schillers geformt hatte, suchte dennoch ihren eigenen Weg.

Mickiewiczs Nationalepos, das von Goethes Gedicht *Hermann und Dorothea* inspiriert ist, entstand zwischen 1832 und 1834 und besteht aus zwölf Büchern, die im Versmaß verfasst sind. Die Handlung spielt in den Jahren 1811–1812 zur Zeit des napoleonischen Feldzugs gegen Russland, mit dessen Krieg die Polen die Hoffnung auf die Wiedererlangung ihrer Freiheit verbanden.

Es ist eine Zeit der historischen Wende, des politischen und kulturellen Wandels in der Adelsgesellschaft, eine Chance für Pol:innen, auf die europäische Landkarte zurückzukehren. Dieser wichtige historische Moment macht das Werk, das der Dichter ursprünglich als Idylle konzipiert hatte, zu einem Epos, das sich jedoch gleichzeitig durch einen märchenhaften, idyllischen Charakter auszeichnet. Schauplatz der Handlung ist Soplicowo, ein fiktives Adelsgut im Großfürstentum Litauen zwischen Nowogród und Wilna, das bis 1795 zum Staatsverband beider Nationen gehörte. Die Protagonisten von *Pan Tadeusz* – die fiktiven: Pan Tadeusz, der Richter, der Pater Robak, Wojski, Telimene etc. – und die historischen wie: Tadeusz Kościuszko, Tadeusz Reytan, König Józef Poniatowski oder auch Napoleon Bonaparte – tauchen im Epos als Gliederfiguren/Puppen auf, um am Ende der Erzählung – die einem Schauspiel gleicht – wieder in das Säckchen zurückzukehren, aus dem sie herausgeholt wurden. Das Säckchen, aus dem Mickiewicz seine Protagonisten entnimmt, gleicht der Erinnerung, wobei die Fantasie des Autors ihre Geschichte formt. Dabei mischt sich die Ordnung der historischen Ereignisse mit der literarischen Fiktion. Es scheint, als ob der Dichter im abschließenden XII. Buch *Kochajmy się!* (*Lieben wir uns!*) indirekt auf das Epigramm (*fraszka*) *O żywocie ludzkim (Über das menschliche Leben)* des polnischen Renaissance-Dichters Jan Kochanowski

1 Mickiewicz schöpfte seine Inspiration aus der Volkskunst, der volkstümlichen Bildsprache und der Weltauffassung aus den Ländern des Großfürstentums Litauen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

(1530–1584) Bezug nimmt und die Aufmerksamkeit der Leser:innen auf das Figurentheater/Marionettentheater[2] lenkt und ihnen zu verstehen gibt, dass sich vor ihren Augen gerade ein großes Schauspiel über den Untergang der Adelsgesellschaft abgespielt hat.

Die »Püppchen«, altpolnische Gliederfigürchen/Marionetten, nehmen im Text die Form von Meissener Porzellanfiguren an, welche polnische Edelfrauen (*szlachcianki*) und Edelmänner (*szlachciców*) in Trachten gekleidet in lebhaften Farben und Posen darstellen. Die Meissener Manufaktur produzierte Ende des 18. Jahrhunderts etwa 100 Modelle dieser Figuren, die bei den Polen sehr gefragt waren. Die Figuren gleichen in Porzellan erstarrten Figuren, die in ihrer Bewegung innehalten, die gleichwohl aber durch ihre Tracht und die typischen Gesten eines polnischen Adligen Ausdruck finden. Die Figuren sind ein wichtiges Element der dargestellten Welt, denn der wichtigste Protagonist im *Pan Tadeusz* ist die Adelsgemeinschaft selbst, der jede der darin auftretenden Figuren angehört. Diese prototypische Kultur der Adeligen, vermittelt ein Bild der Ersten Republik, der – wie Stanisław Pigoń ausdrückte – »verurteilte[n] Urzeit« (Pigoń 2015: XXXV; im Orig. *Dawność osądzona*), die im Werk heraufbeschworen wird.

Die berühmte altpolnische Gastfreundschaft des Adels führte zu häufigen gemeinsamen Festmahlen, und so ist der Tisch, die um ihn versammelten Gäste und Haushaltsmitglieder und das gemeinsame Essen ein bedeutendes Element in der Konstruktion von *Pan Tadeusz*; er fungiert auch sui generis als Theaterbühne und ist der Ort, an dem sich die Protagonisten zusammenfinden. In der altpolnischen Welt wurden Mahlzeiten auf besondere Weise zelebriert, vor allem, wenn hohe Gäste eintrafen. Um den Tisch zu schmücken, wurden damals das Silber Service und Porzellanfiguren aus den Schatzkammern des Hauses geholt. Mit ihnen wurden, zur Freude und Belustigung der Gäste, Geschichten und Märchen erzählt. Es war eine Art Puppentheater aus Porzellan, das auf dem Tisch stattfand. Gastgeber und Gäste amüsierten sich, indem sie sich Geschichten über das, was sie darstellten, ausdachten. Im Werk ist es die Geschichte von Wojski, einer der Protagonisten, der sie in Bewegung setzt und somit zum Leben erweckt.

---

2 Mickiewicz spielt bereits in Buch I (*Gospodarstwo/Der Bauernhof*, Zeilen 551–553) auf ein Puppentheater an, wenn er Telimenas Bewegungsweise mit der von Puppen in einem Krippenspiel (Puppentheater) vergleicht, das in Polen zu Weihnachten und am Dreikönigstag gezeigt wird. Nach diesem Anfang wird die Metapher, die der Dichter eher beiläufig erwähnt, in Buch XII (dem letzten) wieder aufgegriffen und verwandelt sich in ein Theater über das Ende der Ersten Republik (I. Rzeczpospolita), das an einer Festtafel aufgeführt wird. Der Kontext von Buch XII – die Ankunft von Napoleons Armee in Soplicowo, die Hoffnung auf eine militärische Niederlage Russlands, die weit verbreitete Freude über die Aussicht auf eine Wiedergeburt des polnischen Staates, die idyllische Stimmung der Protagonisten – wird durch eine Art Epitaph für die Erste Republik gestört, ein Memento sui generis, eine Warnung, vielleicht eine Mahnung, die die Angst vor einer ansonsten ungewissen Zukunft offenbart.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

»Wojski ist gewissermaßen der professionelle Lobpreiser der alten Zeiten […], denn der Lobgesang auf das Alte ist sein Zweck im Werk«, schreibt Zofia Stefanowska (Stefanowska 1985: 127). Dieses Mal aber, wenn er über die Porzellanfiguren spricht, erweist sich Wojski nicht als Lobpreiser, sondern als realistischer Erzähler. Seine Anekdote über den polnischen Sejmik, eine von vielen im Werk, soll die Erinnerung an die altpolnische Vergangenheit wachrufen, und obwohl sie zwar humoreske Passagen enthält, ist sie dennoch ein Menetekel für den zukünftigen Untergang der Rzeczpospolita,[3] des Polnischen Staats. Die Gliederfiguren/Puppen streiten miteinander und stören die Ordnung, was nichts Gutes verheißt. Die heitere, idyllische Welt von Soplicowo wird somit von Angst und Ungewissheit über die Zukunft heimgesucht. Die märchenhafte, optimistische Aussage des letzten Buches des Epos, die mit dem napoleonischen Feldzug und den Hoffnungen der Polen verbunden ist, wird auf diese Weise zerstört.

Na krawędziach naczynia stoją dla ozdoby
Niewielkie z porcelany wydęte osoby
W polskich strojach; jakoby aktory na scenie,
Zdawały się przedstawiać jakoweś zdarzenie;
Gest ich sztucznie wydany, farby osobliwe,
Tylko głosu im braknie, zresztą gdyby żywe.

Cóż przedstawiają – goście pytali ciekawi,
Zaczem Wojski podnosi laskę i tak prawi
(Tymczasem podano wódkę przed jedzeniem):
»Za mych Wielce Mościwych Panów pozwoleniem:
Te persony, których tu widzicie bez liku,
Przedstawiają polskiego historię sejmiku,
Narady, wotowania, tryumfy i waśnie;
Sam tę scenę odgadłem i Państwu objaśnię.
(Mickiewicz 2012: 515ff., V. 41–54)
//
An ihren Rändern standen zierliche Figuren,
Aus Porzellan gebrannte Marionetten auf den Fluren,
In polnischen Gewändern fast wie aus dem Bühnenbild,
So schien's als wärs ein Stück, das eine Szene füllt:
Es fehlte nur die Sprache, die aus ihren Lippen quillt.
»Was stellt das dar«, so fragten Gäste in der Runde.

3 Der polnische Begriff ›Rzeczpospolita‹ wird seit dem 16. Jahrhundert bis heute synonym für das Polnische unabhängige Staatswesen verwendet. Der Begriff ist an das lateinische *res publica* angelehnt. Zum ersten Mal wurde der Begriff für das Staatsgebiet verwendet, das aus der Realunion zwischen dem Königreich Polen und dem Großfürstentum Litauen entstanden ist und mit der Lubliner Union von 1569 die polnisch-litauische Adelsrepublik begründet hat.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Wojski, mit erhobnem Stab, verbreitet diese Kunde
(Wobei er seinen Gästen Wodka eingeschenkt):
»Verehrte Gäste! Diese Schar, die sich in diesem Bilde drängt,
Stellt Polens Landtag dar, aus den Provinzen unsres Landes,
Die Abstimmung, Beratung, Streitereien jeden Standes.
Wie ich mir im Betrachten dieses Bild gedeutet,
So sei es Ihnen hier nach meiner Deutung unterbreitet,
(Mickiewicz 2018: 304f., V. 41–53)

Diese Verse stellen eine Welt vor, die nicht mehr existiert und in weite Ferne gerückt ist, die nur noch in der Erinnerung wiederbelebt werden kann und ausschließlich in der poetischen Darstellung Bestand hat. Mickiewicz, der die Verse des Epos aus der Perspektive der 1830er Jahre schrieb, also nach der Niederschlagung des Novemberaufstands (1831),[4] forderte regelrecht, dass die Erinnerung mit Hilfe der zu pflegenden Traditionen, der Geschichte und Sprache zu bewahren und sie immer wieder ins Bewusstsein zu rufen sei, wobei er jedoch eine gewisse Distanz und eine leicht ironische Sicht auf seine adligen Helden wahrte.

Die im Epos dargestellte Welt scheint eine Insel zu sein, umgeben vom Chaos der historischen Ereignisse, eine Insel, die von den Theaterwänden, den Mauern des

4 Der Novemberaufstand brach in der Nacht vom 29. auf den 30. November 1830 in Warschau aus und erfasste bald das gesamte Königreich Polen und einen Großteil des ehemaligen Großfürstentums Litauen. Er richtete sich gegen Russland und dessen Politik gegenüber den Polen, die mit der Verfassung, die sich das Königreich Polen am 3. Mai 1791 gegeben hatte, unvereinbar war. Der Aufstand war auch ein Akt zur Unterstützung der Julirevolution in Westeuropa (Frankreich und Belgien), die von russischen Truppen niedergeschlagen wurde. Die ungleichen Kämpfe zwischen den polnischen Aufständischen und der zaristischen Armee dauerten fast ein Jahr lang. Die Russen schlugen den Aufstand am 31. Oktober 1831 blutig nieder. Viele Aufständische wurden nach Sibirien verbannt oder ermordet. Die Repressionen erfassten die gesamte polnische Gesellschaft. Ein großer Teil der Aufständischen fand als politische Emigranten in Deutschland und später in Frankreich Zuflucht und Unterstützung. Adam Mickiewicz nahm nicht am Aufstand teil. Er blieb in Großpolen und zog von dort aus 1832 zusammen mit einer Vielzahl von Emigranten in den Westen. Er blieb eine längere Zeit in Dresden, wo er im März 1832 ankam. Hier entstand der III. Teil der *Ahnenfeier/Dziady*. Dort begann der Dichter ebenfalls mit der schriftstellerischen Arbeit am *Pan Tadeusz*. Der Novemberaufstand war der erste Versuch der Polen, ihre Unabhängigkeit aus eigener Kraft wiederzuerlangen. Die Folge des erfolglosen Aufstands war das Ende der Autonomie, eine praktische Auflösung des Königreichs Polen, das Russland von nun an offen als seine Provinz behandelte. Die polnische Armee und das umfangreiche polnische Bildungssystem wurden aufgelöst. Die Universität von Warschau, die seit 1816 bestand, sowie die Universität Vilnius, die Alma Mater von Adam Mickiewicz, wurden geschlossen. Viele Aufständische und ihre Familien sowie zahlreiche polnische Künstler, Schriftsteller, Dichter und politische Aktivisten gingen ins Exil (vor allem nach Frankreich und nach Deutschland).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herrenhauses in Soplicowo gebildet wird. Der Dichter steckt in diesem realen Chaos, von dem er sich nicht lösen kann; schafft aber seinen eigenen Kosmos, den Kosmos des Theaters der Phantasie. Eine solche Welt, ein solches Bild einer gescheiterten Vergangenheit, soll dabei helfen, eine neue Zukunft zu errichten. Eine Zukunft nach dem Scheitern des Novemberaufstandes, aufgebaut auf den materiellen und geistigen Ruinen Polens.

> Die von Mickiewicz […] erschaffene harmonische und einfache Welt von Soplicowo verführte die Leser und wurde zu einer Projektion der Sehnsucht, oder besser gesagt, vieler Sehnsüchte des Dichters selbst, seines Publikums und – im weiteren Sinne – der polnischen Kultur (Kuziak 2015: 36)

– schreibt Michał Kuziak in seiner Textskizze, in der er die polnische historische und literarische Forschung zu Mickiewiczs Epos beschreibt.

Abb. 1: Pan Tadeusz Museum. Foto: Grzegorz Polak.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. Das Ausstellungskonzept des Pan Tadeusz Museums – die museale Erzählung als Theaterinszenierung

Die gegenwärtige historische und theoretische Forschung, die weitgehend auf dem Paradigma der kulturellen Wende basiert, zielt auf eine neue Lektüre literarischer Werke ab, oft losgelöst von ihren bisherigen Interpretations- und Rezeptionsfeldern. Dies gilt auch für die Werke der polnischen Romantiker, einschließlich eines neuen Blicks auf *Pan Tadeusz* (vgl. Kuziak 2015), der es erlaubt, dass das Epos in seinem gesamten kulturellen Kontext präsentiert werden kann. Die Autoren des narrativen Ausstellungskonzepts, das in den Jahren 2010–2015 entstanden ist, haben, ohne die jüngsten Tendenzen und Interpretationen des Epos zu ignorieren, auch auf die Tradition der Rezeption des Epos in der polnischen Kultur und seine Funktion im Bewusstsein der Polen verwiesen. Richtungsweisend für diese Entscheidung oder solch ein Verständnis war der Ort, an dem Mickiewiczs Manuskript aufbewahrt wird – das Ossoliński-Nationalinstitut (Ossolineum) in Wrocław, eine der ältesten Kultureinrichtungen Polens, die faktisch ununterbrochen seit 1817 wirkt. Das von Maksymilian Graf Ossoliński gegründete Ossolineum begann seine Tätigkeit während der polnischen Teilungen in Lwów[5] und wurde fast augenblicklich zu einem der wichtigsten Zentren für Kulturgüter der polnischen Nation nicht nur in dieser Stadt, sondern im gesamten österreichischen Teilungsgebiet. Aber die Aktivitäten des Ossolineums strahlten auch auf die anderen Teilungsgebiete aus. Im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert arbeiteten polnische Wissenschaftler aus dem gesamten ehemaligen polnisch-litauischen Staatsgebiet mit dem Institut zusammen. Das Ossolineum, das das Vertrauen der Öffentlichkeit genoss, erhielt für seine Sammlungen zahlreiche Schenkungen aus der ganzen Welt: Archive, Kunstwerke, numismatische Gegenstände. Von seinem Gründer wurde es, als eine dreigliedrige Institution konzipiert, bestehend aus einer Bibliothek, einem Museum und einem Verlag (ursprünglich eine Druckerei). Während der Teilungszeit Polens, einer Zeit ohne eigene Staatlichkeit, erwies sich Ossolińskis Idee, einen Ort zu schaffen, der die Erinnerung bewahrt und die wertvollsten Manuskripte, Drucke und Kunstwerke, die von der polnischen Kultur, Geschichte und Literatur zeugen, zusammenführt, als äußerst tragfähig und beständig. Zu den wertvollen polnischen Sammlungen des Ossolineums gehören die Autographen der polnischen

5 Das Ossoliński-Nationalinstitut wurde 1817 auf der Grundlage eines Erlasses von Kaiser Franz I. gegründet, der das Projekt einer polnischen Bibliotheks- und Museumseinrichtung genehmigte, die die Werke der polnischen Literatur und Kunst sammeln und zugänglich machen sollte, ausgewählt von J.M. Graf Ossoliński als Autor und Gründer. J.M. Ossoliński vermachte dem Ossolineum sein gesamtes Vermögen sowie seine zahlreichen Graphiksammlungen, Manuskripte etc. Zwischen 1827 und 1945 war das Ossolineum in Lwów tätig. Nach 1945 ging ein Teil der Sammlung von Lwów nach Wrocław, wo das Ossolineum ein neues Kapitel seiner Geschichte begann.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Romantiker: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki sowie des Vaters der polnischen Komödie, Aleksander Fredro. Der größte Schatz der Handschriftensammlung ist jedoch Mickiewiczs Epos *Pan Tadeusz*. Dieses Werk steht daher im Zentrum des Ausstellungsnarrativs.

Bei der Konzeption des künftigen Pan Tadeusz Museums im Ossoliński-Nationalinstitut gingen die Autoren zunächst von der Bedeutung aus, die das Epos für Generationen von Polinnen und Polen besaß – von dem Moment an, als es am 28. Juni 1834 in Paris im Druck erschien, bis zum heutigen Tag. Ein ebenso wichtiges Museumspublikum für die Autoren des Ausstellungsszenarios waren jedoch auch potenzielle Besucher:innen, ob in Wrocław ansässige oder Besucher:innen mit anderen nationalen und kulturellen Hintergründen. In einer Stadt, in der heute nicht nur Polen leben, sondern auch eine bedeutende ukrainische Minderheit, eine wachsende Zahl von Deutschen, Briten, Italienern, Spaniern, Besuchern aus Afrika, Asien und Amerika, die sich hier dauerhaft niederlassen und zu einer neuen Kulturlandschaft beitragen, sowie eine wachsende Zahl von Touristen aus aller Welt, sollte sich das Museumsnarrativ auch an sie richten, um das Verständnis für die polnische Kultur, ihre Literatur und ihre Besonderheit zu ermöglichen und gleichzeitig ihre Offenheit für andere Nationen und Kulturen zu zeigen. Um dies zu erleichtern, wurde bei den konzeptionellen Annahmen von Anfang an berücksichtigt, dass die Ausstellungserzählung in mehreren Sprachen – Polnisch, Englisch, Deutsch, Russisch und Ukrainisch – verfasst wird, was in den Audioguides, Beschreibungen und Untertiteln in der Ausstellung und im gesamten Museum, die seit 2016 installiert sind, zum Ausdruck kommt.

In einem nächsten Schritt der Konzeptionsphase wurde der Standort für das Museum einer Analyse unterzogen, es handelt sich dabei um das barocke Haus *Unter der Goldenen Sonne* (*Pod Złotym Słońcem*) auf dem Marktplatz von Wrocław. Dieses Gebäude, das für das Pan Tadeusz Museum vorgesehen war, erschien aufgrund seiner Geschichte, die eng mit der Geschichte Schlesiens und Wrocławs vor 1945 verbunden ist, kontrovers. Der Lebensort des Breslauer Bürgertums sollte zum Ausstellungsort eines urpolnischen Epos werden, obwohl dort noch viele Spuren seiner früheren Geschichte erhalten geblieben sind.

»Das Haus *Pod Złotym Słońcem* war jahrhundertelang eines der prächtigsten der Stadt: Es lag am Hauptplatz von Wrocław und zeichnete sich durch seine beachtliche Größe aus […] es war der repräsentative Sitz des stolzen Patriziats von Wrocław, beherbergte aber auch mehrfach Prinzen, Könige und Kaiser« (Oszczanowski/Dobrzyniecki 2016: 7).

Die Idee, in diesem Gebäude ein polnisches Literaturmuseum unterzubringen, schien zunächst äußerst gewagt, aber die Autoren des Konzepts sahen in dem Zusammentreffen so unterschiedlicher kultureller Phänomene eine einzigartige Gelegenheit, die Veränderungen in Wrocław nach 1945 und die Stadt selbst als kulturelles Palimpsest zu zeigen. Mit den neuen Einwohnern, die 1945 aus den ehemaligen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

östlichen Grenzgebieten der Republik Polen umgesiedelt wurden, kam auch bewegliches Eigentum nach Wrocław, vor allem: Erinnerungsgegenstände, Bücher, Manuskripte und Kunstwerke, die den Krieg überlebt hatten. Zusammen mit den neuen Bewohnern füllten sie die von den Vorbesitzern zurückgelassenen Wohnhäuser, Behörden und Museen und begannen ein neues Kapitel in der Geschichte von Wrocław.

Die Wahl des Hauses *Pod Złotym Słońcem* als Standort für das Museum brachte ein zusätzliches Problem mit sich, das bei der Entwicklung des Ausstellungsszenarios berücksichtigt werden musste. Die architektonische Gliederung im Inneren des Gebäudes, die separaten Räume mit Wohncharakter, für heutige Verhältnisse zwar groß, erwiesen sich aufgrund des stark begrenzten Raumes, der zahlreichen Tür- und Fensteröffnungen, der mächtig wirkenden Balkendecken, des barocken Stucks, der Kassetten, der Plafonds und so weiter als eine große Herausforderung für die Umgestaltung zu Ausstellungsräumen. Die architektonischen Formen zwangen den Autoren des Konzepts ein modulares Denken für die gesamte Museumserzählung auf. Was zunächst wie ein Hindernis wirkte, stellte sich jedoch als ein wertvoller Hinweis, wie über die Ausstellung zu denken sei, heraus. Jeder Raum des Museums, von den anderen abgegrenzt, bildet einen eigenen Schauplatz des jeweiligen Geschehens. Das Publikum befindet sich somit mitten in einer imaginativen Vorstellung, umgeben von den Exponaten, dem Bildmaterial und dem Narrativ des Ausstellungserzählers.

Für die Ausstellung wurde ein sogenanntes ›literarisches Szenario‹ auf der Grundlage eines inhaltlichen Programms erstellt, das 2012–2014 vom Programmrat unter der Leitung von Prof. Justyna Bajda (Universität Wrocław) vorbereitet wurde. Beim Aufbau des ›literarischen Szenarios‹ konzentrierten sich die Autor:innen (Elżbieta Dzikowska, Małgorzata Orzeł, Piotr Załuski) vor allem auf die Problematik der Funktion des Museums als Erinnerungsort. Um eine Plattform für die Verständigung mit dem potenziellen Publikum zu schaffen, wurde entschieden, dass die Idee der Freiheit als eines der Hauptmotive des Epos einen roten Faden bilden soll und dass die Figur Pan Tadeusz im geplanten Museum wie ein Führer durch den Mäander des Freiheitsbegriffs führt, sowohl in der europäischen als auch der polnischen Kultur. In der Gesamterzählung des Museums diente Mickiewiczs Epos als eine Art Leinwand – für eine Geschichte über die polnische Kultur und Geschichte und als Stimme im romantischen Diskurs über Freiheit, die Freiheit in der Kunst, der Philosophie, der Gefühle, der persönlichen, nationalen und sozialen Freiheit eines breiten europäischen Kontextes.

Das so konzipierte Narrativ des Pan Tadeusz Museums ist der Versuch, eine Art *teatro della memoria* zu schaffen, in dem die Dramen der europäischen Kultur, ihre politischen und historischen Wendungen, ihre Implikationen und die wechselhafte Geschichte Mitteleuropas von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis heute dargestellt werden. So entstand eine Visualisierung der kulturellen Symbiose, der Konflikte der europäischen romantischen und postromantischen Erinnerung. Die zentrale

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Erzählung beinhaltet auch die Museumsgeschichte und mit ihr repräsentative Beispiele aus dem Bereich des Kulturtransfers: wie die Reise von Kulturgütern, Ideen und Werten und der gegenseitige Umgang der verschiedenen Kulturen miteinander.

Es wäre schwierig, sich einer solchen musealen Erzählung zu entziehen, angesichts des Eposinhalts, seiner Verwurzelung in der Kultur des Großfürstentums Litauen, in der altpolnischen Tradition, der Multikulturalität und Vielfalt der Ersten Republik, was sich im gesamten Werk von Mickiewicz widerspiegelt, insbesondere aber im *Pan Tadeusz*. Zu der Zeit, in der das Epos spielt, existierte eine religiöse und ethnische Vielfalt, oft auch eine sprachliche. Die Volkskultur des Großfürstentums Litauen, aus der fast alle polnischen Romantiker schöpften, wurde von Polen, Weißrussen, Ruthenen und Litauern geschaffen. In diesem Gebiet lebten auch Enklaven von Deutschen, Juden, Karaiten, Tataren und Armeniern Seite an Seite, die sich teilweise assimiliert hatten. Alle diese Völker prägten die Architektur, das Schrifttum, die Musik und die Kunst. In einem solchen Umfeld wird ein literarisches Werk – in diesem Fall Mickiewiczs Epos – zu einem kulturellen Spiegel, der sich das scheinbar Fremde, Andersartige zu eigen macht. Es ist Träger von Kultur und Ideen, der Welt des »Übergangslandes« (*ziemia przechodów*), die mit Hilfe der Phantasie des Dichters umgestaltet wird (ein Begriff, der in Elżbieta Dąbrowiczs Forschungen verwendet wird, um das Staatsgebiet des Königreichs Polen zu beschreiben) sowie das Gebiet des Großfürstentums Litauen, beides Gebiete, die den geografischen Raum der Ersten Rzeczpospolita bildeten (vgl. Dąbrowicz 2019).

Das Pan Tadeusz Museum ist in neun Räumen auf zwei Etagen des Hauses *Pod Złotym Słońcem* (*Unter der Goldenen Sonne*) (zur Seite des Marktplatzes) und in einem Nebengebäude untergebracht, wo sich die Pan Tadeusz-Ausstellung befindet, sowie in sechs Räumen des Hauses in der Kiełbaśnicza-Straße 5, das die Ausstellung *Misja: Polska* (*Mission: Polen*) präsentiert, die auf den Biografien von Władysław Bartoszewski und Jan Nowak-Jeziorański beruht. Diese Teile des Pan Tadeusz Museums sind durch ein zentrales Thema miteinander verbunden – die Bedeutung des Begriffs Freiheit in Geschichte und Kultur und das nicht nur in der polnischen. Zu diesen beiden Teilen kam 2021 eine dritte Ausstellung hinzu: *Pan Tadeusz Różęwicz*, die einem der bedeutendsten zeitgenössischen polnischen Schriftsteller gewidmet ist, der genauso wie W. Bartoszewski und J. Nowak-Jeziorański seinen Nachlass dem Ossoliński-Nationalinstitut hinterlassen hat.

Die Autoren des literarischen Szenarios entwarfen das Konzept der Dauerausstellung und die Hauptaussagen der Museumserzählung, während die detaillierten Ausstellungsskripte für die Ausstellungen *Misja: Polska* (*Mission: Polen*) und *Pan Tadeusz Różewicz* separat vorbereitet wurden.

Mickiewiczs Vision der polnischen Geschichte wird im ersten Raum der Dauerausstellung *Rękopis* (*Manuskript*) vorgestellt, mit der die Erzählung des Museums beginnt. Die Inszenierung des historischen Themas endet mit dem Eintritt in den

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nächsten Raum, den sogenannten Salon. Der architektonische Charakter dieses Raums wurde von den Autoren der Ausstellung genutzt, um die Rolle der Salons in der europäischen Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die romantische Synästhesie der Künste darzustellen. Die Inszenierung betrifft also die romantische Landschaft, die im Text des Epos gezeichnet wird, ihre Musikalität und die emotionale, stimmungsvolle Art und Weise, mit der die Erzählung des Epos in Gegenüberstellung mit den europäischen Konzepten der Romantik konstruiert wird.

Das nächste Modul umfasst die *differentia specifica* der polnischen Romantik, betrachtet durch das Prisma der Biografie von Adam Mickiewicz. Von dort aus geht es in den Raum der Romantik-Bibliothek, wo ein virtueller Tisch nicht nur eine Lektüre von Mickiewiczs Werke ermöglicht, sondern auch ein Stöbern in ausgewählten Büchern und Zeitschriften der Romantik. Dieses Modul hebt insbesondere den intertextuellen Charakter des Poems hervor. Von der Bibliothek aus gelangt man in das Herzstück der Ausstellung – den Manuskriptsaal, in dem das Manuskript des Werks die Hauptrolle spielt.

Im zweiten Stockwerk betreten die Besucher:innen die Welt der altpolnischen Kultur und Tradition, wo sie sich mit der fast zweihundertjährigen Rezeptionsgeschichte des Werks und der Fortführung der polnischen romantischen Ideen im 20. und 21. Jahrhundert auseinandersetzen können.

Das Pan Tadeusz Museum, verstanden als Theater der Erinnerungen, ist ein Ort der Diskussion über Freiheit, Geschichte und Literatur, ein Ort des Aufeinandertreffens von Kulturen und Standpunkten offen für interdisziplinäre und interaktive Fragestellungen. Das inhaltliche Konzept des Museums ist per Definition eine plastische Materie, die einer ständigen Veränderung und Aktualisierung unterliegt, eine Plattform für den Kontakt und die Artikulation von Gedanken und Gefühlen, die durch die Kunst zum Ausdruck kommen.

Das Manuskript hat als Museumsexponat, wie im Appendix zu diesem Aufsatz näher beschrieben wird, zwischen seiner Entstehung und dem heutigen Tag mehrere tausend Kilometer zurückgelegt, um nach 1945 in das in Wrocław, Niederschlesien, neuaufgebaute und ehemals in Lemberg situierte Ossolineum gebracht zu werden, bevor es das Herzstück des Pan Tadeusz Museums wurde. Die Reise dieser wertvollsten polnischen Handschrift, die unter wechselhaften politischen und historischen Bedingungen stattfand, hat das Bild der derzeitigen Breslauer Kultur verändert. Das neue Museum – als eine Art ›Spiegel der Kulturen‹ – hat die Geschichte dieses Manuskripts jedoch nicht von den neuen Bedingungen seiner Aufbewahrung getrennt. Es ist nicht allein eine Art Theaterbühne für die Präsentation der sich um dieses Werk rankenden Erzählungen – wie nebenbei enthüllt die Ausstellung vor den Augen des Betrachters vielmehr auch die Geschichte des Museumsgebäudes, erzählt von den Menschen, die dort wohnten, von der Multikulturalität Niederschlesiens und Wrocławs, dessen Geschichte von den vielen Nationen derer, die hier leb-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ten, geprägt wurde, eine Geschichte der mitteleuropäischen Nationen der letzten dreihundert Jahre. An diesem Ort, einer Theaterbühne gleichend und die architektonische Realität des Museums darstellend, können die mit dem Museumsbau verbundenen Geschichten, ohne Angst vor schwierigen, kontroversen Themen, erinnert werden, die unter anderem in zahlreichen Wechselausstellungen erzählt werden. Die Szenografie der Museumserzählung wird von der architektonischen Gestaltung der Räume sowie von den archäologischen Ausgrabungen mittelalterlicher Elemente des Gebäudes bestimmt. Wenn man die Ausstellung als Aufführung betrachtet, so ermöglicht dies die vorgefundene sprich architektonische Szenografie in die Ausstellung als Ganze einzubeziehen.

Ein besonders wichtiger Ort des Museums – ein integrales Modul der musealen Erzählung – ist die Museumsbibliothek. Hier wird das Epos als Teil einer großen Familie von Werken der europäischen und der Weltliteratur präsentiert, als ein intertextuelles Werk, das in einen poetischen Dialog mit den Werken von Homer, Vergil, Scott, Goethe, Schiller, Byron und so weiter tritt. Auf diese Weise werden die großen Werke der Weltliteratur als wichtige Aspekte der Museumsnarration eingeführt und den Besuchenden dadurch nähergebracht. Der:die Zuschauer:in, der:die gleichzeitig als ein Akteur der Aufführung begriffen wird, darf in das Regal, in dem die Bücher großer europäischer Autoren aus dem 18. und 19. Jahrhundert als Requisiten sui generis aufgestellt sind, beherzt greifen.

Abb. 2: Bibliothek des Pan Tadeusz Museums. Foto: Lukasz Giza.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

III. Pan Tadeusz verstehen

Die große Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege hatten einen bedeutenden Einfluss auf das Geschichtsbild und die Zukunft der europäischen Völker in der Literatur und Publizistik der Romantik. Unter dem Einfluss dieser Ereignisse kam es im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in vielen Ländern zu Veränderungen in der Gesetzgebung, der Verwaltung und im sozialen Bereich. In dieser Zeit wurden die Grundlagen des modernen Staates gelegt, insbesondere in Frankreich und Deutschland. 1809 errichtete Napoleon I. das Herzogtum Warschau als Ersatz für ein souveränes Polen unter dem Protektorat Frankreichs und gab ihm eine Verfassung, die weitgehend auf den rechtlichen Verordnungen des *Code Napoléon* basierte. In ganz Europa brodelte es, propagiert wurden die Ideen der Revolution, der bürgerlichen Freiheit und der Gleichheit vor dem Gesetz. Nach dem Sturz Napoleons und dem Wiener Kongress (1815) kam es zu einer Rückkehr von sozialem Konservatismus und staatlicher Organisation. Liberale Ideen und Forderungen nach sozialem Wandel wurden bekämpft und ihre Verfechter verfolgt. Das war in den polnischen Gebieten nicht anders. Der Wiener Kongress und die von den Mächten der Heiligen Allianz, Russland, Österreich und Preußen, getroffenen Vereinbarungen besiegelten das Schicksal der Polen für viele Jahrzehnte, zumal Russland der Garant für die Stabilität der Heiligen Allianz in Europa war, unter dessen Herrschaft das so genannte Königreich Polen, auch Kongresskönigreich genannt, aus den ehemals zum Herzogtum Warschau gehörenden Gebieten entstand. Die Gebiete des Großfürstentums Litauen wurden zu russischen Gebieten. Der Geburts- und Jugendort von Mickiewicz wurde von den europäischen Mächten als Eigentum des Zaren anerkannt, was de facto die vierte Teilung Polens war.

Die Polen der Generation von Mickiewicz, die zur Zeit des napoleonischen Vormarsches auf Russland auf die Wiedererlangung der vollen Freiheit hofften, haben diesen Glauben nicht gänzlich verloren. Ihr Denken und Handeln waren auf die Wiedererlangung eines souveränen Staates ausgerichtet. Dies sahen sie als ihre wichtigste Aufgabe an.

Mickiewiczs Vision der Geschichte, oder besser gesagt der historischen Vergangenheit Polens, diente nicht nur dazu, das Ethos des Rittertums, des polnischen Patriotismus und ein Pantheon von Nationalhelden aufzubauen, sondern zeigte auch, dass in der Vergangenheit, der ›Ehemaligkeit‹, die dem Urteil der nachfolgenden Generationen ausgesetzt ist, ein unter den Trümmern verborgener Grundstein liegt, auf dem die Zukunft aufgebaut werden kann. Die Rolle, die Mickiewicz dem Dichter in diesem Prozess zuweist, besteht darin, der Nation dieses Fundament zu offenbaren. Er greift auf die Geschichte des freien Polens zurück, um darauf hinzuweisen, dass die Bewahrung von Tradition, Bräuchen, Religion und Sprache sowie die Hervorhebung des Heldentums der Polen dazu beitragen werden, die Besatzung zu überstehen und den Staat wiederaufzubauen. Allerdings finden wir

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in dem Epos keinen noch so kleinen Hinweis darauf, wie dieser auferstandene Staat aussehen sollte.

Für das Museumskonzept wurde ein recht weiter zeitlicher Rahmen gewählt, von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Dies beinhaltet sowohl die internationale Rezeption als auch zwei sogenannte Kabinette mit Zeitzeugen der polnischen Geschichte des 20. Jahrhunderts – gemeint sind Jan Nowak Jeziorański und Władysław Bartoszewski, die die Dauerausstellung durch ihre Biografien bereichern. Der zeitliche Rahmen für die Erzählung des Museums wurde durch den Inhalt des Epos, seine Entstehung und seine Verwurzelung in der polnischen Kultur bestimmt, er hat also wie die Epochengrenzen in der Kulturgeschichte einen konventionellen Charakter. Ihre Zäsuren beruhen auf dem aktuellen Stand der wissenschaftlichen Forschung. Bei ihrer Festlegung orientierten sich die Autoren sowohl an der vom deutschen Historiker Reinhard Koselleck vorgeschlagenen Semantik der historischen Epochen als auch am Zeithorizont von *Pan Tadeusz*, der in den Forschungen von Stanisław Pigoń skizziert wurde. Beide Wissenschaftler haben unabhängig voneinander, wenn sie vom großen Rahmen einer Epoche sprachen, die in der europäischen Geschichte und Kultur einen Zeitraum des Übergangs von der untergehenden Aufklärung zur klassischen Moderne markieren (etwa von 1750 bis 1870), auf das Bild einer Schwelle zurückgegriffen, die einen Übergang ermöglichte. Koselleck zeigt, dass sich in dieser Zeit ein grundlegender Bedeutungswandel von Schlüsselbegriffen wie Staat, Bürger, Familie oder Freiheit vollzog – von einem Verständnis, das statisch und zeitlos war, hin zu einem Ansatz, der das Veränderbare, Vorausschauende und Zukunftsorientierte in den Vordergrund rückte und zur Entstehung neuer Formen von Kultur führte (vgl. Koselleck 2012).

In seiner Charakterisierung von *Pan Tadeusz* betont auch Stanisław Pigoń, dass es in einer Epoche des Übergangs angesiedelt ist, an einem Pass, von dem aus man sowohl die dahinschwindende Vergangenheit als auch die großen neuen Ziele sehen kann, die sich auf dem Weg in die Zukunft abzeichnen – die Transformation der Nation und die Umgestaltung Polens. *Pan Tadeusz*, »dieser geräumige Speicher des Gedächtnisses« (Pigoń 2012: XIII), hat einerseits die Aufgabe, eine verblichene Vergangenheit wieder aufleben zu lassen, und andererseits neue Wege zu beschreiten, die zum Wandel der polnischen Kultur führen (vgl. ebd.: XLVI).

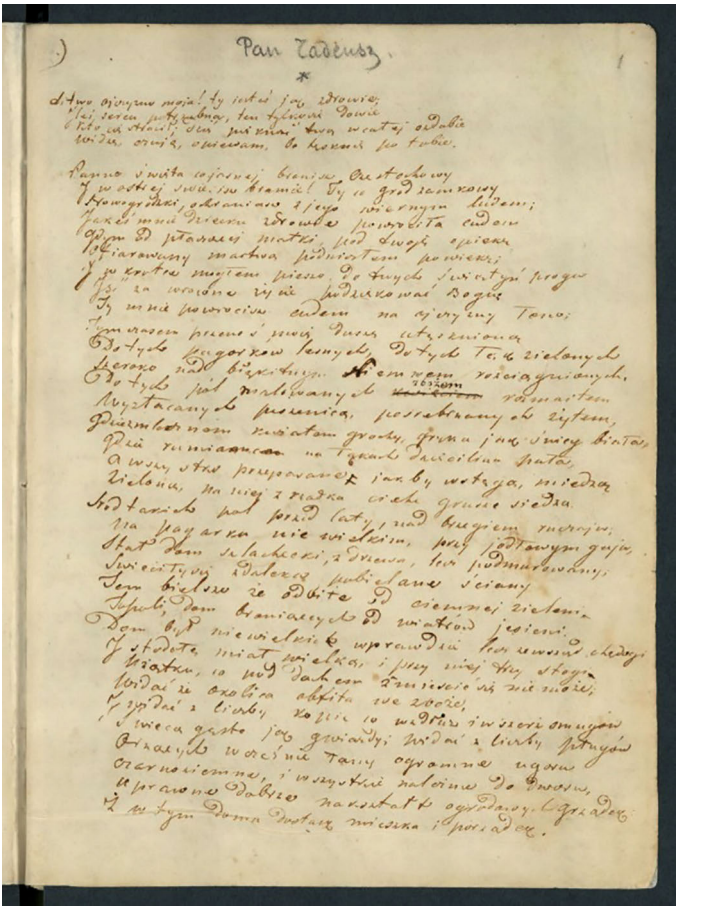
Appendix

Von Paris zum Pan Tadeusz Museum in Wrocław. Die verkürzte Geschichte des wertvollen Manuskripts

Die Idee des Pan Tadeusz Museums wurde am 5. November 1999 geboren, als das Manuskript des Epos, das bis dahin eine Dauerleihgabe der Familie Tarnowski war,

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

dem Ossolineum als Schenkung übergeben wurde. Es handelte sich dabei um eine gemeinsame Schenkung der Familie Tarnowski und der Stadt Wrocław. Damit wurden zudem die Besitzverhältnisse der wertvollen Handschrift, die sich seit September 1939 in der Manuskriptsammlung des Ossolineums befand, geklärt, die Anfang des Jahres 1940 unter der Signatur 6932/II in das Inventar aufgenommen wurde.


Pan Tadeusz.

*

Abb. 3: Eine Seite aus dem Pan Tadeusz Manuskript, 1834, ZNiO, rkps 6932/II. Foto: ZNiO.

Die Geschichte dieses wertvollen Objekts, das schließlich als Geschenk der Bürger von Wrocław und seiner Vorkriegseigentümer, der Familie Tarnowski, in die Sammlung gelangte, war turbulent und voller ungewöhnlicher Ereignisse. Das

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Manuskript, das Mickiewicz im Februar 1834 fertigstellte, blieb bis zu seinem Tod (26. November 1855) in seinem Besitz. Einige Seiten wurden jedoch entnommen und vom Dichter an Freunde verschenkt. Nach dem Tod von Mickiewicz kümmerten sich Armand Levy, der Sekretär des Dichters und sein ältester Sohn Władysław Mickiewicz um den Nachlass und bemühten sich um die Wiedererlangung der verstreuten Seiten des Epos, was auch weitgehend gelang.

Abb. 4: Ebenholzschatulle, in der das Manuskript von »Pan Tadeusz« aufbewahrt wird, ZNiO, rkps 6932/II. Foto: ZNiO.

Im Besitz der Familie Mickiewicz blieb das Manuskript bis 1871, als Władysław Mickiewicz, von finanziellen Schwierigkeiten bedrängt, mehreren polnischen Kulturinstitutionen den Kauf einiger Andenken seines Vaters, darunter auch das Manuskript des Epos, anbot. Bereits 1870 trat er mit einem solchen Vorschlag an das Ossolineum heran, aber die Institution, die ebenfalls mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, sah von einem Kauf ab (vgl. Korzon 1992: 171–183). In der Zwischenzeit traf Graf Stanisław Tarnowski, ein an der Jagiellonen-Universität frisch habilitierter Historiker der polnischen Literatur und späterer Rektor der Jagiellonen-Universität, in Paris ein und zahlte am 6. Oktober 1871 die von Władysław geforderte Summe von 5.000 Francs für den Kauf des Manuskripts. Er brachte das Manuskript nach Krakau und ließ dort in der berühmten Holzschnitzerwerkstatt von Józef Brzostowski eine Schatulle aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen anfertigen, in der das Manuskript seither aufbewahrt wird. Die Schatulle war mit glyptischen, in Elfenbein gestochenen Szenen aus dem Epos verziert, deren zeichnerische Entwürfe von Juli-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

usz Kossak (1824–1899), einem hervorragenden polnischen Maler und Aquarellisten, stammten.

Im Jahr 1929 kaufte Graf Zdzisław Tarnowski aus Dzików das Manuskript von Hieronim Tarnowski, dem Sohn von Stanisław Tarnowski. Auf diese Weise gelangte das wertvolle Objekt in die Sammlung von Dzików. Nach dem Tod von Zdzisław Tarnowski ging es in den Besitz seines Sohnes und Erben Artur Tarnowski über. Im September 1939 wurde das Manuskript aus Angst vor Kriegshandlungen im Ossolineum in Lwów als Leihgabe von Artur Tarnowski hinterlegt.

Am 28. September 1939 wurde der deutsch-sowjetische Grenz- und Freundschaftsvertrag geschlossen. Dieser Pakt bestätigte die sowjetischen Besetzungen in den ehemaligen polnischen Gebieten, aus denen die Westukraine hervorging. Am 28. Oktober 1939 wurde die Westukraine der Ukrainischen SSR angegliedert und damit Teil der Sowjetunion und das Ossoliński-Nationalinstitut wurde in die Zweigbibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften umgewandelt.

Dabei wurde die Struktur des Ossolineums zerstört, das Lubomirski-Museum aufgelöst und seine Sammlungen an ukrainische Museen in Lemberg übertragen. Das Manuskript wurde nach dem geltenden sowjetischen Recht zusammen mit den anderen wertvollen Sammlungen der Einrichtung verstaatlicht. Im Jahr 1940 jährte sich der 85. Todestag von Adam Mickiewicz. Aus diesem Anlass beschloss der damalige, von den sowjetischen Behörden eingesetzte Direktor der Bibliothek, Jerzy Borejsza, eine große Ausstellung mit dem Manuskript von *Pan Tadeusz* zu organisieren. Vom 26. Januar bis zum 23. Februar 1940 wurde das Objekt im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Ausstellung konserviert und buchbinderisch bearbeitet. Diese Arbeit wurde von Aleksander Semkowicz ausgeführt, einem großen Kenner der Werke von Mickiewicz und Buchbindermeister. Das verstaatlichte Manuskript, das so genannte *Dzikowski*-Manuskript, wurde unter der Nummer 6932/II (vgl. Semkowicz 1940) in das Inventar aufgenommen, was einen Verstoß gegen den im September 1939 geschlossenen Leihvertrag zwischen dem Ossolineum und der Familie Tarnowski darstellte.

Anfang Februar 1944 beschlossen die Deutschen, die damals Lemberg besetzten, einen Teil der Sammlungen des ehemaligen Ossolineums zu evakuieren, die für die europäische Kultur von besonderer Bedeutung waren. Die Arbeit wurde von Mieczysław Gębarowicz geleitet, der vom letzten Kurator für Literatur, Pfarrer Andrzej Lubomirski, zum vorläufigen, geheimen Direktor der Einrichtung ernannt wurde (vgl. Matwijów 2003: 124–135, 147ff.).

Entgegen den ausdrücklichen deutschen Anweisungen befand sich unter den wertvollsten Gegenständen auch das Manuskript von Mickiewicz. Im März und April 1944 wurden sie in zwei Transporten nach Krakau gebracht. Die Evakuierung betraf, wie Maciej Matwijów in seinem Werk schreibt, nur 13 Prozent der Handschriftensammlung des Ossolineums, aber darunter befanden sich die für die Geschichte der polnischen Literatur wertvollste Gegenstände (vgl. Matwijów 2003: 198,

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

22). Sie sollten in den Lagerräumen der Jagiellonen-Bibliothek sicher aufbewahrt werden, jedoch beschlossen die Deutschen im Juni 1944 sie nach Niederschlesien in die Stadt Adelin (deutsch: Adelsdorf, heute Zagrodno) zu transportieren, wo sie nach dem Ende der Kriegshandlungen gefunden wurden (vgl. Matwijów 2003: 190ff.). Das Manuskript wurde dann weiter nach Warschau gebracht. Zahlreiche polnische Bibliotheken, darunter auch die Jagiellonen-Bibliothek, bemühten sich um das Buch. Am 12. April 1947 beschloss der Präsident des Ministerrats, es in die Bibliothek des im Wiederaufbau befindlichen Ossoliński-Nationalinstituts in Wrocław zu überführen. Im selben Jahr traf die Ebenholzschatulle aus der Jagiellonen-Bibliothek im Ossolineum ein. Brzostowskis Werk überlebte den Krieg in Dzików und entging wie durch ein Wunder dem Schicksal anderer Objekte im Museum, die von den sowjetischen Truppen geplündert wurden. Die beschädigte Schatulle (deren Elfenbeinfiguren, die die Ecken schmückten verloren gegangen sind) wurde in die Jagiellonen-Bibliothek und anschließend in die Handschriftensammlung des ZNiO gebracht. Der Schatz der Handschriftensammlung des Ossolineums mit der Schatulle trug immer noch die Signatur 6932/II.

Bis 1989 schien die Frage des Eigentums des wertvollen Objekts unumstritten zu sein. Das Ossolineum war stolz auf seinen Besitz und präsentierte ihn gelegentlich bei Ausstellungen anlässlich von Mickiewicz-Jubiläen und Präsentationen von Schätzen der polnischen Nationalkultur. Nach 1989 änderte sich die Situation. Im Zuge der nationalen und europäischen Veränderungen begannen die ehemaligen Eigentümer der verstaatlichten polnischen Museums- und Bibliothekssammlungen, ihr Eigentum zurückzufordern. So auch im Fall der Familie Tarnowski, die um die Rückgabe des im Ossolineum hinterlegten *Pan Tadeusz* bat. Das Ossoliński-Nationalinstitut, vertreten durch Direktor Dr. Adolf Juzwenko (1990–2022), nahm Gespräche mit der Familie Tarnowski über die Wiedererteilung des Leihvertrags auf. Die Verhandlungen gestalteten sich schwierig, aber die Eigentümerschaft der Familie Tarnowski wurde zweifelsfrei bestätigt. Das Ossolineum in Wrocław stellt den Nachfolger der nationalen Einrichtung in Lwów dar, so dass den vertraglichen Verpflichtungen der Einrichtung in Lwów nicht widersprochen werden konnte.

Die Verhandlungen endeten am 31. Januar 1992 mit der Unterzeichnung eines neuen Leihvertrags, das unter anderem folgenden Wortlaut enthält:

> Das Manuskript, das als *Dzikowski*-Manuskript bekannt ist, besteht aus einem Heft mit 44 Seiten und 79 losen Seiten. Das Heft enthält Autographen der Bücher I, II, III und eines Teils von Buch IV. Auf den losen Seiten befinden sich Autographen der Bücher V, VI, VII, IX, X, Fragmente von Buch VIII, XI, XII sowie kurze Fragmente der Bücher X, XI, XII und der gesamte Epilog. […] § 1 Jan Tarnowski äußert im Namen der gesamten Familie den Wunsch, den Leihvertrag

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

für das *Dzików*-Manuskript von *Pan Tadeusz* in der Bibliothek des Ossoliński-Nationalinstituts in Wrocław auf unbestimmte Zeit zu verlängern.[6]

Die Erneuerung des Leihvertrags war einerseits ein Akt der Achtung des Ossolineums vor dem Gesetz, andererseits gab sie Anlass zu der berechtigten Sorge, was mit dem Manuskript geschehen würde. Direktor A. Juzwenko bemühte sich daher intensiv darum, den Dauerleihvertrag durch eine Eigentumsurkunde zu ersetzen. Die Gespräche mit der Familie Tarnowski dauerten sieben Jahre. Die Stadt Wrocław schaltete sich in die Angelegenheit ein und beschloss, einen Teil des Manuskripts von den Tarnowskis zu erwerben und es dem Ossolineum zu schenken. Der mit den Eigentümern vereinbarte Betrag belief sich auf 200.000 US-Dollar, was ein Drittel des Schätzwertes des Manuskripts ausmachte, die restlichen zwei Drittel stellte den Anteil der Familie Tarnowski dar.

Am 5. November 1999 wurde das Manuskript von *Pan Tadeusz* als gemeinsames Geschenk der Familie Tarnowski und der Stadt Wrocław feierlich in die Sammlung des Ossolineums überführt. Die Zeremonie fand im Rathaus von Wrocław statt. Das Manuskript reiste zunächst einer Eskorte vom Ossolineum zum Rathaus, um nach Unterzeichnung aller relevanten, trilateralen Dokumente mit Eskorte an seinen Platz in die Handschriftensammlung zurückgebracht zu werden. Im Inventar der Handschriften ist es seit 1940 unverändert aufgeführt unter der Signatur 6932/II.[7]

Das öffentliche Engagement der Einwohner von Wrocław für den Erwerb des Manuskripts hatte weitreichende Folgen. Im Jahr 2005 übergab die Stadt Wrocław das Stadthaus *Pod Złotym Słońcem* (*Unter der goldenen Sonne*) am Breslauer Marktplatz an das Nationale Ossoliński-Institut, um dort ein Museum einzurichten, dessen zentrales Exponat die Mickiewicz-Handschrift sein sollte. In den Jahren 2008–2010 wurde das Stadthaus renoviert und an die Anforderungen der künftigen Einrichtung angepasst.

Zeitgleich mit der Renovierung wurde am Konzept des Pan Tadeusz Museums gearbeitet. Im Jahr 2009 wurde der Pan Tadeusz Museumsrat gegründet, der sich aus Experten für die Geschichte der romantischen Literatur, die Geschichte des 19. Jahrhunderts, Museumsfachleuten und Mitarbeitern des Ossolineums zusammensetzte.

Der mehrköpfige Beirat unter dem Vorsitz von Professorin Justyna Bajda von der Universität Wrocław arbeitete bis 2011 kontinuierlich an der Entwicklung eines

6 Erneuerung des Leihvertrags für das Manuskript des *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz, hinterlegt von Artur Tarnowski im Ossolinski-Nationalinstitut in Lwów/Lemberg, Wrocław, 31. Januar 1992, rkps 6932/II, S. (1–2).

7 Vgl. Notarielle Urkunde [Auszug]. Repertorium A Nr. 501/99. Kauf- und Schenkungsvertrag, abgeschlossen in Wrocław am 5. November 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

inhaltlichen Programms, das die Grundlage für den im September 2011 ausgeschriebenen Wettbewerb für die Gestaltung des Pan Tadeusz Museums bildete. Im Februar 2012 wurde die Entscheidung im Rahmen des Wettbewerbs getroffen. Im Jahr 2016 war Wrocław Kulturhauptstadt Europas, und am 23. April 2016 eröffnete das Pan Tadeusz Museum.

Bibliografie

Dąbrowicz, Elżbieta (2019): Romantyzm ziemi przechodu, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego.

Korzon, Krystyna (1992): »Zaniechana oferta nabycia rękopisu ›Pana Tadeusza‹ przez Ossolineum. Cztery listy Władysława Mickiewicza do Jerzego Lubomirskiego«, in: Pamiętnik Literacki 83.3, S. 171–183.

Koselleck, Rheinhardt (2012): Semantyka czasów historycznych, Poznań: wydawnictwo Poznańskie.

Kuziak, Michał (2015): »Fatalna topografia Polaków. O ›Panu Tadeuszu Mickiewicza‹« in: Elżbieta Dąbrowicz /Marcin Lul/Katarzyna Sawicka-Mierzyńska/ Danuta Zawadzka (Hg.), Georomantyzm. Literatura – Miejsce – Środowisko, Białystok: wydawnictwo uniwersyteckie, S. 35–51.

Matwijów, Maciej (2003): Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1939–1946, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum.

Mickiewicz, Adam (2012): Pan Tadeusz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Mickiewicz, Adam (2018): Pan Tadeusz oder Der letzte Einritt in Lithauen. Neue deutsche Versübertragung von Walter Schamschula, Stuttgart: Kröner.

Oszczanowski, Piotr/Dobrzyniecki, Arkadiusz (2016): Pod Złotym Słońcem. Rynek 6 we Wrocławiu. Dom mieszczan. Rezydencja władców. Arcydzieło architektury, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

Pigoń, Stanisław (2012): »Wstęp« in: Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, S. XIII.

Pigoń, Stanisław (2015): »Wstęp« in: Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, S. XXXV–XLVI.

Stefanowska, Zofia (1985): »Pochwała dawnych czasów w ›Panu Tadeuszu‹«, in: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza, Tom 20, S. 125–136.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wir und Kleist?! Leben, Liebe und Glück in der Oderstadt (26.03. bis 16.07.2023)

Eine diversitätsorientierte Ausstellung am Kleist-Museum in Frankfurt (Oder)

Adrian Robanus

Die Schönheit der Differenz. Miteinander anders denken, so der Buchtitel eines erfolgreichen Sachbuchs von Hadija Haruna-Oelker (2022). Deutlich wird im Buch der Autorin, Redakteurin und Radiomoderatorin, dass es in allen gesellschaftlichen Bereichen ein neues Denken von Gemeinschaft braucht, das der aktuellen, vielfältigen Gesellschaft der BRD gerecht wird. Museen als Kulturinstitutionen können ihren Teil dazu beitragen, Hierarchisierungen abzubauen und den Fragen und Herausforderungen einer vielfältigen und multikulturellen Gesellschaft neugierig zu begegnen. Ausstellungen können zu Reflexionsräumen werden, in denen ein neuer, multiperspektivischer Blick auf die Geschichte auch dazu führt, Marginalisierungen zu hinterfragen und aus der Perspektive der:des jeweils Anderen auf das Damals wie das Heute zu blicken. Im Konzept der Intersektionalität[1] wird zudem deutlich, dass die Überlagerung verschiedener Formen der Marginalisierung mit strukturellen Parallelen einhergeht. Überträgt man das Konzept in den musealen Ausstellungsbereich, können kritische Reflexionsräume entstehen, die die Besucher:innen nach ihrer eigenen Identität fragen lassen: Wo bin ich selbst privilegiert, wo bin ich Diskriminierungen ausgesetzt?

Das Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) wird seit 2019 im Programm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« der Kulturstiftung des Bundes gefördert (zum Programm vgl. Zosik 2023). Ziel des Programms ist es, die eigene Museumspraxis kritisch zu hinterfragen und zu verändern, um der kulturellen Vielfalt der Stadtgesellschaft zukünftig besser gerecht zu werden. Dafür war es notwendig, in den drei Bereichen Personal, Programm und Publikum eine neue methodische Vielfalt zu erarbeiten. 2021/22 wurde von der 360°-Agentin Magdalena Hülscher in

1 Mit Intersektionalität ist gemeint, dass verschiedene soziale Kategorien, zum Beispiel Gender, *Race*, soziale Klasse und Behinderung, sich überkreuzen und die damit verbundenen Benachteiligungen sich wechselseitig bedingen (vgl. Winker/Degele 2009).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

diesem Rahmen beispielsweise die Publikation einer Graphic Novel entwickelt und begleitet, die Kleists Leben neu erzählt. 12 Studierende der Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle haben unter der Leitung von Prof. Georg Barber Kleists Leben als Comic gestaltet. *Feuergeist – das Leben des Heinrich von Kleist* ist in einer deutsch-englischen (*The Life of Heinrich von Kleist*) und einer deutsch-polnischen Version (*Życie Heinricha von Kleista*) verfügbar und bietet einen niedrigschwelligen und innovativen Zugang zur Biografie des kanonischen Autors.[2]

Zum Abschluss des 360°-Projektes wurde vom 26.03. bis zum 16.07.2023 die Ausstellung *Kleist und wir?! Leben, Liebe und Glück in der Oderstadt* in den Sonderausstellungsräumen des Kleist-Museums präsentiert. Ausschlaggebend für die Planung war dreierlei: Erstens wurden anschlussfähige Lebensthemen Kleists ausgewählt, die für jede:n in unserer heutigen Gesellschaft relevant sein könnten. Zweitens wurde die Ausstellung partizipativ geplant, so dass vielfältige Stimmen einen Raum im Kleist-Museum finden. Diesem Ziel diente sowohl die Zusammenarbeit mit Künstler:innen, die sich mit Themen der Ausstellung auseinandersetzten und diese in die Gegenwart transportierten, als auch die Einbeziehung vielfältiger lokaler Communities. Drittens wurde der Blick auf Kleist immer wieder kritisch dezentriert. Die Vielfalt der Stadtgesellschaft um 1800 findet ebenso Berücksichtigung wie eine kritische und postkoloniale Perspektive auf unzeitgemäße Ansichten und Äußerungen des Autors. Der lokale und zeitliche Fokus auf Kleists Zeit als Student in Frankfurt an der Oder vom April 1799 bis zum August 1800 sollte den Bezug zur heutigen Stadtgesellschaft herstellen. In dieser Zeit lebte Kleist vornehmlich im Zentrum Frankfurts, lernte seine Nachbarin Wilhelmine von Zenge kennen und verlobte sich inoffiziell mit ihr. Schon vorher hatte Kleist einen ausführlichen *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen* (Kleist 1990) verfasst. Seinen Austritt aus dem Militär 1799 begründete er in einem Brief mit seinem Wunsch, glücklich zu sein, der in der Armee niemals gewährleistet sein könne (vgl. Kleist 1997: 19–35). Diese biografischen Eckdaten wurden unter den Themen Liebe, Leben und Glück zusammengefasst: Themen, die für alle Menschen ungeachtet ihres Geschlechts, ihres Glaubens oder ihrer nationalen Zugehörigkeit relevant sind und die es ermöglichen, die Ausstellungsinhalte auf das eigene Leben zu beziehen und Brücken in die Gegenwart zu schlagen.

Die Aktualisierung sollte aber weit über ein bloß thematisch anschlussfähiges inhaltliches Angebot hinausgehen. Vielmehr sollte die kuratorische Deutung erweitert werden, um Künstler:innen als Mitgestalter:innen der Ausstellung den Raum zu öffnen, ihren Blick auf diese Themen zu entwickeln. Dafür bot es sich an, mit Künst-

2 Vgl. Kleist-Museum/Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle (2022a, 2022b) und *https://www.deutschlandfunkkultur.de/heinrich-von-kleist-als-graphic-novel-projekt-von-atak-und-studierenden-dlf-kultur-36f7b264-100.html 2022 vom 21.04.2023.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ler:innen zusammenarbeiten, die sich mit den Fragestellungen einer vielfältigen, offenen Gesellschaft bereits auseinandersetzten.

Mit der Ausstellung wurde das Ziel verfolgt, nicht nur ein Ausstellungsangebot an die gegenwärtige diverse Stadtgesellschaft der Doppelstadt Frankfurt und Słubice zu machen, sondern gleichzeitig auch ein neues Publikum anzusprechen. Denn Heinrich von Kleist ist zwar in der Stadt Frankfurt (Oder) sehr präsent, vor allem als Namensgeber für mehrere Gebäude und Institutionen (z.B. Kleist-Forum, Oberschule Heinrich von Kleist, Studentenwohnheim Heinrich von Kleist). Doch Leben und Werk des Schriftstellers sind vielen Menschen in der Stadtbevölkerung über Kleists Namen hinaus nicht geläufig. Daher brauchte es eine für das Kleist-Museum neue Herangehensweisen, um im Sinne eines interkulturellen Audience Developments (vgl. Mandel 2013) neue Zielgruppen für Kleist und das Museum zu begeistern.

Um den Autor für Besucher:innen aus vielfältigen Kontexten interessant zu machen, war zudem eine kritische Perspektivierung nötig. Die blinden Flecken und Leerstellen der eher affirmativen Geschichtsdarstellung sollen benannt werden. Bei Kleist gehören hierzu zum Beispiel die kritische Frage nach seinen Genderkonzepten, die Frage der Rassifizierung der Figuren in der *Verlobung in St. Domingo* und die Frage nach seiner gewaltvollen antifranzösischen Haltung während der napoleonischen Kriege. Im weiteren Sinne gehört dazu aber auch, die Privilegien sichtbar zu machen, die Kleist als männlicher Adeliger in Preußen hatte. Damit geht die Ausstellung auf die Lebensthemen und Fragen insbesondere eines jüngeren und diversen Publikums ein. Künstlerische Aneignungen in Form von Comics, Spoken Word Poetry, Fotografien und Text-Bild-Kombinationen regen dazu an, die Ausstellungsthemen auf das eigene Leben zu beziehen.

Um die Ausstellung auch für internationale Zielgruppen zugänglich zu machen, wurden die Ausstellungstexte ins Englische übersetzt. Verschiedene interaktive Formate fördern die Auseinandersetzung der Besucher:innen mit der Ausstellung. *Wir und Kleist?!* ist als *work in progress* angelegt: Über interaktive Stationen, bei der Vernissage und in Workshops entstehen sprachliche und visuelle Ergänzungen, was integraler Bestandteil der Ausstellungsidee und Konzeption war. Zudem sollte ein Teil der Deutungshoheit der Kurator:innen abgegeben werden, um das Kleist-Museum für die Stimmen und Sichtweisen der Besucher:innen zu öffnen.

Im Folgenden skizziere ich zunächst, wie im historischen Teil der Ausstellung die Diversitätsorientierung umgesetzt wurde und welche Verfahren der Darstellung hierbei zum Einsatz kamen. Danach beschreibe ich die verschiedenen Kooperationen, aus denen der gegenwartsbezogene Teil der Ausstellung hervorging. Nach einem Abschnitt zur Mehrsprachigkeit gehe ich auf die Vernissage und das Ausstellungsprogramm ein, die wesentlich zum Ausstellungskonzept gehören. Im kurzen abschließenden Resümee erläutere ich besondere Herausforderungen des Projektes.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhaltliche Öffnung

Der erste Aspekt der mit der Ausstellung intendierten inhaltlichen Öffnung des Museums waren neue Akzentsetzungen beim historischen Fokus auf Heinrich von Kleist. Die Neuperspektivierung basiert auf neueren Ansätzen der Geschichtsforschung, die ich hier kurz skizziere: Geschichtliche Zusammenhänge werden immer aus einer aktuellen Gesellschaft heraus neu akzentuiert, und das Geschichtsbild der postmigrantischen und diversen aktuellen deutschen Gesellschaft ist im Wandel begriffen. Die deutsche Kolonialgeschichte wird sichtbar gemacht, kritisch aufgearbeitet und die kollektive Erinnerung an brutale Akteure der Kolonialzeit, zum Beispiel in Form von Straßennamen, hinterfragt. Viele Museen werden sensibler und achten etwa darauf, keine rassifizierenden Stereotype zu reproduzieren.

Lange waren große Teile der geschichtswissenschaftlichen Forschung durch den Fokus auf weiße, männliche Akteure geprägt (kritisch hierzu vgl. z.B. Rassool 2020). Die Geschichtswissenschaft hat in den letzten Jahrzehnten die auf sogenannte ›große Männer‹ ausgerichtete Geschichtsschreibung zunehmend kritisch in Frage gestellt. Die Geschichte von diskriminierten Gruppen sollte zudem nicht länger bloß aus der Perspektive der Diskriminierenden erzählt werden. Außerdem zeigte sich, dass Historiker:innen häufig die Handlungsmacht von Akteur:innen unterschätzten und den Narrativen der jeweils Herrschenden folgen. Das dadurch entstandene Bewusstsein führt dazu, historische Masternarrative aufzubrechen und nach verschiedenen Perspektiven zu fragen. So rückten in der Erforschung des Kolonialismus die individuellen Geschichten versklavter Menschen in den Mittelpunkt des Interesses, Emanzipationsbewegungen wurden anders und neu bewertet. Das zeigt sich zum Beispiel bei der Erforschung der Haitianischen Revolution, die lange in ihrer Bedeutung bagatellisiert wurde (vgl. Trouillot 2013). Die zunehmende Handlungsmacht der Revolutionär:innen und das strategische Geschick des wesentlichen Anführers der Revolution, Toussaint Louverture, werden in Sudhir Hazareesinghs Biografie Louvertures (vgl. Hazareesingh 2021) in den Vordergrund gerückt. Damit tritt der Autor vielen offenen oder subtilen Abwertungen der Haitianischen Revolution im Vergleich zur Französischen Revolution entgegen.

Die oben beschriebene Neuperspektivierung bestimmt zunehmend auch die museale Ausstellungspraxis. Eine zeitgemäße Erinnerungspolitik befördert multiperspektivische Identitäten und sucht daher neue Wege der Geschichtsvermittlung. Zentrale Themen wie die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe (vgl. Terkessidis 2019, Greve 2019) und die jüdisch-deutsche Geschichte (vgl. Staudinger 2020) müssen neu gedacht und vermittelt werden. Die universitäre und museale Geschichtsdarstellung geht hier vielerorts neue Wege: Die wichtige Rolle von Autorinnen oder Malerinnen wird nicht mehr ausgeblendet. Kolonialgeschichte wird immer häufiger diversitätssensibel und multiperspektivisch dargestellt, so etwa

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

in der Ausstellung *Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand*, die 2021 im Hamburger Museum der Arbeit gezeigt wurde (vgl. Apraku/Nixon 2020) oder in der Ausstellung *Schwarz weiß. Preußen und Kolonialismus*, die 2023 im LWL-Preußenmuseum Minden zu sehen war. Die Geschichte von Jüdinnen:Juden in Deutschland wird als jüdisch-deutsche Geschichte erzählt (vgl. Volkov 2022). Insbesondere seit der großen Ausstellung *Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005* am Deutschen Historischen Museum, die 2005/06 dort zu sehen war (vgl. Beier-de Haan 2005) und der parallelen Ausstellung *Zuwanderungsland Deutschland. Die Hugenotten* (vgl. Beneke/Ottomeyer 2005), wird die museale Auseinandersetzung mit Migration theoretisch reflektiert (vgl. Wonisch/Hübel 2012) und in Köln entsteht das erste Migrationsmuseum Deutschlands (vgl. DOMiD).

Anhand dieser diversitätsorientierten Erneuerung der Museumspraxis wird gleichzeitig zur Schwierigkeit, dass der Fokus der bestehenden Institutionen in ihrer bisherigen satzungsmäßigen und programmatischen Ausrichtung häufig auf historischen Einzelpersönlichkeiten liegt. Das gilt insbesondere für Literaturmuseen, die oft einem einzigen Autor gewidmet sind, seltener einer Autorin: Gleim, Goethe, Schiller, Kleist, Hauptmann, Droste-Hülshoff. Hier stellt sich die Frage, mit welchen Ausstellungspraktiken man den institutionell vorgegebenen Fokus auf eine Persönlichkeit aufbrechen kann. Dabei bietet es sich an, die Autor:innenpersönlichkeiten in der gesellschaftlichen Ordnung ihrer Zeit zu situieren und damit den engen biografischen Fokus aufzubrechen.

Lebenspläne, Verlobung, Glücksaufsatz: Kleist und Wilhelmine von Zenge in Frankfurt (Oder) um 1800

Im Folgenden beschreibe ich konzeptuelle Überlegungen der Ausstellungsplanung, mit denen das Ziel erreicht werden sollte, die gewohnte Blickrichtung auf Heinrich von Kleist umzukehren. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, war Kleist während seines Studiums in Frankfurt an der Oder auf der Suche nach seiner Identität. Existentielle Fragen beschäftigten ihn: Welche Ideale hat man in der Liebe? Für welchen Lebensweg soll man sich entscheiden? Wie findet man sein Glück? Über diese lebensweltlichen und stets aktuellen Fragen können die Besucher:innen Brücken zu Kleist im Frankfurt um 1800 schlagen. Ziel ist es, damit die gewohnte Blickrichtung umzukehren: Die Ausstellung fragt, was Kleist uns heute zu sagen hat und was unsere heutige Gesellschaft Kleist zu sagen hat. Die Zeit der Liebe und inoffiziellen Verlobung mit Wilhelmine von Zenge wird dabei aus einer gendersensiblen Perspektive beleuchtet. Quelle dafür ist von Zenges Rückblick im Brief an ihren zukünftigen Ehemann Wilhelm Traugott Krug. Die vier Blätter werden als Leihgabe der Staatsbibliothek zu Berlin im Original ausgestellt (vgl. Zenge 1803). Das Thema des Le-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

benswegs adressiert Kleists bevorzugte Stellung und den relativen Reichtum seiner Familie.

> Ein zufälliger Umstand schützt mich vor dem tiefsten Elende, vor Hunger und Blöße in Krankheiten. Ich habe ein kleines Vermögen, das mir in dieser Rücksicht – und weil es mir manchen Vortheil für meine Bildung verschaffen kann, sehr theuer ist, und das ich mir, aus diesem Grunde, möglichst zu erhalten strebe. Mein Glück kann ich freilich nicht auf diesen Umstand gründen, den mir ein Zufall gab (Kleist 1997: 33).

So äußert sich Kleist in einem Brief an Christian Ernst Martini im März 1799. Hier lässt sich ein gewisses Bewusstsein für das eigene Privileg herauslesen. Auf der Ausstellungstafel wird davon ausgehend auf Kleists privilegierte Situation hingewiesen: Heinrich von Kleist kam aus einer wohlhabenden Familie. Die von Kleists besaßen ein Stadthaus in Frankfurt und bis 1797 ein Landgut in Guhrow bei Cottbus. Als Adeliger war Kleist in seiner Berufswahl eingeschränkt. Dennoch gehörte er durch seine Herkunft zu den privilegiertesten Menschen der damaligen Gesellschaft, hatte finanziellen Rückhalt und verfügte über höhere Bildung. Die Ständegesellschaft wurde zwar langsam durchlässiger für sozialen Aufstieg. Trotzdem waren die Möglichkeiten, das eigene Leben zu gestalten, weiter eng an Herkunft, Gender, Religion und Hautfarbe gebunden. Frauen durften nicht studieren. Jüdinnen*Juden hatten nur eingeschränkte Rechte und waren Diskriminierungen ausgesetzt. Die wenigen Schwarzen Menschen in Preußen lebten oft als Hausdiener:innen in sklavereiähnlichen Verhältnissen.

Vielfältige Lebenswelten in der Oderstadt des 18. Jahrhunderts

Im zweiten geschichtlichen Teil der Ausstellung wird anhand ausgewählter Bewohner:innengruppen das vielfältige Stadtleben um 1800 dargestellt, um ausschnitthaft die Diversität der historischen Oderstadt sichtbar zu machen, aber auch auf Ungleichbehandlungen hinzuweisen. Um die vielfältigen sozialen Zusammenhänge in der damaligen Stadtgesellschaft darzustellen, wurde jeweils ausgehend von biografischen Informationen zu Kleist die Brücke zu den Ausstellungsstationen geschlagen. Ein Beispiel dafür: Kleist erwähnt zwar in seinen Briefen die jüdische Gemeinde in Frankfurt an der Oder um 1800 nicht – aber da er nicht weit von der ›Judengasse‹ gelebt hat, ist es möglich, dass er auch mit den Frankfurter Jüdinnen*Juden in Kontakt gekommen ist.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Ausstellungsraum mit der Station »Leben«. Impression aus dem Rundgang bei der Vernissage am 26.03.2023. Foto: Gordon Welters.

Eine interaktive historische Karte ermöglicht es, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart hin- und herzuspringen: Wo befanden sich der jüdische Friedhof (vgl. Reiß/Abraham-Diefenbach 2012), die hugenottische Kirche, die Universität, die Messe, die Wohnhäuser von Wilhelmine von Zenge und Heinrich von Kleist sowie die Universität? Wie sieht es an diesen Orten heute aus? Über Dokumente aus dem Stadtarchiv Frankfurt (Oder), etwa einen Tora-Druck von 1765 oder Unterschriften polnischer jüdischer Händler, werden die Besucher:innen über das jüdische Leben in der Stadt des 18. Jahrhunderts informiert (vgl. Meier 2008, Targiel 2008a). Ein Aufsatz über französische Erzieherinnen oder eine Abbildung des damaligen französisch-reformierten Kirchengebäudes führen zur Lebenswelt der Nachfahren der hugenottischen Migrant:innen im 18. Jahrhundert (vgl. Rehfeld 1996/97). Außerdem wird der Blick auf jüdische und polnische Studenten in der Oderstadt gerichtet (vgl. Targiel 2008b). Die Ausstellung schließt an Projekte des Frankfurter Vereins für angewandte Geschichte wie *Frankfurt (Oder) Jüdisch* an, in dem die jüdische Geschichte und Gegenwart in der Doppelstadt auf einer Homepage (*frankfurt-oder-juedisch.de*) sichtbar gemacht wird. Da in der Dauerausstellung des Stadt- und Regionalmuseums Viadrina in Frankfurt (Oder) die jüdische und hugenottische Geschichte der Stadt im Ausstellungsteil zum 18. Jahrhundert nahezu vollständig ausgeblendet wird (vgl. Museum Viadrina Frankfurt (Oder) 2003), möchte *Wir und Kleist?!* den Impuls geben, über neue Wege der zeitgemäßen Repräsentation vielfältiger Stadtgeschichte in der Erinnerungskultur der Doppelstadt nachzudenken.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Zusammenarbeit mit dem feministischen Comickollektiv *Die goldene Discofaust*

Der Blick in die Vergangenheit führt in der Ausstellung konsequent in die Gegenwart. Künstler:innen wurden darum gebeten, die Themen aus Kleists Leben zu bearbeiten und zu erweitern. Als besonders zugängliches und ästhetisch attraktives visuelles Medium erschien dabei der Comic. Dabei konnte an den bereits oben erwähnten Comic *Feuergeist* angeschlossen werden. Im Sinne des Gedankens der Vielstimmigkeit bot es sich zudem an, mit einem Kollektiv zusammenzuarbeiten. Die Künstlerinnen Karochy (Karolina Chyżewska), Ilknur Koçer und Burcu Türker des Kollektivs *Die goldene Discofaust* (vgl. *https://diegoldenediscofaust.com*) arbeiten in besonderem Maße zu den Themen von Identität, Migration, Feminismus und Rassismus. Karochys Comicdebüt *Fast wie zu Hause* (Chyżewska 2015) reflektiert beispielsweise die Erfahrung der polnisch-deutschen Doppelidentität anhand des Erasmus-Studiums der Hauptfigur in Krakau, Türkers Graphic Novel *Süße Zitronen* (Türker 2016) ist auf die Identität einer jungen Künstlerin fokussiert und Koçer hat für den Landkreis Göttingen das Comicbuch *Du nix verstehen?! Ein Comicbuch zu Migrationserfahrungen* (Koçer 2020) erstellt. Für *Wir und Kleist?!* wurden die Comickünstlerinnen jeweils dafür engagiert, einen Comic zu den Themen Leben, Liebe und Glück zu erstellen; ausgehend vom historischen Material, das ihnen zur Verfügung gestellt wurde, hatten sie freie Hand, die Ausstellungsthemen in die heutige Zeit zu transponieren. Karochys Comic thematisiert das Thema des Glücks anhand eines Gesprächs zwischen einem Bruder und seiner Schwester, das lose von Heinrich von Kleist und seiner Schwester Ulrike von Kleist inspiriert ist: Der Bruder ist unstet, unglücklich in seiner Beziehung, sehnt sich nach Glück, nach Reisen; die Schwester hört ihm zu, stört sich aber an seiner Passivität und grenzt sich davon ab. Koçers Comic thematisiert das Thema der Lebensgestaltung, das in Kleists Briefen um 1800 im Zentrum steht: Dort reflektiert er umfangreich über die möglichen Lebenswege, die er gehen könnte. In einem Brief an seine Schwester formuliert er die Notwendigkeit, einen Lebensplan zu verfolgen. Er ermahnt sie und damit auch sich selbst, dass es ein derartiges Ziel braucht:

> So lange ein Mensch noch nicht im Stande ist, sich selbst einen Lebensplan zu bilden, so lange ist u. bleibt er unmündig, er stehe nun als Kind unter der Vormundschaft seiner Ältern oder als Mann unter der Vormundschaft des Schicksals; Die erste Handlung der Selbstständigkeit eines Menschen ist der Entwurf eines solchen Lebensplan's. (Kleist 1990: 38)

Koçer gestaltet ausgehend von dieser Stelle einen Comic, der auf die Grenzen der Planbarkeit des eigenen Lebens aufgrund struktureller Umstände hinweist: Ein Akademiker, der aus seinem Heimatland nach Deutschland fliehen musste, ist

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jetzt Taxifahrer, da seine akademischen Abschlüsse nicht anerkannt wurden. Sein Fahrgast, ein Studienabbrecher und Life Coach, erklärt ihm, dass der Taxifahrer sein Leben in die Hand nehmen müsse und alles möglich sei: »So etwas wie ein vorgeschriebenes Schicksal gibt es nicht, jeder kann seinen Lebensweg selbst entscheiden, auch Sie! Alles andere ist eine Ausrede!« (Koçer 2022) Am Ende des Comics stellt sich aber heraus, dass der Life Coach seine Taxifahrt nicht bezahlen kann. Der Comic stellt damit implizit die Frage nach der Gestaltbarkeit des eigenen Lebens und den staatlichen, institutionellen Grenzen, die Chancengleichheit verhindern.

Abb. 2: Ausschnitt aus Burcu Türker: »Liebe«, Comic-Strip, 2022. Foto: Gordon Welters.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - CC BY

Das Werk von Burcu Türker thematisiert die Frage von Genderkonzepten, die bei der Station »Liebe« im Zentrum stehen: Die Protagonistinnen des Comics besuchen einen Brautladen, eine von ihnen probiert Brautkleider an. Doch die eher gendertypische Situation wird durch subversive Momente ironisiert: Als einer Figur Prosecco angeboten wird, möchte sie lieber Bier. Die hierarchisch unterordnende Konnotation des Brautkleider-Aussuchens wird schließlich kritisch gebrochen, indem die eine Figur die amerikanische Sängerin Cher zitiert: »My mom said to me: You know, Sweetheart, you should settle down and marry a rich man. And I said, mom, I am a rich man!« (Türker 2022, vgl. Abb. 2)

Zusammenarbeit mit Ken Yamamoto

Ken Yamamoto ist Poetry Slammer und Dichter. Seine Lyrik ist zugänglich und kritisch zugleich. Darüber hinaus ist Ken Yamamoto bereits in der Frankfurter Stadtgesellschaft bekannt, da er jedes Jahr einen Poetry Slam im hiesigen Kleist-Forum moderiert. Für die Ausstellung entwickelte er aus dem inhaltlichen Material drei Gedichte, die in der Ausstellung zu hören sind. Die Soundtracks bilden eine weitere Brücke in die Gegenwart. Zahlreiche Themen der Ausstellung werden in ihnen aufgegriffen und reflektiert, aber die Soundtracks können auch als Gedichte für sich stehen. Ein Beispiel hierfür: Im Gedicht *Leben* beschreibt Yamamoto die Herausforderungen der Gestaltung des eigenen Lebens in der Gegenwart, nimmt aber implizit Bezug auf Kleists Ambitionen, einen Lebensplan zu entwickeln und sein eigenes Leben aktiv zu gestalten, nachdem er sich zum Austritt aus dem Militärdienst entschieden hat (vgl. Kleist 1990: 36–44).

Hier, zwischen Trends und Traditionen,
zwischen Stadt und Land in dem wir wohnen,
zwischen Eigenheim und Untermietvertrag,
hier wächst du auf und fragst dich jeden Tag:
Warum gibt es nicht einfach einen Lebensplan,
nach dem man klar und deutlich regeln kann,
was gut und richtig ist und was der nächste Schritt.
Es gibt Erklärungen für alles,
nur dafür leider nicht.
Ständig erwarten alle andern irgendwas von dir,
obwohl niemand versteht, was tief in dir passiert.
So viele Möglichkeiten und dazwischen atmest du,
unendlich viele Hoffnungen und dazwischen wartest du.
Wie kannst du werden, der du in Wahrheit bist,
wie vereint man Selbstverwirklichung und Pflicht?
Du tust und versuchst, du entwirfst und probierst,

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass du manchmal verwirrt die Richtung verlierst.
Es gibt sicher auch für dich einen Platz in der Welt.
Niemand weiß, wo er liegt, niemand außer dir selbst.
Du deutest die Sterne am Himmel, so gut es nur geht.
Doch ist alles verworren, kompliziert und verdreht.
Zeig mir den Weg, wie man sein Leben nun lebt und wie man die eigne Freiheit versteht.
All deine Schritte hinterlassen eine eigene Spur.
Oft drehst du dich im Kreis, wie die Zeiger deiner Uhr.
Schaust du zurück, siehst du die Dinge immer klar,
du weißt, du warst dabei und sie sind wirklich wahr.
Was du entschließt, hat immer Konsequenzen,
Kettenreaktionen, die nicht immer glücklich enden.
Nenn es Schicksal, oder Zufall, wenn du magst,
es ist okay, dass du die Dinge immer wieder hinterfragst.
Wie viele finden keinen Platz und kommen nirgends an.
Noch mehr wollen die Freiheit und bleiben doch gefangen.
Ja, du willst selbstbestimmt über dein Leben entscheiden
und nur die wenigsten auf dieser Erde können sich das leisten.
Du willst die Kontrolle über dein eigenes Handeln,
keine Rolle, in der man dich zwingt, dich zu verwandeln.
Dein Denken ist frei, doch sind die Umstände Ketten.
Wenn wir nur wären, wir könnten, wir würden, wir hätten.
Die Götter bleiben launisch und wir oft widersprüchlich.
Als könnten wir fast alles sein, außer einfach glücklich. […] (Yamamoto 2023)

Die eingängige Rhythmik des Gedichtes und die Gegenwartsbezüge machen es besonders zugänglich. Es erfüllt eine Brückenfunktion: Kleists Suche nach einem Lebensweg, seine Unentschlossenheit, welchen Beruf er ergreifen soll, die Ermahnung an seine Schwester Ulrike und sich selbst, einen »Lebensplan« zu entwickeln, erscheinen durch Yamamotos Gedicht als Herausforderungen, denen sich sehr viele, insbesondere junge Menschen, gegenübersehen. Für dieses und die anderen beiden Gedichte gilt, dass sie so gestaltet wurden, dass die Themen möglichst universell anschlussfähig sind – und damit subtil eine inklusive Funktion erfüllen. Yamamotos Texte setzen sich mit Identität(en) auseinander, nähern sich den Ausstellungsthemen sprachkünstlerisch an, transponieren Kleists Positionen kritisch ins Heute und konfrontieren sie mit Fragen der aktuellen Gesellschaft.

Zusammenarbeit mit dem UNESCO-Tandem Jule Born und Victor Bor

Auch wenn Kleist scheinbar nur wenig über die Kolonie wusste, so ist es doch sehr wahrscheinlich, dass auch er Kaffee aus Saint-Domingue trank, ihn mit Zucker aus

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Saint-Domingue süßte und eventuell auch schon einmal dunkelblaue Kleidung getragen hatte, die mit dort angebautem Indigo gefärbt war. (Geggus 2013: 22)

Viktor Bor und Jule Born, die von Dezember 2022 bis Februar 2023 im kulturweit-tandem-Programm der deutschen UNESCO-Kommission als Hospitant:innen tätig waren, brachten als Mitwirkende eine postkoloniale Position ein.[3] Sie konnten eine eigene Station gestalten und schlugen, ausgehend vom Fokus auf Frankfurt (Oder) um 1800, den Bogen zur globalen kolonialen Verflechtung in dieser Zeit. Beginnend bei der Einsicht, dass über Frankreich eine beträchtliche Anzahl von Waren nach Preußen gelangten, die durch versklavte Menschen aus Kolonien wie St. Domingo hergestellt wurden, präsentierten die UNESCO-Hospitant:innen Momente des preußischen Kolonialismus: Die Vorgeschichte anhand der kurbrandenburgischen Festung Großfriedrichsburg, die von 1683 bis 1717 in Westafrika bestand, die gewaltvolle Verschleppung Schwarzer Menschen an europäische Höfe, an denen sie untergeordnete Tätigkeiten ausüben mussten und die Funktionalisierung als Hofmusikanten für die preußische Armee. Als empowernder Kontrapunkt ist auf den Ausstellungstafeln die Geschichte der Selbstermächtigung der Versklavten in der Kolonie St. Domingue dargestellt: Der von Toussaint Louverture, einem ehemaligen Schwarzen Versklavten, angeführte Freiheitskampf der 1790er Jahre, der schließlich in die Gründung des Staates Haiti 1804 mündete. Anhand von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* (1811) wird auf den Ausstellungstafeln zudem dargestellt, wie auch in komplexen literarischen Texten der preußische Blick auf Schwarze Menschen durch deutliche Wertungen und Stereotypisierungen (vgl. Neumeyer 2011 und den Beitrag von Christopher A. Nixon in diesem Band) geprägt ist. Ergänzend wurde eine Tafel entwickelt, die einen für die populäre Anthropologie um 1800 typischen Text zeigt: Die *Unterhaltungen über den Menschen* von Kleists akademischem Lehrer Christian Ernst Wünsch. In diesem wird deutlich, wie stark der exotisierende und abwertende Blick auf Schwarze Menschen und People of Colour in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts verwurzelt ist (vgl. Wünsch 1796).

3 »kulturweit-tandem lädt menschen aus afrikanischen ländern und deutschland ein, aus vielen perspektiven die geschichte/n des kolonialismus zu ergründen und sich mit unserer postkolonialen gegenwart auseinanderzusetzen.« (*https://www.kulturweit.de/tandem vom 21.04.2023*, Kleinschreibung im Original, AR)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Zusammenarbeit mit dem Fotografen Roman Boichuk

Abb. 3: Stadtkarte; Grabsteine von Herz Beer und Josef ben Meir Teomim. Fotografien von Roman Boicuk. Eingelassen in den Plan der Stadt Frankfurth an der Oder und der Damm Vorstadt nach einem kolorierten Stich, ca. 1785 aus dem Stadtarchiv Frankfurt (Oder). Umsetzung als Tischkarte. Foto: Gordon Welters.

Der Fotograf Roman Boichuk machte sich auf die Suche nach visuellen Spuren der Vergangenheit in der heutigen Doppelstadt. Er fotografierte Orte, an denen sich das Frankfurter Leben um 1800 abspielte. Ziel war es, eine Spurensuche zu ermöglichen, die den Besucher:innen der Ausstellung den Bezug zur heutigen Stadt erschließt: Orte, die sie kennen, werden mit historischen Orten verbunden. Viele dieser Orte, wie das alte Universitätsgebäude, die Wohnhäuser Heinrich von Kleists und Wilhemine von Zenges oder eine alte Seidenfabrik existieren nicht mehr. Andere Gebäude haben sich stark verändert, so die damalige reformierte französische und deutsche Kirche, heutige Friedenskirche. Besondere Aufmerksamkeit lag auf dem jüdischen Friedhof in Frankfurt (Oder), der heute in Słubice liegt. Da keine historischen Stiche aus der Zeit um 1800 überliefert sind, fotografierte Boichuk dort den Grabstein von Herz Beer, einem angesehenen jüdischen Bewohner der Stadt, der 1811 verstarb.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Zusammenarbeit mit dem Projekt Słubfurt/Brückenplatz e.V.

Das Projekt Słubfurt/Brückenplatz e.V. befindet sich seit 2017 in einer alten Sporthalle unweit des Kleist-Museums. Es handelt sich um ein von dem Künstler Michael Kurzwelly gegründetes Projekt (vgl. Kurzwelly 2021). Słubfurt ist eine imaginäre Stadt, die die Grenze zwischen Polen und Deutschland überwindet. Ihr Name setzt sich zusammen aus den beiden Orten dies- und jenseits der Oder: Słubice und Frankfurt. Mit den Mitteln aus verschiedenen Förderprogrammen ermöglicht Słubfurt allen Menschen und Communities kulturelle und künstlerische Projekte: Von Themenabenden über Vernissagen und Theaterprojekte bis zum interkulturellen Fest der Vielfalt bietet Słubfurt ein reichhaltiges soziales und künstlerisches Programm. Mitglieder der kamerunischen, nordafrikanischen, afghanischen, iranischen, polnischen, ukrainischen und anderer Communities aus Frankfurt (Oder) sind regelmäßig zu Gast am Brückenplatz und feiern dort säkulare und religiöse Feste, vom ukrainischen Ostern bis zum Ramadan. Die flexible Organisationsstruktur und die Kombination aus Projektarbeit und konkreter gegenseitiger Unterstützung, in Form eines Repair Cafés und eines Free Shops, machen Słubfu rt zu einem durchlässigen Ort. Słubfurt ist ein Ort der Grenzüberschreitung und des third space:[4] »Die Identität des Słubfurters liegt irgendwo dazwischen, er ist Deutscher und Słubfurter, Pole und Słubfurter, oder Deutscher, Pole und Słubfurter – oder auch Chinese und Słubfurter.« (Kurzwelly 2021: 70) Für die geplante Ausstellung erschien Słubfurt also als der ideale Kooperationspartner – ein Ort der gelebten Vielfalt und ein Ort, an dem viele Menschen selbst künstlerisch aktiv sind: Mehrere Veranstaltungen des Ausstellungsprogramms von *Wir und Kleist?!* wurden in Zusammenarbeit mit Słubfurt entwickelt; der runde Tisch in der Ausstellung wird nach der Finissage dem Verein zur Verfügung gestellt.

Zusammenarbeit mit der jüdischen Gemeinde Frankfurt (Oder)

Gemäß dem Konzept der Ausstellung sollte der Blick auf Kleist um 1800 dezentriert werden, um die Vielfalt der erzählten Geschichten zu multiplizieren und verschiedene Reflexions- und Identifikationsangebote für die Besucher:innen zu machen. Bei der Station zum historischen jüdischen Frankfurt wurde daher mit der jüdischen Gemeinde von Frankfurt (Oder) zusammengearbeitet. Ein Historiker der Gemeinde, Alexander Bavin, las alle Texte und ergänzte sie mit seinem Fachwissen. Da in der Ausstellung insgesamt gendergerechte Sprache verwendet werden sollte,

4 Damit ist nach Homi K. Bhabha ein Ort gemeint, an dem kulturelle Differenz hervorgebracht und gleichzeitig überschritten wird, an dem die Identitäten ins Fließen geraten und Zuschreibungen unsicher werden. Zum Museum als Dritten Ort vgl. Hoins (2021).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stellte sich die Frage, was hier für jüdische Menschen die beste und gebräuchlichste Form ist. Angelehnt an die Schreibweisen des jüdischen Museums Berlin fiel die Entscheidung für die Schreibweise ›Jüdinnen*Juden‹, da die Form ›Jüd*innen‹ von verschiedenen Jüdinnen*Juden als unangemessen angesehen wird. Auch dieser Gebrauch wurde mit der Vorsitzenden der Gemeinde und dem beteiligten Historiker abgesprochen. Zudem wurden weitere Veranstaltungen zur jüdischen Geschichte von Frankfurt (Oder) geplant, die den Fokus ausweiten: Eine Stadtführung zum Thema jüdisches Frankfurt (Oder) im 19. und frühen 20. Jahrhundert, ein Abendvortrag zum jüdischen Frankfurt an der Oder um 1800 und eine Führung durch die Ausstellung speziell für die jüdische Gemeinde mit Fokus auf die Station zum jüdischen Leben. Die Kooperation wird fortgeführt, indem ausgewählte Veranstaltungen zusätzlich ins Programm im Rahmen des 25-jährigen Jubiläums der Neugründung der Frankfurter jüdischen Gemeinde aufgenommen werden. Zudem erhält die jüdische Gemeinde das Angebot, die Tafeln zur Geschichte der Jüdinnen*Juden in Frankfurt um 1800 nach Ende der Ausstellung zu erhalten und damit ihre eigene Ausstellung zur jüdischen Geschichte Frankfurts, deren Fokus auf dem 19. und 20. Jahrhundert liegt, zu ergänzen.

Glück: Zusammenarbeit mit Uta Kurzwelly

Die Künstlerin Uta Kurzwelly ist in der freien Kunstszene der Stadt Frankfurt (Oder) verwurzelt. Sie fotografiert bereits seit Jahren die Bewohner:innen Słubfurts und begleitet ihre künstlerische Projekte. Für *Wir und Kleist?!* bot sich die Zusammenarbeit über den Fokus auf das Thema »Glück« an, ausgehend vom oben angeführten *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden*: Die Positionen des jungen Kleist sind nicht bis ins letzte kohärent und stark beeinflusst von Glücksvorstellungen der spätaufklärerischen Populärphilosophie und Theologie (vgl. Thorwart 2004: 16–116). Er ist selbst auf der Suche nach einer Sprache für das Glück. Durch diesen thematischen Fokus konnte Uta Kurzwelly den Zusammenhang mit einem artistic-research-Projekt herstellen, das sie bereits verfolgte: Sie sammelt die Statements zum Glück von Menschen verschiedener Herkünfte, aus verschiedenen Nationen und Kontexten. Viele davon sind Frankfurter Stadtbewohner:innen, andere leben an anderen Orten. Für die Ausstellung stellte sie 25 Statements zum Glück auf Arabisch, Ukrainisch, Polnisch, Französisch, Slowakisch, Russisch und Deutsch zusammen. Alle Statements wurden auch ins Deutsche und Englische übertragen. Außerdem fotografierte sie 25 kuriose Objekte aus dem Magazin des Kleist-Museums – von der Kleist-Torte bis zum Ziegelstein aus Kleists Geburtshaus: In einer virtuellen Installation werden die Glücksstatements und die Objekte auf Knopfdruck zufällig kombiniert. Darüber hinaus wurden alle 25 Statements in eine Laufschrift eingespeist und sind an der Station kontinuierlich zu lesen, in einer

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Feedback-Box im zweiten Raum der Ausstellung können Besucher:innen ihre eigenen Statements zum Glück einwerfen und so die Laufschrift individuell erweitern. Es können alle Sprachen eingespeist werden.

Sprache und Mehrsprachigkeit

Zur diversitätsorientierten Öffnung eines Museums gehört wesentlich die Mehrsprachigkeit. Im Rahmen des Ausstellungsbudgets war die Beauftragung der Übersetzung der Ausstellungstexte in eine weitere Sprache möglich. Zur Wahl standen Polnisch und Englisch: Polnisch, da Frankfurt (Oder) an der Grenze zu Polen liegt und als Doppelstadt zusammen mit Słubice eine grenzübergreifende Stadt ist, Englisch, da es die Lingua franca ist, in der sich viele der neu Zugewanderten verständigen können. Weil die meisten der in der Doppelstadt lebenden Pol:innen auch Deutsch sprechen, ist die Entscheidung für Englisch als zweite Ausstellungssprache gefallen. Bereits im Deutschen umfasst die Ausstellung sehr umfangreiche Wandtexte, daher wurde die Form einer Broschüre mit allen englischen Übersetzungen gewählt, die durch Seitenzahlen auf den deutschen Ausstellungstafeln auffindbar sind.

Über die Zweisprachigkeit der Ausstellung hinaus ist das Führungsangebot auf sprachliche Diversität ausgerichtet: Führungen auf Polnisch und Ukrainisch sind Teil des Ausstellungsprogramms, für weitere Sprachen können konsekutive Übersetzer:innen aus den lokalen Communities angefragt werden. Führungen werden von Museumsseite auch auf Englisch angeboten, in Kooperation mit dem interkulturellen Projekt Brückenplatz/Słubfurt e.V. entwickeln wir weitere zielgruppenspezifische Veranstaltungs- und Führungsangebote, um gezielt migrantische Communities für die Ausstellung zu interessieren.

Vernissage

Die Vernissage sollte den kollektiven Charakter der Ausstellung repräsentieren. Um das Format der klassischen Vernissage in Teilen aufzubrechen, wurde daher bei der Planung strikt auf kurze Redezeiten der Redner:innen geachtet. Ken Yamamoto performte zwei der von ihm gestalteten Gedichte live. Die Zeichner:innen der Comics waren engagiert, um nach den Reden einige Besucher:innen zu porträtieren. Kopien der Porträts wurden an einer dafür vorgesehenen Magnetwand im zweiten Ausstellungsraum angebracht, um den partizipativen Charakter der Ausstellung zu betonen. Anschließend an die Reden führten einige der Beteiligten die Besucher:innen mit dem Kurator durch die Ausstellung. So sollte performativ deutlich werden, dass die Deutungsmacht nicht alleine bei den Kurator:innen liegt, sondern die Ausstel-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

lung als Ort der Vielstimmigkeit angelegt ist. Und tatsächlich gelang durch dieses Format der Vernissage eine Öffnung für neue Besucher:innengruppen: Insgesamt wirkte die Zusammensetzung der Gäste der Vernissage deutlich diverser und jünger als bei vergangenen Ausstellungseröffnungen.

Abb. 4: Porträts von Besucher:innen der Vernissage, gezeichnet von Ilknur Koçer, Karolina Chyżewska und Burcu Türker. Foto: Gordon Welters.

Ein lebendiges *work in progress*: Erweiterung der Ausstellung im Begleitprogramm

Der zweite Raum der Ausstellung ist als Präsentations- und Workshopraum konzipiert. Dafür steht ein runder Tisch bereit. Während des Ausstellungsbetriebes dient dieser als Feedbackstation: Die Besucher:innen können an ihm eigene Glückssprüche aufschreiben und in eine Box einwerfen, die regelmäßig in die Laufschrift der Glücksstation eingespeist werden. Sie können einen Liebesbrief verfassen und adressieren, der von Museumsseite verschickt wird. Außerdem gibt es ein Gästebuch mit der Bitte um Feedback.

Mit Eröffnung der Ausstellung im März 2022 bietet das Museum ein vielseitiges Begleitprogramm an, welches möglichst viele Menschen ansprechen soll. Die partizipativen Angebote umfassen in erster Linie interaktive, niedrigschwellige so-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

wie künstlerisch-kreative Workshops und Vermittlungsangebote. Sie knüpfen inhaltlich an die Einzelprojekte (partizipativen Stationen) der Ausstellung an. Für die geplanten Workshops wird der Tisch freigeräumt und kann bei Bedarf auch noch vergrößert werden, indem die Teile auseinandergezogen werden. In zwei Workshops mit den drei beteiligten Künstler:innen von *Die Goldene Discofaust* können Besucher:innen die Grundlagen des Comiczeichnens lernen und eigene Comics zu den Ausstellungsthemen Leben, Liebe und Glück erstellen. Kopien der Comics der Teilnehmer:innen werden an die Magnetwand im Workshop- und Ausstellungsraum angebracht.

Die Magnetwand ist auf derselben Ebene befestigt, wie die anderen Objekttexte und Exponate, die an den Ausstellungswänden hängen. Dadurch soll die gleichberechtigte Einbeziehung der Positionen der Teilnehmer:innen markiert werden: Sie werden selbst zu Akteur:innen der Ausstellung und tragen zu ihrer Erweiterung bei. Die Workshops werden kostenlos angeboten, um maximale Zugänglichkeit zu gewährleisten, Vorwissen ist nicht erforderlich. Die Veranstaltungen werden gezielt in Institutionen beworben, die mit Menschen aus migrantischen Kontexten und geflüchteten Menschen zusammenarbeiten. Bei den Anmeldungen zeigt sich zudem, dass die neuen Angebote nicht nur diversere, sondern auch andere und jüngere Besucher:innen ins Museum locken. Das Ziel solcher Ausstellungsmodule ist es, den Ausstellungsraum zum Dritten Ort werden zu lassen, was jedoch stark von den Beteiligten und den Workshopleiter:innen abhängt.

Reinventing Kleist – *Wir und Kleist?!* als Ideenpool für zukünftige Kleist-Ausstellungen

Im 2023 erschienen *Diversitätskompass* der Kulturstiftung des Bundes werden folgende Aspekte bei den Programmaßnahmen besonders hervorgehoben: »Diversitätsgespräch bei der Programmvorbereitung«, »Partizipative und ko-kurative Programmformate in Kooperation mit Communities«, »Programmformate zu Sonderanlässen«, »Regelmäßige Programmformate mit Diversitätsschwerpunkt«, »Artists in Residence«-Programme, »Einbindung von nicht-institutionell organisierten Projekten« und »Programme im Stadtraum« (Diversitätskompass 2023: 54–56). Viele dieser Aspekte wurden in der Vorbereitung von *Wir und Kleist?!* einbezogen, aber es zeigte sich auch, dass die Berücksichtigung dieser vielfältigen Maßnahmen mit dem Anspruch, eine diversitätsorientierte Ausstellung zu realisieren, ohne langen Planungsvorlauf an ihre Grenzen stößt. Aufgrund struktureller Bedingungen musste die Ausstellung in etwa elf Monaten vorbereitet und umgesetzt werden. Daher war es nur punktuell möglich, die Ausstellungsidee gemeinsam mit lokalen Communities zu entwickeln.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Um Akteur:innen lokaler Communities bei der Entwicklung von Ausstellungsprojekten noch nachhaltiger einzubeziehen, braucht es daher einen lange vorgelagerte Ideenfindungsphase, in der noch keine Ergebnisse erwartet werden dürfen. Für die Nachhaltigkeit des 360°-Programmes wird es an Institutionen wie dem Kleist-Museum für partizipative Zusammenarbeit auch zukünftig nötig sein, die Ressourcen für einen solchen Prozess bereitzustellen und in der Programmplanung Flexibilität zuzulassen. Insgesamt führte der experimentelle und partizipative Charakter der Ausstellungsplanung zu einer vielfältigen Ausstellung; nicht alle Ideen konnten allerdings umfänglich ausgeführt und zu Ende gedacht werden. *Wir und Kleist?!* möchte einen neuen, frischen Blick auf den kanonischen Autor ermöglichen und den Besucher:innen das Angebot machen, über die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit eine neue Perspektive auf sich und die aktuelle Stadtgesellschaft zu gewinnen. Idealerweise fungiert das Ausstellungsprojekt als Ideenpool für zukünftige Kleist-Ausstellungen: Wie kann es in weiteren Projekten gelingen, die Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleist kuratorisch zeitgemäß für eine und gemeinsam mit einer diversen, postmigrantischen Gesellschaft zu gestalten, um ihre aktuellen Herausforderungen konstitutiv einzubeziehen?

Bibliografie

Apraku, Josephine/Nixon, Christopher (2020): grenzenlos, Berlin: Kocmoc.

Beier-de Haan, Rosmarie (Hg.) (2005): Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005, Wolfratshausen: Edition Minerva.

Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hg.) (2005): Zuwanderungsland Deutschland. Die Hugenotten, Wolfratshausen: Edition Minerva.

Chyżewska, Karolina (2015): Fast wie zu Hause, Poznań: Centrala – Central Europe Comics Art.

Die goldene Discofaust, *https://diegoldenediscofaust.com/ vom 21.04.2023.*

Diekmann, Irene A. (Hg.) (2008): Jüdisches Brandenburg. Geschichte und Gegenwart, Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.

DOMiD. Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, *https://domid.org/haus-der-einwanderungsgesellschaft/ vom 21.04.2023.*

Feuergeist. Das Leben des Heinrich von Kleist, Rezension, *https://www.deutschlandfunkkultur.de/heinrich-von-kleist-als-graphic-novel-projekt-von-atak-und-studierenden-dlf-kultur-36f7b264-100.html vom 21.04.2023.*

Frankfurt (Oder) jüdisch. Geschichte und Gegenwart in der Doppelstadt, *https://www.frankfurt-oder-juedisch.de/ vom 21.04.2023.*

Geggus, David P. (2013): »Saint-Domingue und die Haitianische Revolution im atlantischen Kontext«, in: Reinhard Blänkner (Hg.), Die Verlobung in St. Domin-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

go. Literatur und Politik im globalen Kontext, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 21–36.

Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Jannelli, Angela (Hg.) (2020): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement, Bielefeld: transcript.

Greve, Anna (2019): Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit, Bielefeld: transcript.

Haruna-Oelker, Hadija (2020): Die Schönheit der Differenz. Miteinander anders denken, München: btb.

Hazareesingh, Sudhir (2022): Black Spartacus. Das große Leben des Toussaint Louverture, München: C.H. Beck.

Hoins, Katharina (2021): »Das Museum als Dritter Ort. Schlagwort oder Leitbegriff? Von Ray Oldenburg bis Homi K. Bhabha«, in: Henning Mohr/Diana Moddarressi-Tehrani (Hg.), Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmangements, Bielefeld: transcript, S. 275–284.

von Kleist, Heinrich (1990): »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen«, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Ilse-Marie Barth, Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 515–530.

von Kleist, Heinrich (1997): Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Ilse-Marie Barth, Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793–1811, hg. v. Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Kleist-Museum/Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle (Hg.) (2022a): Feuergeist. Das Leben des Heinrich von Kleist/Życie Heinricha von Kleista, Frankfurt (Oder).

Kleist-Museum/Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle (Hg.) (2022b): Feuergeist. Das Leben des Heinrich von Kleist/The Life of Heinrich von Kleist, Frankfurt (Oder).

Koçer, Ilknur (2020): Du nix verstehen?! Ein Comicbuch zu Migrationserfahrungen, Landkreis Göttingen.

Koçer, Ilknur (2022): Lebensweg. Comic Strip. *(unveröffentlicht)*

Kulturweit Tandem Programm, *https://www.kulturweit.de/tandem vom 21.04.2023.*

Kurzwelly, Michael (2021): »Eine Stadt in zwei Ländern, die es nicht gibt. Jedno miasto w dwóch krajach, którego nie ma. A city in two countries that doesn't exist«, in: Słubfurt e.V./Galeria Miejska Arsenał, Nowa Amerika, S. 61–84.

Landschaftsverband Westfalen-Lippe/Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (2023): Kultur in Bewegung. Agilität – Digitalität – Diversität. Zukunftsthemen einer innovationsorientierten Kulturpraxis und Kulturpolitik, Teil 3, Münster/Bonn, *https://kupoge.de/wp-content/uploads/2023/03/lwl_pr3_diversitat_online_.pdf vom 21.04.2023.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Mandel, Birgit (2013) : Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen. Unter Mitarbeit von Melanie Redlberger, Bielefeld: transcript.

Meier, Brigitte (2008): »Frankfurt/Oder«, in: Diekmann, Jüdisches Brandenburg, S. 113–153.

Museum Viadrina Frankfurt (Oder) (2003): Ausstellungskatalog Museum Viadrina Frankfurt (Oder) Junkerhaus, Frankfurt (Oder).

Neumeyer, Harald (2011): »›Neger-Empörung‹. Zur Legitimität von Gewalt in Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*«, in: Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen: Wallstein, S. 89–132.

Rassool, Ciraj (2020): »Biography and the production of history«, in: Günter Blamberger/Rüdiger Görner/Adrian Robanus (Hg.), Biography – a play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik, Paderborn: F. Schöningh, S. 123–140.

Rehfeld, Hans-Jürgen (1996/97): »Anmerkungen zur Französischen Kolonie in Frankfurt«, in: Frankfurter Jahrbuch, S. 12–50.

Reiß, Eckard/Abraham-Diefenbach, Magdalena (2012): Makom tov. – der gute Ort – dobre miejsce. Jüdischer Friedhof Frankfurt (Oder)/Słubice. Cmentarz żydowski Frankfurt nad Odrą/Słubice, Berlin: Vergangenheitsverlag.

Słubfurt e.V./Galeria Miejska Arsenał (Hg.) (2021): Nowa Amerika. Frankfurt (Oder)/Poznań.

Staudinger, Barbara (2020): »Jüdische Museen als gesellschaftspolitischer Diskursraum. Neue Herausforderungen durch Antisemitismus, Fremdenhass und die Renaissance des Religiösen«, in: Liliana Radonic/Heidemarie Uhl (Hg.), Das umkämpfte Museum. Zeitgeschichte ausstellen zwischen Dekonstruktion und Sinnstiftung, Bielefeld: transcript, S. 201–211.

Targiel, Ralf-Rüdiger (2008a): »Gedruckt mit den Typen von Amsterdam. Hebräischer Buchdruck in Frankfurt an der Oder«, in: Diekmann, Jüdisches Brandenburg, S. 450–481.

Targiel, Ralf-Rüdiger (2008b): »Mit kurfürstlicher Genehmigung immatrikuliert in Frankfurt – Jüdische Studenten der Viadrina«, in: Diekmann, Jüdisches Brandenburg, S. 409–416.

Terkessidis, Mark (2019): Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute, Hamburg: Hoffmann und Campe.

Thorwart, Wolfgang (2004): Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien. Zu Heinrich von Kleists Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der theologisch-rationalistischen Jugendschriften, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Trouillot, Michel-Rolph (2023): »Undenkbare Geschichte. Zur Bagatellisierung der haitianischen Revolution«, in: Sebastian Conrad/Randeria Shalini/Regina Röm-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hild (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, 2., erw. Aufl., Frankfurt/New York: Campus, S. 73–103.

Türker, Burcu (2016): Süße Zitronen, Berlin: Jaja Verlag.

Volkov, Shulamit (2022): Deutschland aus jüdischer Sicht. Eine andere Geschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München: C.H. Beck.

Winker, Gabriele/Degele, Nina (Hg.) (2009): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, 2. Aufl., Bielefeld: transcript.

Wonisch, Regina/Hübel, Thomas (2012): Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen, Bielefeld: transcript.

Wünsch, Christian Ernst (1796): Unterhaltungen über den Menschen. Erster Theil, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf.

Yamamoto, Ken (2023): Leben. Spoken Word Poetry. Transkribiert aus dem Audiotrack der Ausstellung »Wir und Kleist?! Leben, Liebe und Glück in der Oderstadt«.

von Zenge, Wilhelmine (1993): »Brief an Wilhelm Traugott Krug, Frankfurt (Oder), 16.6.1803«, in: Brandenburger Kleist-Blätter 6, S. 30–37.

Zosik, Anna (2023): »Interview«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe/Kulturpolitische Gesellschaft e.V., Kultur in Bewegung, S. 59–60.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

III Vermittlungsperspektiven und Impulse

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Migration und Vielfalt im Museum: Perspektiven und Narrationen

Zu musealen Praktiken in historischen Ausstellungen

Dietmar Osses

Die Gesellschaft in Deutschland ist stark von Diversität geprägt. Die Vielfalt der Menschen in Herkunft, Religion, sexueller Orientierung, Alter, Geschlecht sozialer Stellung sowie körperlicher und mentaler Möglichkeiten findet in immer größerem Maße Beachtung. Daraus ergeben sich auf der einen Seite neue Freiräume für die Menschen und neue Normalitäten in der Gesellschaft – auf der anderen Seite aber auch neue Konfliktfelder mit polarisierenden Debatten und wachsendem Rechtspopulismus, Nationalismus, Antisemitismus, Rassismus sowie Homophobie. Die Anerkennung von Diversität als gesellschaftliche Normalität geht entsprechend einher mit einer wachsenden Forderung nach mehr Aufmerksamkeit für Benachteiligungen, Diskriminierungen und Ausschlussmechanismen.

In politischen und gesellschaftlichen Debatten gilt weithin die Migration der Menschen als eine wesentliche Ursache von Diversität. Laut Statistischem Bundesamt verfügten im Jahr 2019 gut 26 Prozent der Bevölkerung in Deutschland über einen Migrationshintergrund (vgl. Petschel 2021: 31). Während zu Beginn des Jahrtausends noch darum gerungen wurde, die Tatsache anzuerkennen, dass Deutschland ein Einwanderungsland ist, wird in der gegenwärtigen Migrationsgesellschaft (vgl. Broden/Mecheril 2014) jedoch das Konzept des ›Migrationshintergrundes‹ als homogenisierende Zuschreibung kritisiert. Die postmigrantische Perspektive betont die Konstruiertheit des Migrationsanderen (vgl. Georgi et al. 2022: 17f.): Die Zuschreibungen und Kategorisierungen dienen zwar einerseits dem Sichtbarmachen und Erkennen; sie gehen aber andererseits einher mit einer homogenisierenden Festschreibung sowie Konstruktion des Andersseins und der Fremdheit.

Migration als eine wichtige Facette der Diversität ist in den Museen angekommen (vgl. Deuser 2012: 12) und erlebt immer wieder neue Konjunkturen (vgl. Baur 2010, Wonisch 2012, Toepper 2017, Osses 2022). Seit gut 25 Jahren geben Museen der Geschichte und Gegenwart von Migration und kultureller Vielfalt in Ausstellungen, Veranstaltungen und Sammlungen Raum. Vor allem seit der Jahrtausendwende haben Museen aller Größen und Sparten verschiedene museale Praktiken des

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Umgangs mit Migrationsgeschichte und kultureller Vielfalt entwickelt. Dabei nehmen Ausstellungen eine besondere Rolle ein. Sie präsentieren Objekte im Raum, konstruieren Zeige- und Merkwelten und können unterschiedliche Zugänge und verschiedene Perspektiven ermöglichen. Sie bilden eine wichtige Schnittstelle der Museen mit den Besucher:innen und können als soziale Treffpunkte Dialoge zwischen den Menschen befördern. Ausstellungen können vorhandene Sammlungen oder eine Zusammenstellung von Exponaten aus anderen Museumsbeständen zeigen, aber auch den Anlass geben zu neuen Sammlungstätigkeiten oder zu Leihgaben von privaten Leihgeber:innen. Zudem sind sie für viele Museen Ausgangspunkt für eine Vielzahl von vorbereitenden, begleitenden oder vertiefenden Veranstaltungen zum Themenfeld Migration und Vielfalt. Sie sind nicht nur Ausgangspunkt für weitreichende Aktivitäten der Bildung und Vermittlung, sondern können auch im Zentrum von Outreach (vgl. Scharf 2022, Scharf/Wunderlich/Heisig 2018) und Partizipation (vgl. Gesser et al. 2012, Gesser/Gorgus/Janelli 2020) stehen. Somit haben museale Ausstellungen das Potenzial, nicht nur Objekte und Geschichten zur Migration auszustellen, sondern in partizipativen oder co-kreativen Prozessen unterschiedliche Perspektiven einzunehmen und zu gestalten. Zugleich bieten Sonderausstellungen die Möglichkeit, aktuelle Ereignisse und Diskussionen zu thematisieren und innovative Formen der Zusammenarbeit und des Zeigens zu entwickeln: Sie sind heute mehr denn je Schaubühne, Labor und Forum (vgl. Korff/Roth 1990: 30f.) aber auch »contact zone« (Clifford 1997: 192), Austragungsort für Deutungskämpfe (vgl. Baur 2010: 40, Bayer 2015: 220) und Konfliktraum (vgl. Landau-Donnelly 2022: 346f.).

Wie hat sich die Ausstellungspraxis der Museen in den letzten Jahren entwickelt? Auf welche gesellschaftlichen Herausforderungen und Themen reagieren Museen mit welchen Strategien und Mitteln? Welche Rolle können Literaturmuseen für die Weiterentwicklung der Erinnerungskultur zu Migration einnehmen? Nach einem kurzen Schlaglicht auf die Geschichte der Musealisierung der Migration in Deutschland sollen im Folgenden fünf idealtypische Modi des Zeigens von Migration und Vielfalt und der Verhandlung von Migrationsgeschichte in musealen Ausstellungen vorgestellt und analysiert werden.

Pionierausstellungen zur Migrationsgeschichte

Es kann als ein Anzeichen für die Etablierung der Migration in den Museen in Deutschland gewertet werden, dass gleich mehrere Projekte für sich in Anspruch nehmen, die erste Migrationsausstellung oder das erste Migrationsmuseum in Deutschland zu sein. Tatsächlich steht eine detaillierte Geschichte der Migrationsausstellungen noch aus, doch Tim Wolfgarten hat in seiner Dissertation *Zur Repräsentation des Anderen* (2019) bereits für die Jahre 1974 bis 1998 insgesamt 66

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Ausstellungen ermittelt – wobei er allerdings entsprechend seines Forschungsinteresses zu Bildern in Themenausstellungen nicht nur museale Projekte berücksichtigt, sondern auch künstlerische Präsentationen in Galerien und soziokulturelle Projekte an öffentlichen Orten jenseits der Museen. Zu den ersten musealen Ausstellungen zählen demnach die Ausstellung *Türkei. Heimat von Menschen in unserer Stadt* des Deutsch-Türkischen Arbeitskreises am Übersee-Museum Bremen 1974 (vgl. Deutsch-Türkischer Arbeitskreis 1974), die Ausstellung des Künstlers Vlassis Caniaris *Gastarbeiter – Fremdarbeiter* in Berlin, Heidelberg und im Museum Bochum 1975 (vgl. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1975) sowie die in verschiedenen Häusern gezeigten Fotoausstellungen der Fotografin Candida Höfer zu *Türken in Deutschland* 1979 (vgl. Yurtdaş 1980).

Zwei größere historische Ausstellungen gelten heute gemeinhin als wichtige Meilensteine in der Geschichte der Migrationsausstellungen (vgl. Osses 2012c, Osses/Nogueira 2017: 159f.). Als erstes ist die Wanderausstellung *Fremde in Deutschland – Deutschland in der Fremde* (vgl. Meiners/Reinders-Düselder 1999) zu nennen, die unter der Leitung des Museumsdorfs Cloppenburg als Kooperationsprojekt von fünf kulturhistorischen Museen in Deutschland organisiert wurde und als Wanderausstellung 1999 eröffnet wurde. Beteiligt waren neben dem Museumsdorf Cloppenburg das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart, das Altonaer Museum in Hamburg, das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig und das Kulturhistorische Museum Magdeburg. Das Kultur- und Stadthistorische Museum Duisburg übernahm die Schau 2001 und ergänzte sie mit einem Ausstellungsbereich zur lokalen Migrationsgeschichte. Das Ausstellungsprojekt wurde als Kooperation von Museen in West- und Ostdeutschland aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert und vereinte damit knapp ein Jahrzehnt nach der deutschen Wiedervereinigung zwei weitere Perspektiven auf die Migration – die aus Westdeutschland und die aus Ostdeutschland. In Anlehnung an die Studie des Migrationshistorikers Klaus J. Bade zu Deutschen im Ausland und Ausländern in Deutschland (vgl. Bade 1992) zeigte die Ausstellung die lange Tradition der Migration in Deutschland von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart und stellte dabei die historische Normalität der Migration in den Vordergrund. Als Ausstellung mit kulturhistorischem Ansatz beleuchtete sie die beiden Wanderungsrichtungen, die Einwanderung nach Deutschland wie auch die Auswanderung aus Deutschland. Die Ausstellung war weitgehend chronologisch-thematisch aufgebaut und zeigte über 670 Exponate, gruppiert in elf thematische Themenbereiche wie beispielsweise ›Glaubensflüchtlinge‹ mit Fokus auf die Hugenotten in der Frühe Neuzeit oder ›Auswanderungen‹ mit Deutschen Auswanderern in den USA und Deutschen Kolonisten und deren Nachfahren in Russland und der Sowjetunion. Ergänzt wurde sie in Duisburg um einen Ausstellungsbereich zu 40 Jahren deutsch-türkisches Anwerbeabkommen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Als zweiter Meilenstein in der Geschichte der Migrationsausstellungen kann die Ausstellung *Heimat – fremde Heimat – Yaban, Sılan olur* des Ruhrlandmuseums der Stadt Essen gelten (vgl. Eryılmaz/Jamin 1998). Sie war nach der Bremer Ausstellung 1974 eine der ersten größeren historischen Ausstellungen zur Einwanderung aus der Türkei, die in enger Zusammenarbeit eines Museums mit türkischen Migranten entstand. Die gemeinsam vom Ruhrlandmuseum der Stadt Essen und dem Verein DoMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V. – erarbeitete Ausstellung zeigte die Geschichte der angeworbenen türkischen Gastarbeiter:innen im Ruhrgebiet. Die auf originalen Objekten und lebensgeschichtlichen Interviews basierte Ausstellung war szenografisch gestaltet und folgte streng chronologisch dem Weg der angeworbenen sogenannten Gastarbeiter:innen von der Anwerbung und arbeitsmedizinischen Untersuchungen über die Fahrt nach Deutschland bis zu Arbeit, Wohnen, Verbindungen in die Türkei, Alltag, Diskriminierung und Selbstorganisationen im Ruhrgebiet. Die Ausstellung gewann für viele Migrant:innen einen hohen Stellenwert: die Präsentation ihrer Geschichte in einer zweisprachigen Ausstellung in einer etablierten Kulturinstitution wurde als ein wichtiges Zeichen für die Anerkennung als gleichberechtigter Teil der Gesellschaft gewertet. Ihre Lebensgeschichten als Teil der Erzählung in einem etablierten Museum zu finden, empfanden »viele ältere Gastarbeiter […] als Anerkennung ihrer Lebensleistung« (Eryılmaz/Rapp 2009: 277). Aufgrund der programmatisch engen Zusammenarbeit von Museum und Verein auf Augenhöhe gilt das Projekt zugleich bis heute als gelungenes Beispiel für eine partizipative Zusammenarbeit.

In diesen beiden Ausstellungen finden sich wesentliche Elemente, die sich als grundlegend für viele weitere Ausstellungsprojekte erwiesen: das Paradigma des Normalfalls Migration mit langer Tradition in der deutschen Geschichte, der Blick auf Einwanderung und Auswanderung als vergleichende oder verbindende transnationale Perspektive, ein partizipativer Ansatz zur Zusammenarbeit und co-kreation von Museum und der Selbstorganisation von Migrant:innen sowie die Einbeziehung von lebensgeschichtlichen Interviews und Methoden der Oral History.

Die Auslotung des Feldes: Große Ausstellungsprojekte

»Die Musealisierung der Migration hat Konjunktur« (Baur 2009: 11), stellte Joachim Baur 2009 in seiner Dissertation zur Musealisierung der Migration in Einwanderungsmuseen fest und verwies damit nicht nur auf die Entwicklungen in Amerika, Australien und Europa, sondern ging explizit auf den vergleichsweise späten, jedoch dann stark beschleunigten Trend in Deutschland seit Anfang der 2000er Jahre ein. Tatsächlich widmeten sich im Jahr 2005 gleich sechs Ausstellungen namhafter Museen und Initiativen mit verschiedenen Zugängen und unterschiedlichen Schwerpunkten der Migration in Deutschland. Die kommunikativen Mechanismen der in-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

stitutionalisierten Erinnerungskultur wie auch aktuelle politische Entscheidungen der Migrationspolitik prägten dabei die Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption: 2005 trat nach langem politischen Ringen und kontroversen Diskussionen das deutsche Zuwanderungsgesetz – Gesetz zur Steuerung und Begrenzung der Zuwanderung und zur Regelung des Aufenthalts und der Integration von Unionsbürgern und Ausländern – in Kraft, das das bisherige Ausländergesetz ablöste und verschiedene staatliche Regelungen zu Aufenthalt und Zugängen zum Arbeitsmarkt zusammenfasste. Es stellt das machtvollste nationalstaatliche Instrument zur Legalisierung oder Abwehr von Einwanderung dar und hat damit unmittelbaren Einfluss auf den rechtlichen Status und die Lebensumstände der Menschen aus anderen Staaten in Deutschland. Zudem jährte sich 2005 zum fünfzigsten Mal der Jahrestag des Abschlusses des ersten Anwerbeabkommens der Bundesrepublik Deutschland, das den Beginn der Gastarbeiter-Ära markiert. Gleichzeitig konnte auf sechzig Jahre Kriegsende, die daraus folgende Neuordnung Europas und die damit verbundenen Migrationsbewegungen zurückgeblickt werden.

Drei Museen nahmen die sechzig Jahre seit Ende des Zweiten Weltkriegs zum Anlass, aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Geschichte von Flucht, Vertreibung und Zusammenleben in Deutschland zu blicken. Dabei konzentrierte sich die Ausstellung *Flucht – Vertreibung – Integration* im Bonner Haus der Geschichte auf die politischen Rahmenbedingungen und Entwicklungen aus nationaler Perspektive (vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 2005). Die als Wanderausstellung für die drei nationalen Geschichtsmuseen Deutschlands – das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, das Deutsche Historische Museum und das Zeitgeschichtliche Forum Leipzig – konzipierte Schau folgte in traditioneller Gliederung nach einem einführenden Ausstellungsbereich zu ideologischen und politischen Grundlagen dem Weg der Flüchtlinge und Vertriebenen: vom Aufbruch zur Flucht und dem Beginn der Vertreibung über die Ankunft in Sammelunterkünften, das Leben im Lager, die Umsiedlungen in der DDR und die Wohnungspolitik in den westlichen Besatzungszonen bis hin zu Eingliederungsmaßnahmen, Erinnerungskultur, Konflikten und Kooperationen. Das Narrativ des Leidenswegs der Opfer wurde dabei nach Westdeutschland und Ostdeutschland getrennt: im Westen Integrationsangebote und wirtschaftlicher Aufstieg der Flüchtlinge und Vertriebenen, die als Bereicherung für die Wirtschaft in Westdeutschland gezeigt wurden, im Osten staatliche Repressalien und die Flucht in die Kunst in der DDR (vgl. Schäfer 2005: 11). Die Ausstellungsmacher:innen betonten die Bedeutung der 350 lebensgeschichtlichen Befragungen und elf lebensgeschichtlichen Interviews mit ausgewählten Gesprächspartner:innen, die in der Ausstellung »ein breites Spektrum von Lebensverläufen und Formen der Bewältigung« (von Engelhardt 2005: 19) präsentieren sollten. Sie setzten auf die emotionalisierende Wirkung der subjektiven Zugänge: Durch »beeindruckende und zugleich erschütternde Geschichten« sollten die Besucher:innen »im bes-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten Sinne des Wortes in Mitleidenschaft« (Schäfer 2005: 7) gezogen werden. Der abschließende Ausstellungsbereich ›Wiederkehr‹ knüpfte aktuelle Bezüge zur Gegenwart des Themas in der damals aktuellen Politik in den europäischen Staaten und nahm zudem Bezug auf Zwangsmigrationen infolge des Jugoslawienkriegs.

Die im Vorfeld kontrovers diskutierte Ausstellung *Erzwungene Wege. Flucht und Vertreibung im Europa des 20. Jahrhunderts* des damals umstrittenen Zentrums gegen Vertreibung in Berlin weitete den zeitlichen Kontext wie auch die räumliche Perspektive (vgl. Zentrum gegen Vertreibung 2006). In acht historisch-thematischen Ausstellungsbereichen spannte sie mit ausgewählten Objekten, einigen biografischen Beispielen sowie Karten und Statistiken einen Bogen von der Verfolgung und Vertreibung von Armeniern, Griechen und Türken nach Zerfall des Osmanischen Reiches 1915–1923 über die Verfolgung der Juden in Deutschland, Vertreibung in Skandinavien, Polen und dem Baltikum bis zur Zwangsmigration von Deutschen und Italienern am Ende des Zweiten Weltkriegs. Ähnlich wie das Deutsche Historische Museen zog auch hier ein abschließender Ausstellungsbereich zu Krieg und Vertreibung in Jugoslawien aktuelle Bezüge, bettete diese Themen jedoch in einen europäischen Kontext ein. Die Ausstellung fokussierte auf die Ereignisgeschichte und vertiefte verschiedene alltagsgeschichtliche Themen wie ›Heimat‹ oder ›Lager‹ in eigenen Ausstellungsabteilungen. Sie wählte eine Perspektive der ethnischen Zugehörigkeiten in Europa und thematisierte die jeweiligen nationalstaatlichen Bezüge. Dabei nahm die Ausstellung für sich in Anspruch, die Opfer von Vertreibungen der Vergessenheit zu entreißen und ihnen einen Platz in der Geschichte einzuräumen: »Wir wollen ihnen Fürsprecher sein. Alle Opfer von Genozid und Vertreibung brauchen einen Platz im historischen Gedächtnis Europas« (Steinbach 2006: 7), erklärte die Stiftungsvorsitzende Erika Steinbach bei der Eröffnung der Ausstellung. Trotz mancher Kritik an einer relativierenden Haltung gegenüber dem Holocaust konnte die Ausstellung durch die Weitung auf größere historische und europäische Bezüge neue Perspektiven eröffnen.

Im Gegensatz zur Weitung des Blicks auf ein Jahrhundert Flucht und Vertreibung in Europa fokussierte sich das Westfälische Industriemuseum (heute LWL-Industriemuseum) in Dortmund in seiner Ausstellung *Aufbau West. Neubeginn zwischen Vertreibung und Wirtschaftswunder* auf regionale Bezüge. Die Ausstellung verschob die Perspektive auf den Anteil der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen aus dem Osten am (Wieder-)Aufbau der Industrie in Westdeutschland. Die Hintergründe sowie Verläufe von Flucht und Vertreibung bildeten in der Ausstellung den Auftakt für den Hauptraum der Ausstellung, der in sechs Bereichen ausgewählten Branchen wie Bergbau, Eisen- und Stahlindustrie aber auch Glasindustrie, Textil- und Bekleidungsindustrie sowie Maschinenbau gewidmet war. Dabei bildete die Frage nach Geschlechterrollen einen durchgehenden roten Faden. Das Ausstellungsnarrativ folgte zunächst den Etappen von Aufbruch, Ankunft und Orientierung, um sich dann den Entwicklungen der ausgewählten Wirtschaftszweige und den Biografien

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

der ausgewählten Zeitzeugen zu öffnen. Ein abschließender Ausstellungsbereich zeigte Erinnerungskulturen und -politiken von der Populärkultur mit Heimatfilmen über Selbstorganisationen der Vertriebenen bis zur (selbst-)Musealisierung in Heimatstuben. Anhand von vierzig Lebensgeschichten zeigte die Ausstellung den Anteil der Flüchtlinge und Vertriebenen an der wirtschaftlichen Entwicklung sowohl als Akteure wie auch als Opfer von Hindernissen und Benachteiligungen. Sie setzte dabei vor allem auf Objekte mit biografischen Bezügen und nutzte vierzig lebensgeschichtliche Interviews, die in Text, Bild, Audio und Video präsentiert wurden. Erklärtes Ziel war es, die Gestaltung des Zusammenlebens von Einheimischen und Neuankömmlingen als wechselseitigen Prozess mit Erfolgen, aber auch Hindernissen und Brüchen erlebbar zu machen: Die Lebensgeschichten machten gemäß Kuratorin Dagmar Kift »einerseits die Industriegeschichte am persönlichen Beispiel nachvollziehbar.« Andererseits umrissen sie, so Kift weiter, »die jeweils individuellen Handlungsspielräume und zeigen, wie sie genutzt wurden: für den Aufbau einer neuen Existenz und für die Integration in eine neue Umgebung – mit all ihren Brüchen und Verwerfungen« (Kift 2005: 16).

Trotz gleichem Anlass und ähnlichem Themenbezug wählten die drei Ausstellungen recht unterschiedliche Zugänge, Narrative, Szenografien und Haltungen: Während die Ausstellung des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland auf nationale Bezüge und Emotionalisierung durch Verwendung zahlreicher Lebensgeschichten setzte, eröffnete die Stiftung Zentrum gegen Vertreibung einen größeren historischen und gesamteuropäischen Kontext. Es richtete sich gegen ein Vergessen der Geschehnisse und nahm dabei für sich in Anspruch, »die Vertreibungsopfer dieser Vergessenheit zu entreißen« (Zentrum gegen Vertreibung 2006: 7) und sie in das kollektive Gedächtnis einzuschreiben. Die bisweilen als relativistisch kritisierte Zusammenschau nutzte dabei ausgewählte biografische Beispiele zur narrativen Verdichtung und Exemplifizierung. Die Ausstellung des Westfälischen Industriemuseums hingegen präsentierte biografische Objekte und zugehörige Lebensgeschichten mit Erfolgen, Brüchen und Verwerfungen. Sie bot damit zahlreiche Anknüpfungspunkte zur kritischen Auseinandersetzung mit Narrativen und Zuschreibungen und thematisierte so verschiedene Formen der Erinnerungskultur.

Neben diesen drei Ausstellungen zu Flucht und Vertreibung, die sich in den Narrativen, den historisch-geografischen Bezügen, der Szenografie und der Verwendung von biografischen Zugängen recht deutlich unterschieden, prägten im selben Jahr drei weitere Ausstellungen auf nationaler Ebene die Musealisierung der Migration. So präsentierte das Deutsche Historische Museum von Oktober 2005 bis Februar 2006 unter dem Titel *Zuwanderungsland Deutschland* die Doppelausstellung *Die Hugenotten* (vgl. Beneke/Ottomeyer 2005) und *Migrationen 1500–2005* (vgl. Bei-er-de Haan 2005a).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die Ausstellung *Migrationen 1500–2005* spannte ähnlich wie ein Jahrzehnt zuvor die Ausstellung *Fremde in Deutschland – Deutschland in der Fremde* einen weiten Bogen von der Migration in der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Sie sollte erklärtermaßen »das Bewusstsein darüber wecken und vertiefen, dass Migration seit Jahrhunderten eine zentrale Dimension deutscher Geschichte ist« (Beier-de Haan 2005b: 12). Dabei bildete die deutsche Nation und der spätere deutsche Nationalstaat – vereint und geteilt – die Bezugsgröße. Entsprechend stellte die Ausstellung die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen der Migration in den Mittelpunkt. In chronologischer Ordnung beleuchtete sie anhand von Archivalien, Dokumenten und Objekten in kurzen Schlaglichtern ausgewählte Ereignisse und Prozesse der Migrationsgeschichte in Deutschland, die in einigen Fällen anhand von lebensgeschichtlichen Erinnerungen vertieft wurden. Die Ausstellung zeigte die Migration nach Deutschland aus deutscher Sicht, konzentrierte sich auf die geregelten Bahnen der Einwanderung und sparte somit Konflikte, Demonstrationen und Selbstorganisationen von Migranten weitgehend aus – »die Stimmen der Migranten selbst blieben dabei in auffallender Weise ungehört« (Ostow 2014: 159).

Die *Hugenotten*-Ausstellung stellte die Geschichte der Einwanderung der Hugenotten und ihres Lebens im deutschsprachigen Raum als Musterbeispiel für die Verbindung von unterschiedlichen Aspekten der Migration dar: »auf einzigartige Weise vereinen sich hier bis heute aktuelle religiös, politisch, wirtschaftlich, rechtlich und kulturell bedingte Aspekte von Migration« (Beier-de Haan/Beneke/Ottomeyer 2005: 8). Ausführlich präsentierte die Ausstellung die Glaubenskonflikte in Europa und Frankreich und beschrieb die Flucht sowie die Aufnahme der protestantischen Glaubensflüchtlinge. Sie setzte einen Schwerpunkt auf die Darstellung der Etablierung der Hugenotten in Gewerbe und Wissenschaft und zeigte abschließend die »Integration der Franzosen« mit Aufgabe der Muttersprache und der hugenottischen Gruppenidentität. Sie sollte zeigen, »wie sich im Lauf des 18. Jahrhunderts der Prozess der Integration vollzog und wie sich die hugenottisch-französische Identität nach und nach auflöste« (Beneke/Ottomeyer 2005: 333). Der abschließende Ausstellungsbereich zu »Jubelfeiern« warf anhand von Memoiren, zeitgenössischen Chroniken, Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts sowie Feiern der 1930er, 1950er und 1990er Jahre Schlaglichter auf die Selbsthistorisierung und die politische Instrumentalisierung der Erinnerungskultur in unterschiedlichen Machtregimen.

Die Doppelausstellung *Zuwanderungsland Deutschland* vermaß als historische Ausstellung die lange Phase der Migrationsgeschichte von 1500 bis 2005 und zeigte als beispielhafte Vertiefung die Geschichte der Hugenotten von der Migration bis zur Integration. Vor dem Hintergrund des 2005 in Kraft getretenen Zuwanderungsgesetzes wurde das Narrativ des nationalen Geschichtsmuseums deutlich: Im Mittelpunkt stand die Perspektive der staatlichen Regelungen, die die Rahmenbedingungen für Migration und Integration schufen. Die Geschichte der Hugenotten

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

diente dabei aus nationalstaatlicher Perspektive als Musterbeispiel für das Gelingen von Integration.

Im Gegensatz dazu versuchte die Ausstellung *Projekt Migration* die Perspektive der Migration einzunehmen, um mit einem interdisziplinären Ansatz »den nationalen Blick umzukehren und Migration selbst als eine zentrale Kraft gesellschaftlicher Veränderung« (Kölnischer Kunstverein et al. 2005: 16f.) zu zeigen. Die Ausstellung war die Abschlusspräsentation eines interdisziplinären Projekts, in dem der Kölnische Kunstverein, der Verein DoMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei, das Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt a.M. und das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst an der Universität Zürich, neue Möglichkeiten der Verbindungen von wissenschaftlicher Forschung und musealer Praxis erprobten. Die Ausstellung sollte Migrationsgeschichte und Migrationserfahrungen in Deutschland seit 1955 nicht re-konstruieren, sondern im Hinblick auf die herrschenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse de-konstruieren und in neuen Formen präsentieren, um so »das bereits Erzählte und bislang noch Unerzählte als das noch zu Denkende, Zukünftige zu präsentieren« (von Osten 2009: 93). Dazu wählte die auf mehrere Orte in der Kölner Innenstadt verteilte Ausstellung unterschiedliche Darstellungsformen: Präsentationen von Statistiken und Themenkarten wechselten sich mit seriellen Arrangements von Alltagsgegenständen und Präsentationen von Kunstwerken wie Teilen der Rauminstallation von Vlassis Caniaris ab. Die Art der Präsentation weckte Kritik: Sie suggeriere eher die Abwesenheit der Menschen und könne gerade durch die getroffene Auswahl und Anordnung der Objekte »othering sowie Stereotypenbildung begünstigen« (Ostow 2012: 162). Die Kurator:innen wollten »die Macht der Bilder in Frage stellen, dekonstrurieren und sie in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Kontext stellen und eine ganz eigene Bildsprache entwickeln« (Eryılmaz/Rapp 2009: 278) – ein Anspruch, der hohe Erwartungen weckten, die die Ausstellung offensichtlich nicht überall erfüllen konnte. Die berechtigte Forderung an Migrationsausstellungen, unterschiedliche Perspektiven einfließen zu lassen und diese deutlich zu machen, fügte mit der Frage ›Wer spricht?‹ eine weitere Facette hinzu: die Vielfalt der Perspektiven und der Narrative.

Die sechs großen Migrationsausstellungen zeugten 2005 von einer beeindruckenden Intensität der Auseinandersetzung von Museen und Forschungseinrichtungen mit Migration. In der Gesamtschau wurden die Einflüsse von Rahmenbedingungen und Akteuren der Ausstellungen ebenso sichtbar wie unterschiedliche Zielstellungen und die dadurch geprägten Narrative. Während einige Ausstellungen auf traditionelle Präsentationsformen setzten, erprobten andere die Möglichkeiten der Integration von lebensgeschichtlichen Erinnerungen, biografischen Objekten, wissenschaftlichen Daten oder künstlerischen Darstellungsweisen. Im Umfeld der Ausstellungen wurden zudem Fragen nach Formen der Integration der Migrations-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geschichte in die Erinnerungskultur in Deutschland und die Forderung nach einem zentralen Migrationsmuseum für Deutschland erörtert (vgl. Motte/Ohliger 2004, Hampe 2005, Fehr 2009, Hintermann/Johansson 2010, Gogos 2021).

Ausstellungsboom zu Migration

In den 2010er Jahren lässt sich ein regelrechter Boom von Migrationsausstellungen feststellen. So stieg die jährliche Anzahl der Migrationsausstellungen in Deutschland von durchschnittlich 23 Ausstellungen Anfang der 2000er Jahre auf durchschnittlich 77 Anfang der 2010er Jahre (vgl. Wolfgarten 2019: 40). Das zeigt, dass sich das Thema in den Museen etabliert hat, wobei sich zugleich die Formen der Konzeptionen und Darstellungen diversifiziert haben.

So nahm das Deutsche Hygienemuseum in seiner Ausstellung *Das Neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt* (vgl. Ezli/Staupe 2014) die aus der Migration der Menschen nach Deutschland resultierende Einwanderungsgesellschaft zum Ausgangspunkt für die Frage nach Formen des Zusammenlebens, globalen Verflechtungen, Sehnsuchtsorten und Grenzregimen. Die Ausstellung setzte auf die szenografische Gestaltung von Mobilität und gab am Ende in einem Forum den Fragen nach der Gestaltung des Zusammenlebens Raum.

Auf nationaler Ebene präsentierten die Geschichtsmuseen der Bundesrepublik Deutschland ab Ende 2014 ihre Wanderausstellung *Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland* (vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 2014), die chronologisch-thematisch gegliedert war und die Migrationsgeschichte in Deutschland nach 1945 mit einem deutlichen Schwerpunkt auf die Zeit der Anwerbeabkommen zeigte. Galt die Migration im nationalen Ausstellungsnarrativ 2005 noch als ›Zuwanderung‹, so wurde sie nun als Einwanderung dargestellt, die mit erfolgreicher Integration das Land kulturell bereicherte, vielfältiger und »immer bunter« machte. Der abschließende Ausstellungsbereich zeigte Objekte zu Fremdenfeindlichkeit und zu den polarisierenden Debatten um Kopftücher und Burkas und stellte diese dem Zuwanderungsgesetz von 2005 sowie Exponaten zu Einbürgerungsfeiern als Beispiele gelungener Integration gegenüber. So wirkte die Ausstellung wie ein Resümee zum Schlusspunkt der Einwanderungsgeschichte.

Mit den großen Fluchtbewegungen 2015 wurde dieses Narrativ konterkariert. Während der Laufzeiten der Ausstellung in Berlin und Leipzig reagierten die beiden nationalen Geschichtsmuseen bis zum Ausstellungsende 2016 mit der Schaltung von Zeitzeugeninterviews auf der Internetseite, die Ausstellung selbst blieb jedoch unverändert.

Dagegen reagierte die übrige Museumslandschaft mit einer großflächigen Hinwendung zu Themen der Flucht, Zwangsmigration sowie zur Arbeit mit geflüchteten Menschen in Museen (vgl. Ziese/Gritschke 2016). In den folgenden Jahren wid-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

meten sich Ausstellungen darüber hinaus vermehrt Themen der Kolonialgeschichte und postkolonialen Perspektiven (vgl. Greve 2022). Der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine bringt seit Anfang 2022 eine Vielzahl von Menschen in die europäischen Nachbarstaaten des Landes, vor allem nach Polen und nach Deutschland. Das wird die Museumsarbeit weiter prägen.

Seit 2010 begleitet der Arbeitskreis Migration im Deutschen Museumsbund die Entwicklungen und bietet eine Plattform zur Diskussion und zum fachlichen Austausch über das Ausstellen, Sammeln, Erforschen und Vermitteln von Migration im Museum sowie über die Zusammenarbeit mit Selbstorganisationen und Communities. Im Dialog von Museumsfachleuten und engagierten Akteuren und Institutionen der Migrationsgesellschaft entstand 2014 der Leitfaden *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt* (vgl. Deutscher Museumsbund 2015) als Handreichung aus der Praxis für die Praxis. Die intensiven Diskussionen und die Vielzahl der Ausstellungsprojekte eröffnen die Möglichkeit, wesentliche Entwicklungen in der Ausstellungspraxis der Museen zu identifizieren. So können unterschiedliche Modi der Darstellung von Migration und kultureller Vielfalt in Ausstellungen ausgemacht werden, die die unterschiedlichen Ansätze und Perspektiven deutlich machen. Im Folgenden stelle ich fünf idealtypische Modi der Darstellung von Diversität vor, die die unterschiedlichen Ansätze deutlich machen sollen. Die hier nur knapp skizzierbaren Beispiele werden zeigen, dass in der Praxis oft auch Kombinationen von verschiedenen Modi gewählt werden.

Chronologie und Lokalgeschichte

Seit den 2000er Jahren haben mehr und mehr historische Museen, aber auch Archive oder Vereine, die lokale Migrationsgeschichte der jeweiligen Gemeinde, der Stadt oder des Kreises vor Ort erforscht und in Ausstellungen präsentiert. Meist sind sie dabei auf die Geschichte der Einwanderung in die Bundesrepublik konzentriert. Oft bilden die runden Jahrestage zu den staatlichen Anwerbeabkommen den Anlass für die Ausstellungen.

Als innovativ sind diese Ausstellungen zu bezeichnen, weil sie in vielen Fällen erstmals die Geschichte der Einwanderung und der Eingewanderten im lokalen Kontext präsentieren und somit einen neuen Blick auf die lokale Geschichte werfen. Oft wählen die Ausstellungen eine Darstellung entlang des Vorgangs der Migration der angeworbenen Arbeiter und Arbeiterinnen: Anwerbung, Reise und Ankunft, Arbeit, Alltag, Aktivitäten in Vereinen, kulturelle Praktiken, Formen der Vergesellschaftung und Verbindungen in die alte Heimat. Viele Projekte nutzen die Methoden der lokalhistorischen Spurensuche, die aus der alltagsgeschichtlichen Forschung seit den 1980er Jahren bekannt und erprobt sind. Dabei spielt die Perspektive einer Geschichte von unten eine bedeutende Rolle. Die Bandbreite dieser

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Ausstellungen reicht dabei von der Fokussierung auf die Migration einer ausgewählten nationalen oder ethnischen Gruppe bis hin zum Überblick über mehrere Jahrhunderte Migrationsgeschichte am lokalen Beispiel.

Abb. 1: Ausstellungsbereich zu migrantischen Unternehmer:innen in der Ausstellung »Wir hier!«, Lüdenscheid 2012. Foto: Dietmar Osses.

So erforschte beispielsweise das Stadtmuseum Lüdenscheid die lokale Migrationsgeschichte seit 1945 und zeigte die Ausstellung *Wir hier! Zuwanderung und Migration nach Lüdenscheid und in die märkische Region* (vgl. Trox 2012). Sie verband damit die Geschichte der Flüchtlinge und Vertriebenen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in die Stadt kamen, mit der Darstellung der Geschichte der angeworbenen Gastarbeiter:innen sowie der Geflüchteten und Asylbewerber:innen bis 2012. Das Museum suchte für die Ausstellung die Zusammenarbeit mit Selbstorganisationen von Migrant:innen und entwickelte mit ihnen verschiedene Begleitveranstaltungen. Seine Forschungsergebnisse sicherte das Museum in einem umfangreichen Ausstellungskatalog; die während des Projekts aufgebauten Beziehungen zu Akteuren, Organisationen und Vereinen wurden vereinzelt über das Ausstellungsprojekt hinaus weitergeführt. Während bei der Lüdenscheider Ausstellung die Forschungsperspektive des Museums ›von oben‹ dominierte, wählte das Dürener Stadtmuseum

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

für seine Ausstellung *In Düren zu Hause. Migrationsgeschichte(n) und kulturelle Vielfalt* eine klare Perspektive aus der Stadtgesellschaft ›von unten‹: Das Museumsteam setzte bei der Forschung und Erarbeitung der Ausstellung von Beginn an auf die enge Zusammenarbeit mit Akteuren und Initiativen aus der Stadtgesellschaft und brachte dabei Erfahrungen aus vorausgegangenen partizipativen Projekten ein (vgl. Trägerverein Stadtmuseum Düren 2020). Die 2021 gezeigte Ausstellung schlug einen Bogen von den Migrationsbewegungen des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Aus der Zusammenarbeit entstanden Schwerpunkte in der Ausstellung zu migrantischen Sportvereinen, zur Geschichte und Rollen der Frauen sowie zu Alltagsrassismus und Fremdenfeindlichkeit. Zeitzeugeninterviews und private Leihgaben bildeten für viele Ausstellungsbereiche die Basis.

Die besondere Bedeutung des Ortes nutze die Ausstellung *Spurensuche. Die Griechen von Kettwig* in der Europäischen Kulturhauptstadt Essen RUHR.2010. Die von dem freien Kurator Manuel Gogos konzipierte Ausstellung wurde in dem historischen Fabrikgebäude der ehemaligen Tuchfabrik Johann Wilhelm Scheidt AG in Essen-Kettwig gezeigt, deren Belegschaft in den 1960er Jahren zu einem großen Teil aus angeworbenen griechischen Arbeiterinnen und Arbeitern bestand. In Zusammenarbeit mit Mitgliedern der ehemaligen Belegschaft gestaltete der Kurator die Ausstellung als Spurensuche und setzte stellenweise künstlerische Interventionen und szenografische Gestaltung der ehemaligen Werksräume ein. Ausgehend von dem historischen Gebäude und der ehemaligen Belegschaft fokussierte die Ausstellung die Geschichte der griechischen Arbeitsmigration nach Essen und ins Ruhrgebiet.

Für viele Menschen mit Migrationsgeschichte ist eine Darstellung ihrer Geschichte in einer musealen Ausstellung ein wichtiger Akt der Sichtbarmachung und der gesellschaftlichen Anerkennung. Dem Museum als gesellschaftlicher Institution wird dabei ein hoher Stellenwert zugemessen. Die Art der Darstellung, die bisweilen in eine dichotome Gegenüberstellung von ›wir und die Anderen‹ mündet, wird andererseits jedoch oft als Momentum einer Exklusion und Exotisierung kritisiert. Hier tut sich für die Museen ein Dilemma auf. Auf der einen Seite steht die aufgrund fehlender Vorarbeiten oft aufwändige Erforschung und Aufarbeitung der Geschichte und Hintergründe der jeweiligen Migration im lokalen Umfeld, die mit der Markierung und Sichtbarmachung für einen Teil der Menschen mit Migrationserfahrung eine wichtige symbolische Bedeutung als ein Akt der Wahrnehmung, Akzeptanz und Sichtbarmachung haben. Dabei besteht jedoch auf der anderen Seite die Gefahr der Vereinfachung und Festschreibung, der Bildung und der Reproduktion von Stereotypen. Das Medium Ausstellung hat aufgrund seiner einzigartigen Möglichkeiten große Potenziale, mit der Anordnung von Objekten, Medien und Texten im Raum eindringliche Bilder und Merkwelten zu erschaffen und dabei zugleich unterschiedliche Perspektiven zu zeigen und Narrative zu erzeugen, die auch Widersprüchen und Uneindeutigkeiten Raum geben. Die Wirk-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

mächtigkeit des Gesamtarrangements ist dabei Möglichkeit und Herausforderung zugleich.

Komparatistische Perspektiven

Viele historische Migrationsausstellungen konzentrieren sich entweder auf die Geschichte der Migration und der Migrant:innen aus einem Herkunftsland oder sie zeigen die Geschichte von Migrant:innen aus unterschiedlichen Herkünften unter gleichen Bedingungen wie beispielsweise der Zeit der Anwerbeabkommen oder unter den Bedingungen von Flucht oder Vertreibung. Dies birgt jedoch die Gefahr der Essentialisierung: Eine Rahmung der Geschichte der Gastarbeiter oder der Italiener in Deutschland als Thema einer Ausstellung kann bei allen Differenzierungen zu einer essentialisierenden Kategorisierung führen, die der so gefassten Gruppe wesenhafte Charakteristika zuschreibt und damit zur Stereotypenbildung beiträgt. Eine komparatistische Perspektive versucht im Gegensatz dazu, mit einer zeitlich synchronen Betrachtung die unterschiedlichen Rahmenbedingungen verschiedener Gruppen von Migrant:innen und deren Auswirkungen aufzuzeigen und zu vergleichen. Damit geraten einerseits rechtliche Rahmenbedingungen, Fragen von Macht und Ermächtigung, aber auch Wechselwirkungen von Erinnerungskultur und gesellschaftlichen Debatten in den Fokus; andererseits werden aber auch Blicke auf Praktiken und Entwicklungen frei, die scheinbar unabhängig von äußeren Rahmenbedingungen allen betrachteten Gruppen zu einem historischen Zeitpunkt oder einer Phase gemein sind.

So blickte die Ausstellung *Nach Westen: Zuwanderung aus Osteuropa ins Ruhrgebiet* (vgl. Osses 2012a) des LWL-Industriemuseums Zeche Hannover in Bochum im regionalen Kontext vergleichend auf unterschiedliche Gruppen von Einwanderern und ihre Erfahrungen während der gleichen historischen Phase. Sie zeigte die unterschiedlichen Hintergründe und vielschichtigen Erfahrungen von Einwanderer:innen aus Polen, den Staaten der ehemaligen Sowjetunion, den Nachfolgestaaten Jugoslawiens und von jüdischen Einwanderer:innen von den 1980er bis in die 2010er Jahre. Die Ausstellung wurde mit Studierenden der Ruhr-Universität Bochum konzipiert und entwickelte sich während der Planung in neue Richtungen: Sämtliche Beteiligte hatten eigene oder familiäre Migrationserfahrungen, die sie aktiv in die Ausstellungsentwicklung einbrachten. Die Einbeziehung von Familien und Freunden ermöglichte eine neue, intergenerative Perspektive in der Ausstellung (vgl. Osses 2012b: 14). Lebensgeschichtliche Erinnerungen und biografische Objekte gewannen eine besondere Bedeutung, da sie die Perspektive der historisch-politischen und einwanderungsrechtlichen Rahmenbedingungen in der Ausstellung um die vielfältigen Motivationen und vielschichtigen Erfahrungen der Migration sowie des Lebens in der neuen Umgebung erweiterten.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2: Drei Generationen der Familie Gorbatko in der Ausstellung »Nach Westen«, LWL-Industriemuseum Zeche Hannover, Bochum 2012. Foto: Dietmar Osses.

Der Vergleich der jeweils spezifischen historisch-politischen Hintergründe dieser Gruppen von Einwanderer:innen einerseits und der vielfältigen individuellen Geschichten und Erfahrungen andererseits bot die Möglichkeit, die einzelnen biografischen Geschichten zu re-kontextualisieren und miteinander in Bezug zu setzen. So wurden durch die Darstellung unterschiedlicher nationaler und ethnischer Gruppen die Gemeinsamkeiten von Erfahrungen deutlich, die weniger von der Herkunft als vielmehr von der Zugehörigkeit zu einer Generation, zu einem Geschlecht oder zu einem sozialen Milieu geprägt waren.

Themenzentrierte Zugänge

Entsprechend des Paradigmas der Migration als Normalfall der Geschichte stellen themenzentrierte Zugänge nicht den Vorgang der Migration als Wanderungsbewegung in den Vordergrund, sondern verlagern anhand eines gewählten allgemeinen Themas die Perspektive auf Alltag, Erfahrungen und Praktiken in der Migrationsgesellschaft. Damit nehmen sie die gesamte Gesellschaft in den Blick. Sie können »das Prinzip von Diversität, verstanden als Vielfalt und Differenz, als Erkenntnismethode nutzen« (Kolland 2009: 231). Das eröffnet die Möglichkeit, nach Gemeinsamkei-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ten und Unterschieden und deren Ursachen zu fragen, unterschiedliche Wahrnehmungen, Bedeutungen und Zuschreibungen aufzuzeigen sowie ihre Ursachen und Wirkungen zu diskutieren.

So kann der Blick von nationalen oder ethnischen Zuschreibungen und Stereotypen auf andere Ordnungs- und Erkenntniskriterien in einer diversen Gesellschaft erweitert werden. Themenzentrierte Ausstellungen bieten das Potenzial, in besonderer Weise multiperspektivische Zugänge zu eröffnen und die unterschiedlichen Facetten eines Themas auf ihre Prägung durch Migration, Machtsysteme und wechselseitige Einflüsse zu hinterfragen.

Entsprechend widmete sich die Ausstellung *Von Kuzorra bis Özil. Die Geschichte von Fußball und Migration im Ruhrgebiet* (vgl. Osses 2015) des LWL-Industriemuseums Zeche Hannover im Jahr 2015 der populären Sportart Fußball. Sie nutzte die Popularität des Themas und die Prominenz bekannter Akteure, um breit gefächerte Zugänge zu eröffnen. Die Ausstellung thematisierte die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen wie auch die lebensgeschichtlichen Erfahrungen von Menschen mit Migrationserfahrung in Fußballvereinen von den Anfängen um 1900 bis zur Gegenwart. Im Rahmen von Kooperationen mit Sportvereinen sowie dem Verein DOMiD porträtierten Jugendliche sowie Mitglieder eines Teams von Asylsuchenden ihren Alltag als Spieler:innen oder Fans in selbst erstellen Videos, die Bestandteil der Ausstellung wurden. Interviews mit Spielern, einem Trainer, Berater und einer Schiedsrichterin beleuchten unterschiedliche Facetten des Themas und stellten die Menschen als Akteure in den Vordergrund. Die Ausstellung bot einen chronologischen Rahmen entlang der Spielfeldbanden sowie thematische Vertiefungen auf und neben dem Spielfeld von Fankultur über das Kopftuchverbot im Frauenfußball bis zu beruflichen Netzwerken im Amateurfußball und nationales Werben um angehende Profispieler. Mit einem populärkulturellen Themenschwerpunkt lotete die Ausstellung anhand regionaler Beispiele wechselseitige Einflüsse in der Migrationsgesellschaft aus und eröffnete differenzierte Perspektiven aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

In größerem Maßstab blickte 2021 die große Landesausstellung Baden-Württemberg des Technoseums Mannheim *Arbeit & Migration: Geschichten von hier* (vgl. Fix 2021) auf die Einflüsse von Migration und Migrant:innen in der Arbeitswelt in Baden-Württemberg. Die Ausstellung stellte die Arbeit als verbindendes Element in der Gesellschaft in den Mittelpunkt: »Sie bringt Menschen zusammen, die sich sonst nie miteinander auseinandersetzen müssen«, so der Einführungstext der Ausstellung. In Zusammenarbeit mit Zeitzeugen, Verbänden und Vereinen entwickelte das Ausstellungsteam die Themen und persönliche Blickwinkel der Beteiligten darauf. Nach einem Auftakt zur langen Geschichte der Migration in der Region zeigte die Ausstellung unterschiedliche Perspektiven auf die Themen Bildung, Industriearbeit, Wohnen, Familie, Gründer sowie Sorge- und Servicearbeit und nahm abschließend unter der Leitfrage »Wann verliert man eigentlich sei-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

nen Migrationshintergrund?« unterschiedliche Wahrnehmungen und Wertungen der Migration in den Fokus. Die Ausstellung thematisierte Berechtigungsregime, Benachteiligungen und Ausschlüsse ebenso wie Demonstrationen, Arbeitnehmerbewegungen sowie Gründer- und Unternehmertum von Migrant:innen. Sie blickte auf prekäre Arbeitsverhältnisse wie auch auf erfolgreiche Startups und lotete dabei den Anteil von Migration und Migrant:innen aus. Mit ungewöhnlichen Exponat-Ensembles und künstlerischer Verfremdung stellte die Ausstellung übliche Sichtweisen infrage und eröffnete neue Perspektiven.

Themenzentrierte Zugänge ermöglichen es in besonderer Weise, die Bedeutung von Migration für das gewählte Thema, Zusammenhänge und Zuschreibungen zu zeigen und aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten. Die Zusammenarbeit mit Menschen mit Migrationserfahrung wie auch der Einsatz von künstlerischen Produktionen kann dabei vielschichtige Zugänge und Perspektiven eröffnen.

Künstlerische Zugänge

Historische Ausstellungen zeigen und erzählen Geschichten mittels originaler Objekte, Bildmedien und Texten als Ding-Arrangements im Raum. Sie vereinen damit die Aura von historischen Objekten als wahrhaftige Vergegenständlichung der Geschichte, als echte und handfeste Vergegenwärtigung der Vergangenheit in der unmittelbaren Begegnung im Hier und Jetzt, mit den Perspektiven und Zuschreibungen der gewählten Narration. Aufgrund ihrer physischen Präsenz gelten Objekte als starke Belege für die Wahrhaftigkeit von Erzählungen. Bei alltäglichen, meist industriell gefertigten Objekten konstituiert der Kontext, die individuelle Verwendungsgeschichte die historische Bedeutung. In historischen Ausstellungen machen biografische Kommentare in Text, Ton oder bewegten Bildern diese Dinge zu biografischen Objekten, zu gegenständlichen Zeitzeugen. Dies stellt für Ausstellungen zu Migrationsthemen eine besondere Herausforderung dar, da Migration oft mit dem Zurücklassen von Menschen und Dingen, mit der Aufgabe und dem Verlust von Objekten einhergeht. Der Veranschaulichung des Verlorenen, aber auch von Utopien, sind in objektzentrierten historischen Ausstellungen enge Grenzen gesetzt.

Künstlerische Interventionen und Kompositionen haben dagegen große Potenziale zur Veranschaulichung von vielschichtigen Bezügen und Bedeutungen, zum Zeigen von Verlusten wie auch von Visionen. Mit ihrer Freiheit in der Gestaltung können sie auf vielfältige Art und Weise Assoziationen freisetzen, weitreichende Kontexte und Verflechtungen erschließen und neue Zugänge eröffnen. Entsprechend werden künstlerische Zugänge in Ausstellungen zu Migration und kultureller Vielfalt genutzt, um Mehrdeutigkeiten und Bedeutungspotenziale zu eröffnen. Anstelle des Gestus der Wahrhaftigkeit des historischen Objekts tritt das Potenzial der Möglichkeiten in künstlerischen Kompositionen. Einige Ausstellungen setzten

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konsequent auf diese Darstellungsform. Während die Ausstellung *Gastarbeiter – Fremdarbeiter* von Vlassis Caniaris als eine der ersten Migrationsausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1975 in Form eines Gesamtkunstwerks, als Produkt eines einzelnen Künstlers entstand, verband die Ausstellung *Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration* (vgl. Bayer et al. 2009) wissenschaftliche Forschung und künstlerische Produktion. Die Ausstellung entstand 2009 als Kooperation des Kulturreferats München mit dem Institut für Ethnologie, dem Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie und dem Historischen Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität und wurde zwei Monate lang in der Rathausgalerie München gezeigt. Sie suchten explizit nach neuen Formen der Darstellung eines transnationalen Diskurses, der die traditionell national oder ethnisch orientieren Kategorien sprengen und neue transkulturelle Bilder entwickeln wollte und arbeitete dabei schwerpunktmäßig mit künstlerischen Installationen. Dabei ordnete die Ausstellungsarchitektur entsprechend der Perspektive der Migration die gewählten Themen »Stadtbilder – Stadt(t)räume«, »Urbane Politiken«, »Transnationale Ökonomien« und »Kulturproduktionen« so an, dass »Plätze, Wegsysteme und Netzwerke simuliert, Grenzen markiert, Übergänge und Blickbeziehungen strukturiert und Differenzen ermöglicht« (Hieslmair/Zinganel 2009: 16) wurden. Einzelne Installationen wie *Balkanbar* von Almir Bazdar, Elisabeth Dietrich, Slobodan Karamic, Asmir Sabic und Manuela Unverdorben setzten sich beispielsweise kritisch mit der Imageproduktion und Stereotypen wie ›Balkan‹ und ›Balkanmusik‹ in den 1990er Jahren in Deutschland auseinander und loteten die Schnittstellen von Exotismus, globalem Mainstream und alltagskultureller Praxis in der Diaspora aus (vgl. Bayer et al. 2009: 45–48). Andere Installationen wie *Spunk II* von Karin Bergdolt, Christine Lederer und Kathrin Reikowski hinterfragten kritisch die Konstruktion von Kategorien wie die der ›migrantischen Literatur‹ (vgl. ebd.: 141–144). Produktionen der Populärkultur wie Musik oder Literatur bieten die Möglichkeit, die vielschichtigen Erfahrungen von Migration und Migrant:innen zu zeigen und gleichzeitig die Voraussetzungen der Kunstproduktion wie auch die Auswirkungen auf die Kunst zu analysieren und darzustellen. Solche Ansätze werden in Migrationsausstellungen bisher nur wenig genutzt. In der musealen Praxis könnten qualifizierte Spartenmuseen wie beispielsweise Literaturmuseen diese Potenziale für ihre Arbeit einsetzen. Die eingehende Betrachtung des Verhältnisses von Autor:innen, Sujet und künstlerischem Werk könnten dazu wichtige Anknüpfungspunkte liefern und Fragen nach dem Migrantischen in der Literatur und der Literatur der Migration erörtern. Oft schwingen in der Kunstproduktion unterschiedliche Facetten und Perspektiven von hier und dort, von Bewegen und Verweilen, von Realitäten und Fiktionen mit. Literaturmuseen könnten diese Dimensionen beleuchten und dabei wie keine andere Institution auf die Erzählkunst und Sprache eingehen.

Eine Verbindung von künstlerischer Praxis, Empowerment und größtmöglicher Partizipation suchte das Museum Europäischer Kulturen in Berlin mit der Ausstel-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

lung *daHEIM – Einsichten in flüchtige Leben* (vgl. Tietmeyer 2016) im Jahr 2016. Wenige Monate nach dem sogenannten Sommer der Migration, in dem gut eine Million geflüchteter Menschen nach Deutschland kamen, stellte das Museum seine Ausstellungsräume für ein Kunstprojekt zur Verfügung. Die Berliner Künstlerin Barbara Caveng arbeitete mit ihrer Künstler:innen-Initiative *Kunstasyl* in einer Sammelunterkunft in Berlin-Spandau mit geflüchteten Menschen zusammen und realisierte mit ihnen gemeinsam die Ausstellung *daHEIM*. Das Museum stellte dafür seine Räume, Expertise und Finanzen zur Verfügung. Mit Installationen aus Alltagsgegenständen, Teilen von Doppelstockbetten, Zeichnungen, Texten, Videointerviews und Wandgemälden sowie einigen ausgewählten Exponaten aus der Sammlung des Museums gestalteten die Beteiligten Themenräume zu Flucht, Verlust, Notunterkünften und Heimaten, die die Erfahrungen und Hoffnungen der Menschen aus verschiedenen Perspektiven anschaulich machten und die Fluchterfahrung mit Beispielen aus der Migrationsgeschichte und Alltagserfahrungen aus der Gegenwart verband. Die Gestaltung der Inhalte, der Räume und des Narrativs lag dabei in den Händen der Beteiligten. »Das Museum zog seinen Anspruch auf Repräsentanz zurück: Anstelle einer paternalistischen Geste von Teilhabe gewährte es Autonomie. Was im Heim begann, wurde im Museum möglich: Aus Heim wurde daHEIM – ein fragiles Konstrukt von Einsichten in flüchtige Leben«, resümierte die Künstlerin Barbara Caveng (2016: 11). Die Komposition von persönlichen individuellen Erinnerungen und Ausdrucksformen sollte dabei als Ausdruck für die kollektiven Erfahrungen und Empfindungen geflüchteter Menschen dienen. Das Museum stellte seine professionellen Ressourcen und Räume zur Verfügung, zog seine Deutungshoheit jedoch weitgehend zurück und gab Raum für Diskussionen in begleitenden Veranstaltungen. Es dokumentierte die komplette Ausstellung in 3D-Scans der Ausstellungsräume und Installationen und übernahm diese Digitalisate in seine museale Sammlung.

Künstlerische Zugänge können neue Perspektiven und Dimensionen eröffnen und nicht vergegenständliche Erfahrungen und Vorstellungen zeigen. Schon bei vermeintlich eindeutigen historischen Exponaten, die in Ausstellungen als Sachzeugen eingesetzt werden, ist eine Transparenz über die Wahl der Perspektive wichtig: Wer zeigt was? Wer spricht über wen? Bei der Nutzung von freien künstlerischen Darstellungen oder Installationen gewinnt diese Kennzeichnung der Autor:innenschaft weiter an Bedeutung.

Aufsuchende Museumsarbeit und Stadtlabore

Die Methoden der lokal- oder regionalhistorischen Spurensuche vor Ort, einer Perspektive von unten, der Oral History und die Zusammenarbeit mit Communities und Zeitzeugen haben sich zur Erarbeitung und Realisierung von Ausstellungen mit

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Migrationsbezug etabliert. Der Grad der Partizipation kann dabei nach Anspruch und Möglichkeiten der Museen stark variieren. Um symbolische oder tatsächliche Barrieren zu zerbrechen und weitere Zugänge zu Museen und Ausstellungen zu eröffnen, verlassen aufsuchende partizipative Projekte die Räume der Institution ›Museum‹ gehen hinaus zu den Menschen in der Stadt- oder Landgesellschaft und suchen diese vor Ort auf.

Als ein wichtiger Vorreiter ist das Historische Museum Frankfurt zu nennen, das während der Umbauphase des Museums mit dem Format *Stadtlabor unterwegs* die Museumsräume verließ und vor Ort die vielfältige, stark von Migration geprägte Geschichte der Frankfurter Stadtteile und ihrer Bewohner:innen in enger Zusammenarbeit erkundete. Die Ergebnisse wurden gemeinsam erarbeitet und zunächst in Einrichtungen wie Stadtteilzentren oder Vereinsräumen vor Ort gezeigt und anschließend auch im Museum ausgestellt. So beleuchteten die Ausstellungen *Ostend// Ostanfang. Ein Stadtteil im Wandel* und *G-Town. Wohnzimmer Ginnheim* den Wandel der jeweiligen Stadtteile und zeigten die von Vielfalt geprägte Gegenwart. Nach der Eröffnung des Neubaus konnte das Stadtlabor eine eigene Ebene in der Dauerausstellung des Museums beziehen und fungiert seitdem als Raum für kollaboratives Arbeiten und als Präsentationsort.

Abb. 3: Ausstellung »Kein Leben von der Stange im Stadtlabor«, Historisches Museum Frankfurt, 2019. Foto: Stefanie Kösling.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - CC BY

Wichtig für die Projekte ist die Form der ›aufsuchenden Museumsarbeit‹: Die Kurator:innen verlassen die Institution und gehen zu den Menschen, fragen sie nach ihren Ideen, Bedürfnissen und Perspektiven und entwickeln im gemeinsamen Prozess die Ausstellung von der Idee über das Konzept bis zur Darstellung. Alle Beteiligten bringen dabei ihre jeweiligen Qualifikationen und Perspektiven in das gemeinsame Projekt ein. Ausgehend von der Migrationsgeschichte des Stadtteils werden nicht nur die Themen mit verschiedenen Perspektiven betrachtet und bearbeitet – die neuen Formen der Zusammenarbeit setzen darüber hinaus vielfältige soziale Prozesse innerhalb der Nachbarschaft und Communities vor Ort in Gang. Das Historische Museum Frankfurt hat diese Form der partizipativen Arbeit verstetigt und in der Dauerausstellung einen dauerhaften Ort zur Bearbeitung und Präsentation von Stadtlabor-Projekten eingerichtet.

Weitere Häuser wie das Altonaer Museum Hamburg oder das Focke-Museum in Bremen folgen gegenwärtig diesem Vorbild und richten Stadtlabore ein als permanentes Forum für partizipative Projekte und als Ausstellungsraum für gemeinsam erarbeitete Präsentationen. Dabei nutzen sie auch neue Formen des Outreach und der Kommunikation. So setzte das Focke-Museum in Bremen während der Kontaktbeschränkungen infolge der Coronaschutzmaßnahmen auf den Einsatz von Social Media bei der Ansprache türkischsprachiger Communities und der partnerschaftlichen Erarbeitung eines Projekts zur Geschichte der angeworbenen Gastarbeiter:innen aus der Türkei. 2021 eröffnete die Ausstellung *Lebenswege – Hayat Yollari* (vgl. Focke-Museum 2021) das Stadtlabor im Focke-Museum. Sie zeigte Videoporträts mit lebensgeschichtlichen Interviews von Zeitzeugen im Kontext von persönlichen Objekten, die die Menschen nach eigener Wahl in der Ausstellung präsentierten. Begleitet wurde die Präsentation vom Sound der ›Gastarbeit‹ – Liedern von traditioneller Volksmusik bis zur damals aktuellen Popmusik, die die Zeitzeugen auf einer Playlist eines Streamingdienstes zusammenstellten. In einem weiteren Schritt wurde die Ausstellung im Herbst 2022 in einem ehemaligen Ladenlokal in der Bremer Innenstadt gezeigt, um noch näher an die Menschen in der Stadt zu rücken.

Die Stadtlabore verstehen sich als Experimentierfeld zum gemeinsamen Arbeiten und Erproben. Diese offenen Zugänge bieten die Möglichkeit, verstärkt mit marginalisierten und diskriminierten Gruppen zusammenzuarbeiten und ihre Geschichte aus ihren Perspektiven zu zeigen. Einem integrativen Ansatz folgend, können sie dabei sowohl die bisher marginalisierten Themen und Gruppen darstellen wie auch gleichzeitig in der Institution Museum einen Akt der Selbstermächtigung vollziehen, der vielen Beteiligten wichtig ist. Gleichzeitig können diese Facetten der Geschichte in das Gesamtbild zum Beispiel einer Stadt oder Region eingewoben werden und stellen damit nicht mehr einen gesonderten Aspekt dar, sondern sind ein Aspekt der gemeinsamen Geschichte. Die Art der Darstellung, Auswahl der Aspekte und der unterschiedlichen Perspektiven sind dabei jeweils

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ergebnis eines Aushandlungsprozesses, der von allen Beteiligten ein hohes Maß an Kommunikation, Empathie und gegenseitigem Verständnis erfordert.

Vielstimmige Geschichten – Migration und Diversität

Bei den hier vorgestellten Modi der Präsentation von Migration und kultureller Vielfalt in Ausstellungen handelt es sich um idealtypische Kategorien, die nicht als Hierarchisierung oder Evolutionsmodell missverstanden werden sollen. Es sind unterschiedliche Zugänge, die für den jeweiligen Zweck, die jeweilige Zielgruppe und vor dem Hintergrund des jeweiligen Kontextes angemessene und wirkungsreiche Formen des Zeigens in Ausstellungen darstellen können. In der Ausstellungspraxis werden oft verschiedene dieser Zugänge verbunden. Aktuell ist ein bleibender Trend zur Integration von lebensgeschichtlichen Erinnerungen (vgl. Aysel/Nogueira 2017) sowie zur Nutzung von partizipativen Formaten unterschiedlicher Ausprägung (vgl. Wonisch 2017) auszumachen. Einige Museen wie das historische Museum Frankfurt, das Altonaer Museum in Hamburg oder das Museum der Arbeit in Hamburg richten spezielle Räume als Labore oder Werkstätten ein, um ihre kollaborative Arbeit zu verstetigen. Das scheint ein guter Weg zu sein, um die Voraussetzungen für einen Dialog der Geschichten im Museum zu bereiten. Künstlerische Zugänge wie Bildende Kunst, Film, Musik oder Literatur bieten große Potenziale, die Vielschichtigkeit, Erfahrungen und Perspektiven aufzuzeigen sowie Produktions- und Machtverhältnisse zu hinterfragen. Literaturmuseen könnten hier mit einem Fokus auf Sujets zur Migration aus unterschiedlichen Perspektiven oder auf Autor:innen mit Migrationserfahrung wichtige Impulse für einen Dialog mit der Geschichte geben.

Zudem richten gegenwärtig mehr Ausstellungen den Blick auf Fragen der Kolonialgeschichte und Verflechtungen bis in die Gegenwart, den Umgang mit Rassismus sowie die Formen des Zusammenlebens in einer Gesellschaft, die von Migration, aber auch vielen anderen Elementen der Diversität geprägt ist. Migration gewinnt als integraler Bestandteil der Geschichte und Gegenwart in Wechsel- und Dauerausstellungen an Bedeutung und begegnet so den Museumsnutzer:innen eher als integrierte Perspektive denn als besonderes Thema. Die integrativen Konzepte zeigen jeweils eine Möglichkeit, wie sich aus vielen verschiedenen Bausteinen im lokalen Bezug eine gemeinsame Erinnerungskultur bilden kann – die gleichzeitig Raum lässt, um Fragen der Machtverhältnisse und Ermächtigungen zu diskutieren. Dafür ist jedoch auch eine Selbstreflektion der Institution Museum notwendig – sie muss »den Konstruktionscharakter des Wissens über nationale ›Normalität‹« (Bayer 2015: 30) sowie »die Bedingungen der Herstellung musealer Repräsentationen mitreflektieren« (Wonisch 2017: 261), um die eigene Position als Bestandteil konkurrierender Erinnerungen und Gedächtnispolitiken wahrnehmbar und sicht-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bar machen zu können – sowohl im Prozess der Kollaboration und Produktion, als auch in der Ausstellung selbst.

Bibliografie

Aysel, Aslıgül/Nogueira, Katarzyna (2017): »Geschichte von unten? Zu Theorie und Praxis musealer Zeitzeugenschaft in Migrationsausstellungen«, in: Berlinghoff/Rass/Ulz, Die Szenographie der Migration, S. 263–276.

Bade, Klaus J. (1992): Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland: Migration in Geschichte und Gegenwart, München: C.H. Beck.

Baur, Joachim (2009): Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld: transcript.

Baur, Joachim (2010): »Migration – Kultur – Integration. Und die Rolle des Museums? Vorläufige Vermessungen eines unwägbaren Terrains«, in: Museumskunde 75, S. 16.

Bayer, Natalie (2015): »Migration und die museale Wissenskammer. Von Evidenzen, blinden Flecken und Verhältnissetzungen«, in: Erol Yildiz/Marc Hill (Hg.), Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft, Bielefeld: transcript, S. 207–224.

Bayer, Natalie/Engl, Andrea/Hess, Sabine/Moser, Johannes (Hg.) (2009): Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus, München: Verlag Silke Schreiber.

Beier-de Haan, Rosemarie (Hg.) (2005a): Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005, Wolfratshausen: Edition Minerva.

Beier-de Haan, Rosemarie (2005b): »Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005. Einführung«, in: Dies., Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005, S. 9–17.

Beier-de Haan, Rosemarie/Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (2005): »Vorwort«, in: Beneke/Ottomeyer, Zuwanderungsland Deutschland. Die Hugenotten, S. 7–8.

Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hg.) (2005): Zuwanderungsland Deutschland. Die Hugenotten, Wolfratshausen: Edition Minerva.

Berlinghoff, Marcel/Rass, Christoph/Ulz, Melanie (Hg.) (2017): Die Szenographie der Migration. Geschichte. Praxis. Zukunft (= IMIS, Bd. 51), Osnabrück: IMIS.

Broden, Anne/Mecheril, Paul (Hg.) (2014): Solidarität in der Migrationsgesellschaft. Befragung einer normativen Grundlage, Bielefeld: transcript.

Caveng, Barbara (2016): »›Ich bin ein Mensch.‹ Von READY NOW zu KUNSTASYL – Eine Chronik«, in: Tietmeyer, Einsichten in flüchtige Leben, S. 8–11.

Clifford, James (1997): »Museums as contact zones«, in: Ders., Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge: Harvard University Press, S. 188–219.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Deuser, Patricia (2012): Migration im Museum. Zum aktuellen Stand der Auseinandersetzung mit den Themen Migration und kulturelle Vielfalt in deutschen Museen, Berlin: Deutscher Museumsbund.

Deutscher Museumsbund (Hg.) (2015): Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V.

Deutsch-Türkischer Arbeitskreis (Hg.) (1974): Türkei. Heimat von Menschen in unserer Stadt. Türkiye. Sehrimizde yasayan insanlarin yurdu, Bremen: Überseemuseum.

von Engelhardt, Michael (2005): »Biografien deutscher Flüchtlinge und Vertriebener des Zweiten Weltkriegs«, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Flucht, Vertreibung, Integration, S. 15–21.

Eryılmaz, Aytaç/Jamin, Mathilde (Hg.) (1998): Fremde Heimat – Yaban, Sılan olur. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei. Türkiye den Almanya'ya Göçün Tarihi. Ausstellung des Ruhrlandmuseums Essen in Kooperation mit DoMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei, Essen: Klartext-Verlag.

Eryılmaz, Aytaç/Rapp, Martin (2009): »Wer spricht? Geteilte Erinnerungen in der Migrationsgesellschaft«, in: Wagner, Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik, S. 271–279.

Ezli, Özkan/Staupe, Gisela (Hg.) (2014): Das Neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt, Konstanz: University Press.

Fehr, Michael (2009): »Überlegungen zu einem ›Migrationsmuseum‹ in der Bundesrepublik«, in: Wagner, Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik, S. 265–270.

Fix, Maria (Hg.) (2021): Arbeit & Migration: Geschichten von hier, Darmstadt: Konrad Theis.

Focke-Museum (Hg.) (2021): Lebenswege. Hayat yollari, Bremen: Carl Schünemann.

Georgi, Viola/Lücke, Martin/Meyer-Hamme, Johannes/Spielhaus, Riem (Hg.) (2022): Geschichten im Wandel. Neue Perspektiven für die Erinnerungskultur in der Migrationsgesellschaft, Bielefeld: transcript.

Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Janelli, Angela (Hg.) (2020): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement, Bielefeld: transcript.

Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.) (2012): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld: transcript.

Gogos, Manuel (2021): Das Gedächtnis der Migrationsgesellschaft. DOMiD – ein Verein schreibt Geschichte(n), Bielefeld: transcript.

Greve, Anna (2022): »Postkoloniale Museologie als Innovationsförderung für die Museen der Zukunft«, in: Mohr/Modarressi-Tehrani, Museen der Zukunft, S. 329–339.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Hampe, Henrike (Hg.) (2005): Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis, Münster: Lit.

Hieslmair, Michael/Zinganel, Michael (2009): »Zur Struktur der Ausstellung«, in: Bayer et al., Crossing Munich, S. 16–17.

Hintermann, Christiane/Johansson, Christina (Hg.) (2010): Migration and Memory. Representations of Migration in Europe since 1960, Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag.

Kift, Dagmar (2005): »Aufbau West in Nordrhein-Westfalen. Eine Industriegeschichte mit Flüchtlingen und Vertriebenen«, in: Dies. (Hg.), Aufbau West. Neubeginn zwischen Vertreibung und Wirtschaftswunder, Essen: Klartext-Verlag, S. 12–21.

Kolland, Dorothea (2009): »In die Geschichte einblenden: Geschichte, divers erzählt«, in: Wagner, Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik, S. 227–245.

Kölnischer Kunstverein/DOMiD, Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland/Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt a.M./Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst, HGK Zürich (Hg.) (2005): Projekt Migration, Köln: DuMont.

Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.) (1990): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Landau-Donnelly, Friederike (2022): »Konfliktraum Museum. Überlegungen für Museumstheorie und -praxis«, in: Mohr/Modarressi-Tehrani, Museen der Zukunft, S. 341–361.

Meiners, Uwe/Reinders-Düselder, Christoph (Hg.) (1999): Fremde in Deutschland – Deutsche in der Fremde. Schlaglichter von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart. Ausstellung des Museumsdorfes Cloppenburg in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum, Stadtgeschichtlichem Museum Leipzig und Kulturhistorischem Museum Magdeburg, Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg.

Mohr, Henning/Modarressi-Tehrani, Diana (Hg.) (2022): Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements, Bielefeld: transcript.

Motte, Jan/Ohliger, Rainer (Hg.) (2004): Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik, Essen: Klartext.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) (1975): Vlassis Caniaris, Gastarbeiter – Fremdarbeiter, Berlin: Inform Dienst.

Osses, Dietmar (Hg.) (2012a): Nach Westen. Zuwanderung aus Osteuropa ins Ruhrgebiet, Essen: Klartext.

Osses, Dietmar (2012b): »Nach Westen. Migrationsgeschichte im Industriemuseum«, in: Ders., Nach Westen, S. 12–19.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Osses, Dietmar (2012c): »Perspektiven der Migrationsgeschichte in deutschen Ausstellungen und Museen« in: Wonisch/Hübel, Museum und Migration, S. 69–87.

Osses, Dietmar (Hg.) (2015): Von Kuzorra bis Özil. Die Geschichte von Fußball und Migration im Ruhrgebiet, Essen: Klartext.

Osses, Dietmar (2022): »Willkommenskultur. Das Thema Migration ist in den Museen angekommen«, in: Politik & Kultur 11, S. 22.

Osses, Dietmar/Nogueira, Katarzyna (2017): »Representing of Immigration and Emigration in Germany's Historic Museums«, in: Cornelia Wilhelm (Hg.), Migration, Memory, and Diversity. Germany from 1945 to the Present, New York: Berghan Books, S. 155–175.

von Osten, Marion (2009): »Auf der Suche nach einer neuen Erzählung. Reflektionen des Ausstellungsprojekts ›Projekt Migration‹«, in: Bayer et al., Crossing Munich, S. 90–93.

Ostow, Robin (2014): »Integration und Community Building in Einwanderungsmuseen und -ausstellungen. Präsentationen, Praktiken und Handlungsmacht«, in: Wonisch/Hübel, Museum und Migration, Bielefeld: transcript, S. 139–166.

Petschel, Anja (2021): »Bevölkerung mit Migrationshintergrund«, in: Statistisches Bundesamt/Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung/Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung (Hg.), Bevölkerung und Demografie. Auszug aus dem Datenreport 2021, S. 30–44, *https://www.destatis.de/DE/Service/Statistik-Campus/Datenreport/Downloads/datenreport-2021-kap-1.pdf vom 16.03.2022.*

Schäfer, Hermann (2005): »Zur Ausstellung ›Flucht, Vertreibung, Integration‹«, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Flucht, Vertreibung, Integration, S. 7–13.

Scharf, Ivana (2022): »Zukunftsfähig mit Outreach«, in: Mohr/Modarressi-Tehrani, Museen der Zukunft, S. 195–212.

Scharf, Ivana/Wunderlich, Dagmar/Heisig, Julia (2018): Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument, Münster/New York: Waxmann.

Steinbach, Erika (2006): »Einleitung«, in: Zentrum gegen Vertreibung, Erzwungene Wege, S. 7–8.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2005): Flucht, Vertreibung, Integration, Bielefeld: Kerber.

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2014): Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland, Mainz: Nünnerich-Asmus.

Tietmeyer, Elisabeth (Hg.) (2016): Einsichten in flüchtige Leben, Berlin: Museum Europäische Kulturen.

Toepper, Marie (2017): »Temporäre Ausstellungen als Triebkräfte der Musealisierung von Migration in Deutschland seit 1990«, in: Berlinghoff/Rass/Ulz, Die Szenographie der Migration, S. 17–42.

Trägerverein Stadtmuseum Düren (Hg.) (2020): Neue Horizonte. Dürener Migrantinnen erzählen, Düren: Stadtmuseum Düren.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Trox, Eckhard (Hg.) (2012): Wir hier! Zuwanderung und Migration nach Lüdenscheid und in die märkische Region (= Forschungen zur Geschichte der Stadt Lüdenscheid, Bd. 11), Lüdenscheid: Fachbereich Bürgerservice Lüdenscheid.

Wagner, Bernd (Hg.) (2009): Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik (= Jahrbuch für Kulturpolitik, Bd. 9), Essen: Klartext.

Wolfgarten, Tim (2019): Zur Repräsentation des Anderen. Eine Untersuchung von Bildern in Themenausstellungen zu Migration seit 1974, Bielefeld: transcript.

Wonisch, Regina (2012): »Museum und Migration«, in: Dies./Hübel, Museum und Migration, S. 9–29.

Wonisch, Regina (2017): »Partizipative Museumsprojekte in der Migrationsgesellschaft«, in: Berlinghoff/Rass/Ulz, Die Szenografie der Migration, S. 245–261.

Wonisch, Regina/Hübel, Thomas (Hg.) (2012): Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen, Bielefeld: transcript.

Yurtdaş, Hatice (1980): Türken in Deutschland, Köln: Vista Point.

Zentrum gegen Vertreibung (Hg.) (2006): Erzwungene Wege. Flucht und Vertreibung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden: Zentrum gegen Vertreibung.

Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.) (2016): Geflüchtete und kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld, Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Mehrsprachige Literatur in einsprachigen Literaturgeschichten

Zugang, Darstellung, Reflexion

Jana-Katharina Mende

Sprachliche Diversität wird in der Erzählung, Darstellung[1] und Visualisierung von Literaturgeschichte selten berücksichtigt. Literaturgeschichte ist oft Aufgabe der Einzelphilologien, die sich dann, wie seit dem 19. Jahrhundert etabliert, mit jeweils einer Sprache und Literatur befassen. Sprachvarietäten und andere Sprachen kommen oft nur als abgrenzende Vergleichsmomente vor. Gleichzeitig war und ist Mehrsprachigkeit ein universeller Sprachzustand der Gesellschaft. Mit über 6000 weltweit gesprochenen Sprachen und knapp 200 verschiedenen Staaten wird deutlich, dass die Einheit von Sprache und Nation, und damit auch die Einheit von Sprache, Literatur und Nation bzw. Land fiktiv ist.

Das 19. Jahrhundert gilt in der Literaturgeschichtsschreibung als eine der produktivsten und nationalsten Epochen. Es wird jedoch auch als Zeit der Einsprachigkeit dargestellt, die sich in zwei Richtungen entwickelte. Die demokratische Bestrebung nach Einsprachigkeit beruhte auf dem Wunsch, eine Sprache zur Verständigung aller zu verwenden und manifestierte sich beispielsweise in der Sprachpolitik der Französischen Revolution. Die Forderung nach Spracheinheit stand hierbei generell für Gleichheit und wurde daher vehement gefordert und umgesetzt (vgl. Mattheier 2000: 1096). Die nationale Bestrebung nach Einsprachigkeit

1 Eine Ausnahme, neben wissenschaftliche Studien, die allerdings ebenfalls rar sind, ist etwa die Ausstellung zur Literaturgeschichte Österreichs, die auch verschiedensprachige Regionen des (ehemaligen) Habsburger Reiches umfasst und damit verschiedene Sprachregionen und Literatursprachen sowie ihre Beziehungen berücksichtigt. Die Konzeption und Beschreibung der Dauerausstellung im Österreichischen Literaturmuseum bekennt sich dabei explizit zu einem mehrsprachigen und multinationalen Verständnis von Literatur: »Die österreichische Literatur ist geprägt von den multiethnischen und vielsprachigen Traditionen des habsburgischen Vielvölkerstaates. Dementsprechend vielfältig sind auch die Orte und Räume der österreichischen Literatur: Sie erstrecken sich von den Rändern des Habsburgerreichs und dem altösterreichischen Galizien bis nach Budapest und Prag oder ins slowenischsprachige Kärnten. Aber auch darüber hinaus ist die Literatur aus Österreich eng verflochten mit den Literaturen in anderen Ländern und Sprachen.« (Österreichische Nationalbibliothek)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sah in der Einheit der Sprache ein Merkmal für die Zugehörigkeit zu einer Nation, die sich über eine Sprache und Literatur konstruieren ließ. Diese zwei Bestrebungen wirkten sowohl nebeneinander als auch miteinander und führten schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Wahrnehmung von Einsprachigkeit als Normalzustand. Nach der hochpolyglotten Renaissance und der zumindest immer noch volkssprachlich und lateinischen Mehrsprachigkeit in Barock und Aufklärung war ein großer Aufwand notwendig, um daran anschließend eine Epoche der Einsprachigkeit zu konstruieren. Diesen wissenschaftlichen, literarischen, sprachlichen Aufwand nennt Benedict R. Anderson auch eine ›lexikographische Revolution‹ (vgl. Anderson 2006: 72). Dabei wurde durch Übersetzungen, mehrsprachige und einsprachige Wörterbücher sowie durch mehrsprachige Personen die einsprachige Grundlage für Literatur und Wissenschaft überhaupt erst hergestellt (vgl. ebd.). Einsprachige Literaturgeschichten wie etwa Ludwig Wachlers *Vorlesungen über die Geschichte der teutschen Nationalliteratur* (1818), Georg Gottfried Gervinus' *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen in vier Bänden* (1835–44 (1835)) oder später Wilhelm Scherers *Geschichte der deutschen Literatur* (1883) sind ein Produkt dieser Revolution. Das Erbe dieser Bestrebungen steht heute in jedem Bücherschrank, Lehrplan oder Museum: eine einsprachige Geschichte der (deutschen, englischen, französischen, polnischen, u.s.w.) Literatur. Der nationale Kanon, der in diesen Literaturgeschichten beschrieben, gefordert und konstruiert wird, wird eben durch diese Literaturgeschichten erst geformt (vgl. Jannidis 2013: 159). Auch wenn Kanones und Literaturgeschichten nicht gleichgesetzt werden können (vgl. ebd.), sind es gerade das sogenannte nationale Paradigma und das Einsprachigkeitsparadigma, was beide verbindet und was ausgesprochen wirkmächtig war und ist. Literaturmuseen sind dabei, auch aufgrund der Sammlungsschwerpunkte und Bestandsgeschichten, oft von einem nationalen und dabei einsprachigen Kanon geprägt, der dann etwa im Rahmen von Dauer- und Sonderausstellungen reproduziert und gefestigt wird. Dabei ist es das Anliegen einer mehrsprachigen Erinnerungskultur, die in den einsprachigen Darstellungen, Beschreibungen und Sammlungen historisch vorhandene linguistische Diversität sichtbar zu machen.

Dieser Beitrag will zum einen Mehrsprachigkeit innerhalb der einsprachigen Erinnerungskultur im Bereich der Literatur kontextualisieren und zum anderen Vorschläge für eine Neuschreibung unter dem Vorzeichen linguistischer Vielfalt machen. Aus der Perspektive einer historisch arbeitenden Literaturwissenschaftlerin beschreibe ich die Forschungssituation und eröffne neue Forschungsperspektiven, die hoffentlich auch in praktischen Zusammenhängen im Museumskontext relevant werden können.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

1. Exkurs zu Mehrsprachigkeit im (Literatur-)Museum

Bevor ich auf die literaturwissenschaftliche Forschung zu Mehrsprachigkeit im 19. Jahrhundert zu sprechen komme, sei auf die verschiedenen Möglichkeiten verwiesen, wie Literaturmuseen bzw. wie generell im Bereich der Museumssoziologie mit Mehrsprachigkeit umgegangen wird. Während Diversität in den letzten Jahren besonders im Bereich der Ausstellungsinhalte eine Rolle gespielt hat und dabei etwa zu einer verstärkten Berücksichtigung von Minderheiten, Gender-Vielfalt und generell diverser Inhalte geführt hat (siehe dazu auch aktuelle Ansätze der Museumssoziologie in Gesser/Jannelli/Gorgus 2020a), wird Mehrsprachigkeit nicht mit der gleichen Stärke berücksichtigt. Gleichzeitig entwickeln sich Museen weg von nationalen Orten der Erinnerungskultur hin zu transnationalen Ausstellungen, die migrantische und postkoloniale Perspektiven in den Vordergrund stellen (vgl. Leeb 2022: 9). Eine weitere Entwicklung, die sich auch auf Mehrsprachigkeit beziehen kann, verlagert den Fokus darauf, Besucher:innen selbst miteinzubeziehen:

> Mit der zunehmenden partizipativen Ausrichtung von Museen erhalten individuelle Erfahrungen und subjektive Perspektiven für die Museumsarbeit größere Bedeutung. Bei der Konzeption, Entwicklung und Umsetzung von Ausstellungen werden lebensweltliche Erfahrungen von Communities immer häufiger einbezogen. (Gesser/Jannelli/Gorgus 2020b: 17)

In diesem Sinne zielen Mehrsprachigkeitskonzepte von Museen häufig auf die Förderung interaktiver Partizipation aller Besuchenden ab, wie es in einem der wenigen Beiträge zu Mehrsprachigkeit im Museum von Rebecca Shelley heißt:

> Embracing polyglossia in the context of museum exhibition making, programming and outreach is to articulate multiple viewpoints through a language of multiple registers. It also means opening up the feedback loop in order to respond to and fully engage with linguistically diverse audiences. (Shelley 2015: 24)

Diese Ansätze plädieren also für einen Wechsel vom einsprachigen Monolog hin zu einem mehrsprachigen Dialog mit den Besucher:innen, wobei sich die partizipative Gestaltung von Museen und Ausstellungen auch auf der sprachlichen Ebene widerspiegelt bzw. widerspiegeln sollte. Die Sprachen und Sprachvarietäten, die dabei zum Einsatz kommen, orientieren sich an den Umgebungssprachen (in Shelleys belgischem Beispiel etwa Französisch, Niederländisch, Deutsch, im Falle des Kleist-Museums in der Grenzstadt Frankfurt (Oder) Polnisch und Deutsch), an Englisch als internationaler Kommunikationssprache oder an Varietäten wie Leichte Sprache, die eine Form der »barrierefreien Kommunikation« darstellt (Bock/Lange/Fix

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

2017: 11f.). Gleichzeitig warnt Shelley jedoch davor, dass diese Form der Mehrsprachigkeit immer eine Annahme über die Sprachen der Besucher:innen impliziert, die dadurch auch als nach Sprache(n) getrennte Gruppen erscheinen (vgl. Shelley 2015: 32). Hier zeigt sich also wieder einmal das Demokratieargument für Einsprachigkeit als Kommunikationsform.

Allgemein beziehen sich die genannten Ansätze auf die Ausstellungsgestaltung und die mehrsprachige Art der Darstellung, nicht jedoch auf die dargestellten Inhalte. Das ist jedoch genau die Frage, vor der Museen mit mehrsprachigen Sammlungen oder mehrsprachigen Geschichtskonzepten stehen: wie kann Mehrsprachigkeit auf der Inhaltsebene in den Vordergrund treten? Literaturmuseen befassen sich oft mit einzelnen Autoren, seltener Autorinnen, deren individuelle Mehrsprachigkeit Thema sein kann. Literarische Texte sind ebenfalls mehrsprachige Gegenstände. Der Kontext von Minderheitensprachen und Literaturen in Minderheitensprachen bzw. von Minderheiten, mehrsprachige Literaturproduktion durch Übersetzungen und Literaturkontakte, Briefwechsel und Lektüren über Sprachgrenzen hinweg, dies sind alles potenzielle Gegenstände für eine mehrsprachige inhaltliche Auseinandersetzung. Im Folgenden wird aus literaturhistorischer Perspektive Mehrsprachigkeit als Thema und Ansatz erläutert.

2. Mehrsprachigkeit und Literaturgeschichte historisch betrachtet

Mehrsprachigkeit ist im Zusammenhang mit Literaturgeschichte auf drei Ebenen relevant. In der Linguistik als individuelle Mehrsprachigkeit bezeichnet, bezieht sich diese Form auf die individuellen Sprachkenntnisse einer Person (vgl. Franceschini 2009: 29). In Bezug auf Literatur bedeutet das zunächst die sprachlichen Kompetenzen eines Autors oder einer Autorin, wie Monika Schmitz-Emans aufzeigt (vgl. Schmitz-Emans 2004: 12f.). Auf der individuellen Ebene können wiederum verschiedene Formen individueller mehrsprachiger Autorschaft unterschieden werden, die sich etwa durch die Sprachbiographie der Autor:innen, durch die Verwendung verschiedener Sprachen in den literarischen Texten und den Umfang der Mehrsprachigkeit kategorisieren lassen. Steven G. Kellman unterscheidet etwa translinguale Autor:innen, die in einer Sprache, die nicht ihre Erstsprache ist schreiben, von anderen Konstellationen literarischer Mehrsprachigkeit (vgl. Kellman 2000: 9). Schmitz-Emans spricht von Autor:innen, die »dauerhaft zwischen den Sprachen stehen« (Schmitz-Emans 2004: 13) und bezieht sich dabei auch auf diejenigen, die parallel in verschiedenen Sprachen schreiben und publizieren oder gemischtsprachige Texte verfassen.

Neben der individuellen Ebene, die oft zu einer sprachbiografischen Betrachtung führt, die Kindheit, Bildung und Lebensweg der Autor:innen in Bezug auf den Spracherwerb in den Blick nimmt, zeigen sich schon in diesen Kategorien, dass

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Spracherwerb auch auf einer gesellschaftlichen Ebene stattfindet. Diese Ebene der Mehrsprachigkeit wird in der Linguistik als soziale oder gesellschaftliche sowie institutionelle Mehrsprachigkeit bezeichnet und bezieht sich auf alle offiziellen und inoffiziellen sprachpolitischen Gegebenheiten innerhalb einer Gesellschaft, die Mehrsprachigkeit ermöglichen oder verunmöglichen (vgl. Franceschini 2009: 29). Hierunter fallen etwa Sprachhierarchien und -konflikte zwischen offiziellen, amtlichen Sprachen, anerkannten Minderheitensprachen und nicht-anerkannten Minderheitensprachen, die großen Einfluss auf die überhaupt zugänglichen Sprachkompetenzen für Autor:innen haben. Sie spielen eine gewichtige Rolle für die Sprachwahl von Autor:innen, die Einfluss darauf hat, wie erfolgreich Werke auf dem Literaturmarkt sind oder welches Publikum sie erreichen können. Literatur kann sich zu sozialer Mehrsprachigkeit in vielfacher Hinsicht verhalten. Sie kann sowohl die bestehenden Machtstrukturen reproduzieren und aufrechterhalten, beispielsweise durch eine Anpassung an die Sprache der Mehrheitsgesellschaft oder diese hinterfragen und durchbrechen.

Dafür steht als dritte Ebene von Mehrsprachigkeit in der Literatur der Text im Zentrum. Hier haben sich mittlerweile verschiedene Analysekategorien zur Beschreibung der Formen von Mehrsprachigkeit im Text etabliert, die auf Umfang, Sprache und Funktion sowie weitere Aspekte eingehen (vgl. Schmitz-Emans 2004: 14f.).[2] Auch die Textproduktion muss bei dieser Analyse mitberücksichtigt werden. Folglich sind mehrsprachige Spuren manchmal in den veröffentlichten Texten, häufiger jedoch in Manuskripten, Notizen, Paratexten während der Entstehung des Textes zu finden. Die Textgenese ist daher eine wichtige Ebene für die Untersuchung mehrsprachiger Texte. Olga Anokhina und Emilio Sciarrino plädieren daher dafür, die Bibliotheken der Autor:innen, ihre Korrespondenz und Tagebücher ebenso zu untersuchen und darüber die mehrsprachige Textgenese zu erforschen (vgl. Anokhina/Sciarrino 2018: 18).

Hier deutet sich auch schon die literaturhistorische Betrachtung von Mehrsprachigkeit an. Während es umfangreiche Forschung zu mehrsprachiger Gegenwartsliteratur gibt,[3] so ist besonders das 19. Jahrhundert noch weitgehend unberücksichtigt geblieben, zumindest in den europäischen Nationalliteraturgeschichten.

---

2 Detaillierte Beschreibungssysteme zur Unterscheidung zwischen Sprachwechseln im Satz oder zwischen Sätzen lassen sich aus der Linguistik übernehmen, die diese Phänomene als Code-Switching für den mündlichen Sprachwechsel bereits ausgiebig beschrieben hat. Mittlerweile gibt es gerade für historische Fälle von Code-Switching auch umfangreiche Literatur zu schriftlichem Code-Switching, das für literarische Texte adaptiert werden kann (siehe dazu Schendl/Wright 2011, Sebba/Mahootian/Jonsson 2012, Gardner-Chloros/Weston 2015, Ptashnyk 2019, Domokos/Deganutti 2021).

3 Siehe dazu etwa die Publikationen aus den letzten Jahren, die besonders im Zusammenhang mit Migration und Globalisierung als Tendenzen der Gegenwartsliteratur stehen (Kriegleder et al. 2014, Aumüller 2020, Acker/Fleig/Lüthjohann 2019).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Um die drei Ebenen mehrsprachiger Literatur historisch analysieren zu können, ist es notwendig, die individuelle, die soziale sowie die textuelle Mehrsprachigkeit aufgrund von Quellen zu rekonstruieren und damit nachvollziehbar zu machen, bevor die mehrsprachige Literatur überhaupt analysiert und in ihrem Kontext interpretiert werden kann. Und genau das stellt sich im 19. Jahrhundert als Problem dar. Das 19. Jahrhundert hat zum einen kein Mehrsprachigkeitskonzept im modernen Sinne. Während eine historische Annäherung jedoch möglich ist, liegt das andere Problem in den Quellen selbst. Wie schon oben erwähnt, sind publizierte Texte, auch wenn sie mehrsprachig verfasst wurden, häufig einsprachig, um sich einem einsprachigen und nationalsprachigen Literaturmarkt anzupassen. Sprache ist ebenfalls ein zentrales Unterteilungsmerkmal für Archive, Sammlungen, Bibliotheken, die zum einen oft vorwiegend Material in einer Sprache sammeln und zum anderen oft auch nur die dominante Sprache eines Dokuments verzeichnen. Eine Katalogsuche nach mehrsprachigen Texten, unter diesem Schlagwort, läuft meist ins Leere. Eine Schwierigkeit bei der Untersuchung von Mehrsprachigkeit im 19. Jahrhundert liegt also darin, die relevanten Quellen überhaupt erst zu finden und damit die bisher versteckten Spuren von Mehrsprachigkeit sichtbar zu machen.

Der erste Schritt zu einer solchen Sichtbarmachung besteht darin, Merkmale von Mehrsprachigkeit, die typisch für das 19. Jahrhundert sind, systematisch zu erfassen, selbst wenn sie nicht in den Metadaten oder Beschreibungsdaten verzeichnet sind. Dabei verstehe ich Mehrsprachigkeit als historisches Phänomen, das so weit wie möglich über Textdokumente (re-)konstruiert werden muss. In diesem Sinne ähnelt die Beschäftigung mit linguistischer Diversität der Erforschung historischer Formen von Diversität generell, wie sie für *gender*, *race*, *class* als den drei wirkmächtigsten Kategorien der Moderne angenommen werden. Diese Kategorien können als historisch wandelbar und konstruiert beschrieben werden (vgl. Florin/Gutsche/Krentz 2018: 23), wie es auch für die der linguistischen Differenz zugeschriebene soziale Bedeutung zutrifft. Sprache ist dabei eine Art sekundäres Merkmal der Kategorien *gender*, *race*, *class* (und auch Religion oder Nationalität) innerhalb der Diversitätsdebatte. Innerhalb der Literatur können diese Kategorien, markiert durch Mehrsprachigkeit, noch einmal eine andere, verschobene Position im Vergleich zur realen gesellschaftlichen Mehrsprachigkeit bilden – das alles sollte optimalerweise bei der Analyse reflektiert und rekonstruiert werden. Anders gesagt, kann linguistische Diversität als Marker für gesellschaftliche Diversität (oder nicht) gelesen werden, die daher auch eine Ebene der Erforschung sozialer Diversität darstellt.

Um dabei so viele Beispiele wie möglich zu geben und die Breite von Mehrsprachigkeit im 19. Jahrhundert vorzustellen, werde ich mich hier auf die soziale und geographische Ebene von Mehrsprachigkeit beschränken und daraus Schlussfolgerungen für die Literaturgeschichte ableiten. Das 19. Jahrhundert erscheint sprachlich einheitlich. Ebenso wie es jedoch auf gesellschaftlicher Ebene nicht vollkommen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

uniform war, ist es auch sprachlich nur eine scheinbare Einheit, die eine umfangreiche linguistische und literarische Vielfalt umfasst. Der universelle Zustand von Mehrsprachigkeit gilt auch für die Zeit des Nationalismus und der Nationalliteratur. In der Literaturgeschichtsschreibung der Zeit wird das jedoch ausgeklammert, da der Fokus darauf liegt, eine einsprachige Literaturgeschichte zu erzählen. Dennoch werden Spuren linguistischer Diversität auch in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts sichtbar, die dann jedoch in die nationalen Narrative eingepasst werden.

3. Spuren linguistischer Diversität in Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts: Theorie und Narrative

Der Ausschluss sprachlicher Diversität in Literaturgeschichten des 19. Jahrhundert diente mehrheitlich der Konstruktion einer nationalen Einheitlichkeit, die über Epochenbegriffe eine Geschichte ›deutscher Literatur‹ von der ›altdeutschen Literatur‹ bis zur Literatur der Zeitgenossen hinweg verbreitete.

Dabei blitzen jedoch auch in den als national-historisch einzuordnenden Literaturgeschichten Hinweise auf mehrsprachige und linguistisch diverse Autor:innen und Texte hindurch. Als ein zentrales Werk der national-politischen Literaturgeschichtsschreibung gilt etwa Gervinus' fünfbändige *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–1842), die ästhetische Wirkung mit Kategorien wie Nation, Geist und Ideen historisch kombiniert (vgl. Weimar 2003: 313). Generell dienen die Argumente auch einer »Stärkung des nationalen wie männlichen Selbstbewusstseins« (Weimar 2003: 315), wobei Literaturgeschichte selbst zunächst einmal vorwiegend männliche Schriftsteller behandelte. Selbst hier kann die sprachliche Vielfalt der Autoren, mit denen sich Gervinus beschäftigt, jedoch nicht vollkommen geleugnet werden. Interessant ist also, wie mit den unumgehbaren Belegen davon umgegangen wird. Linguistische Diversität erscheint bei Gervinus in der Erwähnung anderer Sprachen und ihrer literarischen Verwendung. An zwei Stellen wird dies besonders deutlich. Johann Wolfgang Goethe ist ein zentraler Höhepunkt der Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts, die bis in diese Zeit reichen. Die Behandlung mehrsprachiger Autoren[4] stellt jedoch ein Problem dar, wenn man ihn als national-einheitliche Figur deutscher Literatur einordnen will. Das bemerkt auch Gervinus:

> Göthe selbst hat den Weg zur Aneignung des Altdeutschen, des Italienischen, des Französischen zeigen helfen; er hat sich in seinen späteren Jahren von jeder Regung fremder Dichtungen zur Nachahmung bestimmen lassen; er pries die Auf-

4 Zu Goethes Mehrsprachigkeit siehe Weissmann (2021).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> nahme der fremden Oper an; rieth sogar daß man sich mehrerer Sprachen als beliebiger Lebenswerkzeuge auch zum Schreiben bemächtigen solle; und erklärt es für etwas Wunderliches, den Deutschen zuzumuthen, sich auf ihren mittelländischen Kreis zu beschränken. (Gervinus 1842: 628f.)

Goethe ist also sogar bei Gervinus ein Beispiel und Vorbild für mehrsprachigen Spracherwerb und Sprachenlernen, er befürwortet Einflüsse aus Literatur und Kunst in anderen Sprachen und die aktive Verwendung anderer Sprachen beim literarischen Schreiben. Einsprachigkeit bzw. Beschränkung auf das Deutsche wird als (unerwünschte) Einschränkung gesehen. Gervinus relativiert diese Aussagen auch in Bezug auf Goethe wieder: »Aber doch haben wir ihn oben warnen hören vor der Hingabe an fremde Einflüsse, doch hat er anderswo beklagt, daß unsere Bildung an fremden Sitten und ausländischer Literatur uns solange gehindert hatte, uns als Deutsche früher zu entwickeln.« (ebd.: 629)

Der Einfluss anderer Sprachen und Literaturen kann nur als Nebeneinander gedacht werden, deren Zweck in der Bereicherung der eigenen Literatur und Sprache liegt. Dieses Argument stützt auch die extensive Übersetzungspraxis der Romantiker,[5] die das zweite Beispiel für linguistische Diversität bei Gervinus bildet. Als Kernbeschäftigung der »romantischen Schule und Zeit« nennt Gervinus die »Uebertragung der Dichtungen aller Nationen« (ebd.: 627) und fragt dann: »Ob diese Wendung [zur Übersetzung] eine gute und heilsame war, werden nach der unbefangensten Ueberlegung gleich geneigt sein zu bejahen und zu verneinen« (ebd.). Gervinus bejaht dabei wie zuvor die positiven Einflüsse, die die Nationalliteratur weiterentwickeln können, spricht sich aber gegen eine Übersetzung ›schlechter‹ Literatur aus, die dieser Entwicklung dann entgegenstehen könnte (vgl. ebd.: 628). Die Romantik, mit ihren Interessen für den ›Orient‹, den Studien zu Sanskrit und anderen Sprachen und Übersetzungen, wird von Gervinus hier als »Wegwendung« (ebd.: 630) von Vaterland und Gegenwart gelesen. Sprachliche Diversität wird demnach auf diese Zeit beschränkt, mit klaren Funktionen der Bereicherung der nationalen Literaturentwicklung belegt und als eine (überwundene) Phase auf dem Weg zur einsprachig deutschen Literatur interpretiert.[6]

Eine Generation später hat sich diese Lesart schon weitgehend etabliert, wie sich dann in der ebenfalls zu der Zeit richtungsweisenden Literaturgeschichte von Wil-

5 Gervinus nennt nur die Arbeit der männlichen Übersetzer, Dorothea Schlegel oder Dorothea Tieck, um nur die bekanntesten zu nennen, finden keine Erwähnung.

6 Diese Haltung spiegelt sich in Friedrich Schleiermachers Auffassung von Mehr- und Fremdsprachigkeit in Bezug auf das Übersetzen, bei dem das Erlernen fremder Sprachen zum Zweck der Übersetzung explizit gewürdigt, die Zweisprachigkeit aber misstrauisch beäugt wird vgl. Schleiermacher (2002: 87). Zu Mehrsprachigkeit und Exophonie bei Schleiermacher siehe außerdem Weidner (2007).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

helm Scherer mit dem Titel *Geschichte der deutschen Literatur* (1883) zeigt. Die Orientierung an der ausländischen Literatur führt zur nationalen Eigenständigkeit:

> Um das Jahr 1800 besitzt Deutschland seinen Goethe, seinen Schiller, deren dichterische und gelehrte Genossen und Nachfolger, welche die Bildungszuflüsse aus französischen, englischen, antiken und älteren einheimischen Quellen in sich vereinigen, läutern und dem nationalen Leben zuführen (Scherer 1883: 19).

Gervinus und Scherer wie auch zahlreiche andere[7] schreiben dabei deutsche Literaturgeschichte für ein deutsches, akademisches Publikum, aus dem sich im 19. Jahrhundert die Germanistik und in Bezug auf die zeitgenössische Literatur, die neuere deutsche Literaturwissenschaft entwickelt.

Betrachtet man Literaturgeschichten, die selbst in einem mehrsprachigen Umfeld, jedoch mit dem Schwerpunkt auf deutscher Literatur, entstanden sind, ergibt sich ein etwas anderes Bild. Exemplarisch kann die *Geschichte der deutschen Literatur* (1853) von Carl Julius Schröer dienen, die als Lehrbuch für den gymnasialen Deutschunterricht in Preßburg (Pozsony, heute Bratislava) entstanden ist. Schröer, zunächst Professor für deutsche Sprache und Literatur in Pest, später Lehrer in Preßburg und dann Professor in Wien, richtet sich in seiner Literaturgeschichte an Schüler aus dem mehrsprachigen, oft deutschsprachigen Umfeld Preßburgs und positioniert sich dabei als deutscher Österreicher in einer Art Zwischenposition am Rande, aber nicht ganz außerhalb: »Mit solchen Betrachtungen werden Sie, die Sie Nicht=deutsche sind, mit größter Pietät dieser Literatur nahen, wir aber die wir deutsch gesprochen, so lang wir denken, wir Deutsche Oesterreich's, wir werden stolz und vertraulich zugleich an Sie herantreten, als an unsre alma mater!« (Schröer 1853: 9f.)

Er betont dabei die unterschiedliche Herkunft deutscher Dichter, die ebenfalls aus ganz unterschiedlichen, auch ›nicht-deutschen‹ Regionen stammen:

> Auf jenem Gebiete gehören Gottfried, der sich von Straßburg nennt, so wie Klingsohr aus Siebenbürgen, Lenz aus Lievland und Hippel aus Kurland, so wie Lenau aus

7 Weimar nennt in seiner umfangreichen Übersicht zur Geschichte der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert außerdem den Philosophen Karl Rosenkranz und seine *Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter* (1830) als wichtige Meilensteine in der Konstruktion deutschsprachiger Literaturgeschichtsschreibung (vgl. Weimar 2003: 304). Im Bereich der nationalpolitischen Literaturgeschichtsschreibung in der Nachfolge von Gervinus stehen u.a. August Wilhelm Vilmar (*Vorlesungen über die Geschichte der deutschen National-Literatur*, 1845), Wilhelm Zimmermann (*Geschichte der prosaischen und poetischen deutschen Nationalliteratur. Für die Leser aller Stände*, 1846), Julian Schmidt (*Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, 1853), Joseph von Eichendorff (*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, 1857), Wolfgang Menzel (*Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, 1858/59) (vgl. Weimar 2003: 320).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> Ungarn, Schiller und Uhland aus Schwaben, sowie Goethe und Rückert aus Franken, Grillparzer und Auersperg aus Oesterreich, Mozart aus Böhmen und Haydn aus Ungarn […] auf diesem Gebiete gehören […sie alle] zu einem Volke und trotz aller politischen Verschiedenheiten und Entfernungen zu ihrer [sic!] Heimaten, zu Einem Vaterlande! (Ebd.: 11f.)

Im Gegensatz zum Aneignungs- und Bereicherungsargument von Gervinus und Scherer bringt Schröer hier also ein Vielfaltsargument vor und präsentiert ein plurizentrisches, wenn auch nationales Bild von deutscher Literatur. Dennoch zeigen diese unterschiedlichen Literaturgeschichten die Vereinheitlichung und Unsichtbarmachung mehrsprachiger Schriftsteller:innen.

4. Historische Mehrsprachigkeit in der Literatur visualisieren

Mehrsprachigkeit kann stärkere und schwächere, sichtbare und unsichtbare Spuren im Leben und Werk von Autor:innen hinterlassen. Wie schon festgestellt wurde, müssen die Spuren im 19. Jahrhundert oft mühsam rekonstruiert und sichtbar gemacht werden. Im Folgenden werden einige Ansätze vorgestellt, wie solche verwischten Spuren historischer Mehrsprachigkeit quantitativ und qualitativ visualisiert werden können. Wie oben ausgeführt, sind Formen von Mehrsprachigkeit auf der individuellen Ebene der Autor:innen in ihrer Sprachbiographie nachvollziehbar – ein historisches Beispiel hierfür wäre die Beschreibung von Goethes Sprachkenntnissen bei Gervinus und in Goethe-Biographien. Die zweite Form bezieht sich auf die mehrsprachige Umgebung und die dritte schließlich auf mehrsprachige Texte. Von diesen wurde die zweite Möglichkeit bis heute am seltensten für literaturhistorische Fragen genutzt, obwohl diese eventuell am meisten Aufklärung über die Funktionen und Konstellationen von Mehrsprachigkeit außerhalb von Einzelfällen geben kann. Mehrsprachigkeit wurde bisher vorwiegend als Einzelphänomen einzelner Autor:innen – Adelbert von Chamisso, Heinrich Heine, Rahel Levin Varnhagen – oder einzelner Texte – wie etwa den französischen Passagen in Lev Nikolaevič Tolstojs *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*) – analysiert.

Möchte man Mehrsprachigkeit jedoch nicht (nur) als Einzelphänomen, sondern als literaturhistorische Entwicklung beobachten und beschreiben, lohnt es sich, das gesellschaftliche, publizistische und linguistische Umfeld von Literatur in den Blick zu nehmen. Mit solchen Ansätzen lassen sich u.a. quantitative Übersichten und qualitative Einzelfallanalysen verbinden, die dann sowohl Aussagen über einzelne Autor:innen und Texte als auch über epochenübergreifende Phänomene erlauben.

Als besonders produktiv haben sich in diesen Fällen Ansätze aus der historischen Soziolinguistik zur Beschreibung gesellschaftlicher Mehrsprachigkeit sowie aus der Literaturgeographie und -kartographie zur Analyse von Texträumen und

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

realen Räumen erwiesen. Sie können darüber Auskunft geben, welche Autor:innen in historisch mehrsprachigen Umgebungen wirkten und daher als Fallstudien für mehrsprachige Literatur in Frage kommen. Weiters sind auch Netzwerkanalysen zu Korrespondenzen und literarischem Austausch hilfreich, die die Kommunikationssprachen innerhalb von literarischen Gemeinschaften und Freundschaftsbeziehungen illustrieren und darüber über Funktionen unterschiedlicher Sprachen informieren. Beispiele dieser Ansätze sollen im Folgenden illustrieren, welche Zusammenhänge dadurch dargestellt werden können.

Abb. 1: Wohnorte deutscher Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert nach Pataky (1898), visualisiert mit Recogito.

Betrachtet man eine Übersicht der Wohn- und Wirkungsorte von deutschen Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert (vgl. Abb. 1), hier basierend auf den biographischen Angaben[8] in Sophie Patakys *Lexikon deutscher Frauen der Feder* (1898), wird deutlich, dass nicht alle Autor:innen, die dort als ›deutsch‹ klassifiziert werden, innerhalb des deutschen Sprachraums tätig sind. Die Wohnorte verteilen sich nicht nur über Europa, sondern reichen bis nach Ägypten oder in die Türkei.

Daran lassen sich zum einen wieder Einzelbiographien mit den jeweiligen Sprachbiographien verknüpfen. Konstantinopel ist beispielsweise Wirkungsort

8 Zur Datengrundlage und Datenaufbereitung siehe Mende (2023, im Erscheinen).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

der Autorin Marie von Hobe, die nach der Heirat mit dem Rittmeister von Hobe 1883 nach Konstantinopel ging, wo sie Türkisch lernte und dann auch aus dem Türkischen übersetzte (vgl. Pataky 1898: 380). Neben Einzelbiographien lassen sich jedoch auch literarische Sprachgemeinschaften ausmachen, die sich dadurch charakterisieren, dass sie einer gemeinsamen mehrsprachigen Sprachlandschaft zugehören und außerdem miteinander im Kontakt sind. Diese Cluster können ebenfalls aus der Übersicht extrahiert werden. Meist handelt es sich um Städte, die aufgrund der Urbanisierung des 19. Jahrhunderts zum einen Konzentrationspunkte sprachlicher Diversität wurden (vgl. Mackey 2005), zum anderen kulturelle Institutionen beheimaten, die für die Literaturbeziehungen relevant sind, wie etwa Theater, Presse, Universität und Druckereien. Mehrsprachige literarische Zentren, die sich etwa aus der Übersicht bei Pataky ergeben, sind etwa Prag (Praha), Preßburg/Pozsony (heute Bratislava), Lemberg (Lviv), Breslau (Wrocław), Tilsit (Sovetsk) oder Budapest, in denen zeitgleich mehr als fünf Autor:innen lebten. Alle diese Städte sind zur Zeit des 19. Jahrhunderts mehrsprachig, was bedeutet, dass verschiedene Sprachen aktiv im Alltagsleben verwendet werden, Institutionen und kulturelle Einrichtungen in verschiedenen Sprachen funktionieren und sich dadurch mehrsprachige Sprachgemeinschaften herausgebildet haben.

Ergänzt werden diese Daten durch biographische Angaben aus Brümmers *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (1913) sowie verschiedenen anderen biographischen Nachschlagewerken, die Metadaten zu den Lebensorten der Schriftsteller enthalten (NDB, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich). Dadurch können für die einzelnen literarischen Zentren Übersichten erstellt werden, die einen Eindruck der Intensität des literarischen Lebens geben.

Preßburg/Pozsony ist ein solches Beispiel für ein literarisch aktives mehrsprachiges Zentrum im 19. Jahrhundert. Die Bevölkerung war mehrheitlich deutsch, mit zwei größeren Minderheiten, slowakischen und ungarischen Bevölkerungsgruppen (vgl. Meier 2020). Außerdem war die Stadt im gesamten 19. Jahrhundert ein zentraler Ort des gelehrten Judentums, da hier einer der einflussreichsten orthodoxen Rabbis, Moses Sofer (1762–1839), lebte und jüdische Schüler in der Preßburger Yeshiva lernten. Hebräisch und Jiddisch gehörten also ebenfalls zur Sprachlandschaft Preßburgs. Während zu Beginn des 19. Jahrhunderts die deutsche Sprache dominierte, wurde zur Mitte des Jahrhunderts das Ungarische durch die Magyarisierungsbestrebungen stärker, sodass ab 1870 weite Teile der Bevölkerung dreisprachig Ungarisch, Deutsch und Slowakisch verwendeten (vgl. ebd.). Die in Preßburg ansässigen Schriftsteller:innen waren aus verschiedenen Gründen in der Stadt: Einige kamen zum Studium wie etwa Nikolaus Lenau (Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, 1802–1850), jüdische Autoren lernten oder lehrten an der Preßburger Yeshiva wie Max Emanuel Stern (1811–1873), der auf Ungarisch, Deutsch und Hebräisch schrieb oder Adolf Dux (1822–1881), der einer der wichtigsten Übersetzer

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ungarischer Literatur ins Deutsche war. Einige Autorinnen stammen aus mehrsprachigen Preßburger Familien wie die Dramatikerin Therese von Megerle von Mühlfeld (1813–1865), die aus dem Ungarischen und Französischen ins Deutsche übersetzte.

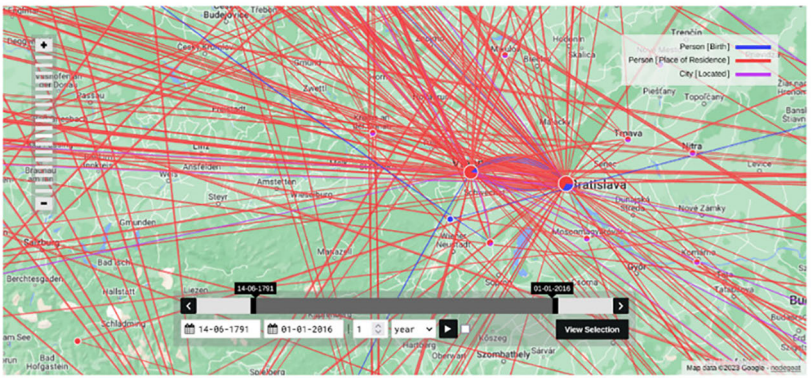


Abb. 2: Bratislava als Geburts- und Wirkungsort von Autor:innen, visualisiert mit NodeGoat (van Bree/Kessels 2013).

Eine geographische Übersicht (vgl. Abb. 2) zeigt die intensive literarische Aktivität in Preßburg im Laufe des 19. Jahrhunderts. Hier wird besonders der intensive Austausch mit Wien deutlich, viele Autor:innen waren in beiden Städten literarisch aktiv, schrieben für Theater in beiden Städten und publizierten hier wie da. Doch auch zu zahlreichen anderen und anderssprachigen Regionen des Habsburgerreiches bestanden persönliche Kontakte, die die Mehrsprachigkeit in der Stadt förderten. Anhand dieser Übersicht lassen sich zum einen quantitative Größenordnungen der literarischen Aktivität zeigen, zum anderen werden durch die Bewegungen individueller Lebenswege Sprach- und Literaturkontakte zwischen verschiedenen Sprachräumen sichtbar, wie sich wieder am Einzelbeispiel illustrieren lässt. So war der zentrale Autor der österreichischen Romantik, Nikolaus Lenau, der definitiv nicht als typisch mehrsprachiger Autor in den entsprechenden Studien auftaucht, ebenfalls Teil der Preßburger Literaturszene. Nur kurze Zeit lebte er dort während seiner Studien, jedoch stand er Zeit seines Lebens in Kontakt mit Preßburger Autoren wie Josef Rank oder Leopold Kompert.

Tatsächlich finden sich für die Zeit, die Lenau in Bratislava verbrachte auch Spuren des Ungarischen in seinen Texten, das Lenau seit seiner Schulzeit gut sprechen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

konnte.[9] Als Familien- und Freundessprache hatte es für den Autor eine wichtigere Funktion als von der Lenau-Forschung angenommen (vgl. Ritter 2002: 21). Auch in der geographisch-biographischen Übersicht von Lenaus Wirkungsorten zeigt sich der mehrfache Wechsel zwischen verschiedenen Sprachräumen deutlich.

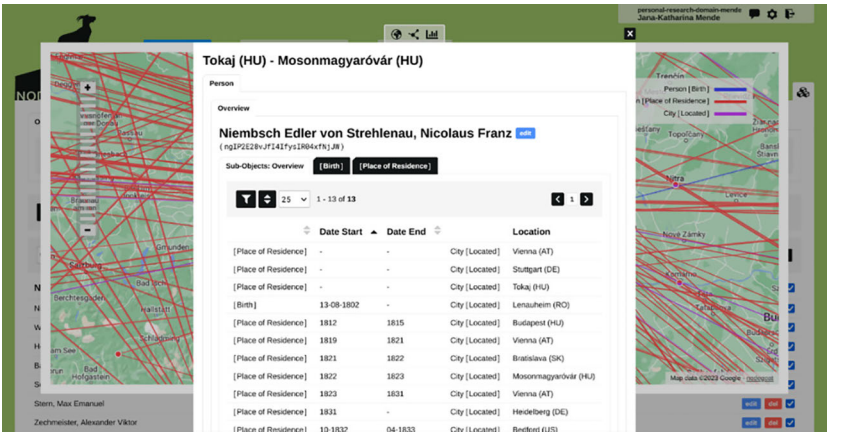


Abb. 3: Nikolaus Lenaus Wirkungsorte als Übersicht, visualisiert mit NodeGoat (van Bree/ Kessels 2013).

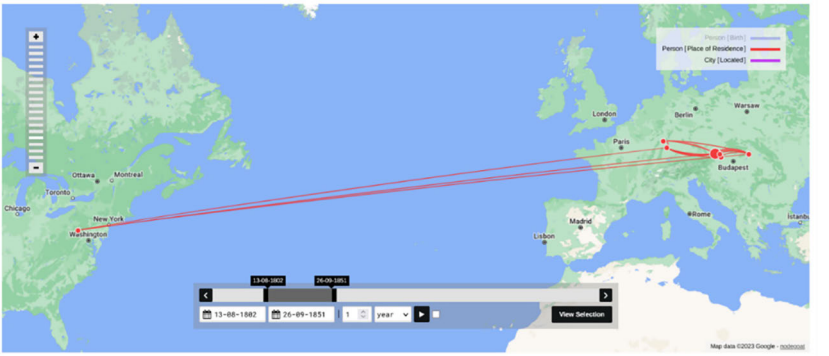


Abb. 4: Lebensorte von Nikolaus Lenau, visualisiert mit NodeGoat (van Bree/Kessels 2013).

9 Die Spuren des Ungarischen zeigen sich im Briefwechsel mit seiner Mutter (vgl. Lenau 1989: 23).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Die enge Verbindung in Kindheit und Jugend zum ungarischen Sprachraum führte zu Lenaus Bilingualismus, auch wenn er später den größten Teil seines Lebens – abgesehen von der Amerika-Reise in den Jahren 1832/33 – im vorwiegend deutschsprachigen Raum verbrachte.

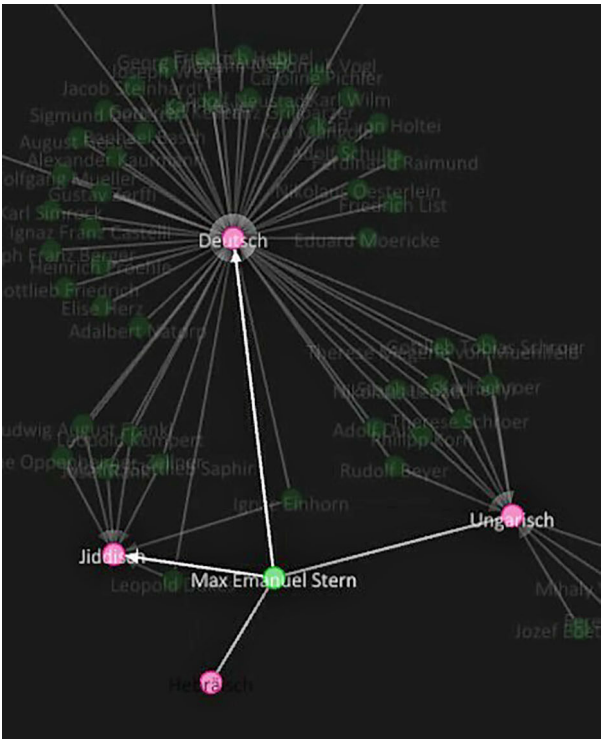


Abb. 5: Max Emanuel Stern als Knotenpunkt zwischen Ungarisch, Deutsch, Jiddisch und Hebräisch, visualisiert mit Gephi (Bastian/Heymann/Jacomy 2009).

Um die Sprachkontakte von Autor:innen noch weiter zu bestimmen, bieten sich auch Ansätze der Netzwerkanalyse an, in denen Autor:innen sowie Einzelsprachen als Knotenpunkte dargestellt werden und durch die Kanten, die Verbindungslinien, Verbindungen über gemeinsame Sprachkenntnisse sichtbar werden (vgl. Abb. 5). Hier werden die Autor:innen mit Wohnort in Preßburg sowie ihre wichtigsten Kontaktpersonen in Grün dargestellt, die jeweiligen Sprachen in Rot. Autor:innen sind mit den Sprachen, die sie verwenden (mündlich oder schriftlich) verbunden.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Daraus ergeben sich einige neue Erkenntnisse über die mehrsprachige Sprachgemeinschaft in Preßburg. Ungarisch (unten rechts) und Deutsch (Mitte) sind über zahlreiche Personen miteinander verbunden, es bestand also eine weitaus größere bilinguale literarische Community als bislang angenommen. Einige jüdische Autoren verbinden die jiddische (unten rechts), ungarische und deutsche Sprachgemeinschaft miteinander. Eine Person, Max Emanuel Stern, verbindet diese Gruppen mit dem Hebräischen.

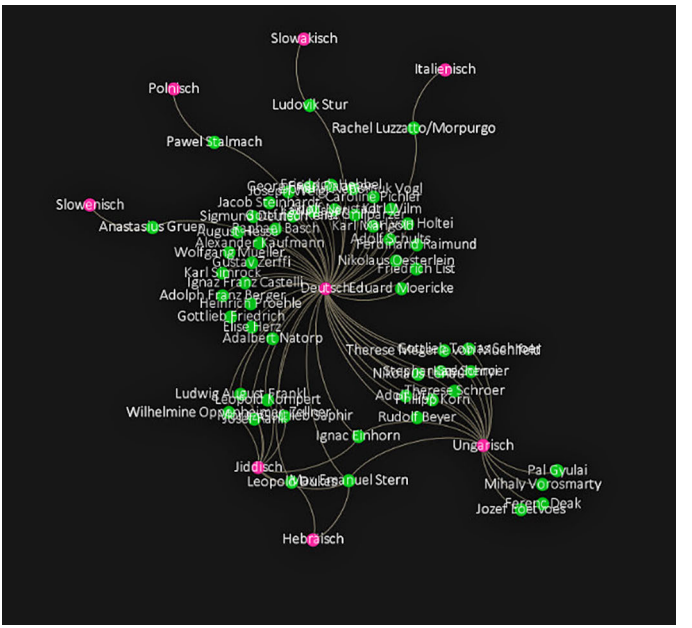


Abb. 6: Netzwerk mit zwei Knotentypen, Autor:innen und Sprachen in Preßburg, visualisiert mit Gephi (Bastian/Heymann/Jacomy 2009).

Einzelne Autoren fungieren als Brücken zu Slowenisch, Italienisch und anderen Sprachen (vgl. Abb. 6). Diese qualitative Visualisierung vernetzter Mehrsprachigkeit zeigt die Vielfalt auf der individuellen und sozialen Ebene mehrsprachiger Literatur. In Einzelstudien könnte jetzt noch den verschiedenen Ausprägungen in den Texten nachgegangen werden, was den nächsten Schritt in der literaturgeschichtlichen mehrsprachigen Analyse bilden würde. Für eine qualitative Textanalyse sind mit der Darstellung und Untersuchung der individuellen und sozialen Mehrsprachigkeit die Grundlagen gelegt.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

5. Ausblick: Mehrsprachige Erinnerungskultur in der Literatur

Über einzelne Sprachbiographien, mehrsprachige Textgenesen und linguistisch diverse historische Literaturgemeinschaften und -netzwerke lassen sich vielfältige Formen einer mehrsprachigen Literaturgeschichte innerhalb einsprachiger und nationaler Literaturdarstellungen illustrieren. Diese Ansätze knüpfen an zahlreiche existierende Methoden und Theorien der Literaturwissenschaft an. Die historische Biographieforschung verwendet ebenfalls migrationsgeschichtliche Ansätze, hier werden sie gebraucht, um damit Sprachwechsel von Autor:innen zu zeigen. Linguistische Ansätze zur Erforschung von Sprachgemeinschaften werden auf Literaturbeziehungen übertragen, um die Stärke und Funktion einzelner literarischer Sprachen für die Literaturproduktion in einer Region zu analysieren. Weitere Analysekategorien könnten hier auch die Sprachverwendung in bestimmten Institutionen – Theater, Zeitschriften, Druckereien – sein. Alle Visualisierungen helfen, die Sprachwechsel, die später auch in Texten gezeigt werden können, unmittelbar zu erfassen und zu begründen. Ortswechsel oder mehrsprachige Gemeinschaften bedingen die Sprachumgebung. Die nächste Ebene, die hier unberücksichtigt bleibt, aber in zahlreichen anderen Beiträgen schon ausgeführt wurde, betrifft dann die Sprachwechsel in den Texten selbst.[10]

Ergänzt werden die literaturhistorischen Ansätze hier um die Dimensionen historischer, individueller, sozialer und textueller Mehrsprachigkeit, die das Erkenntnisinteresse leiten. Der Mehrwert der Darstellungen liegt in der Öffnung mehrsprachiger Erinnerungsräume, die sich aus den sprachlich unterschiedlichen Lesarten ergeben. Die am Anfang in Bezug auf Museumskulturen veränderte interaktive Gestaltung überträgt sich dadurch auch auf die Inhaltsebene und eröffnet neue Identifikations- und Erkenntnisräume für Besucher:innen, sich mit der historischen und der eigenen Mehrsprachigkeit sowie mit den eigenen Vorstellungen davon auseinanderzusetzen. Mehrsprachigkeit kann dabei selbst zum Inhalt werden. Dafür muss eine mehrsprachig ausgerichtete Literaturgeschichtsschreibung jedoch erst die Grundlagen liefern.

Bibliografie

Acker, Marion/Fleig, Anne/Lüthjohann, Matthias (Hg.) (2019): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Tübingen: Narr Francke Attempto.

10 Beispiele für Sprachwechsel zwischen Ungarisch, Deutsch, Slowakisch, Hebräisch in literarischen Texten der Preßburger Autor:innen finden sich in Mende (2023).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Anderson, Benedict R. (2006): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London: Verso.

Anokhina, Olga/Sciarrino, Emilio (2018): »Plurilinguisme littéraire: de la théorie à la genèse«, in: Genesis 46, S. 11–34.

Aumüller, Matthias (Hg.) (2020): Migration und Gegenwartsliteratur: Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum, Boston: Brill.

Bastian, Mathieu/Heymann, Sebastien/Jacomy, Mathieu (2009): »Gephi: An Open Source Software for Exploring and Manipulating Networks«, in: Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media 3.1, S. 361–362.

Bock, Bettina M./Lange, Daisy/Fix, Ulla (2017): »Das Phänomen ›Leichte Sprache‹ im Spiegel aktueller Forschung – Tendenzen, Fragestellungen und Herangehensweisen«, in: Dies. (Hg.), »Leichte Sprache« im Spiegel theoretischer und angewandter Forschung, Berlin: Frank & Timme, S. 11–31.

van Bree, Pim/Kessels, Geert (2013): nodegoat: a web-based data management, network analysis & visualization environment, from LAB1100, *http://lab1100.com vom 30.03.2023*.

Brümmer, Franz (1913): Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart: Erster Band, Leipzig: Reclam.

Domokos, Johanna/Deganutti, Marianna (2021): »Four major literary code-switching strategies in Hungarian literature. Decoding monolingualism«, in: Hungarian Studies Yearbook 3.1, S. 43–63.

Florin, Moritz/Gutsche, Victoria/Krentz, Natalie (2018): »Diversity – Gender – Intersektionalität. Überlegungen zu Begriffen und Konzepten historischer Diversitätsforschung«, in: Dies. (Hg.), Diversität historisch, Bielefeld: transcript, S. 9–32.

Franceschini, Rita (2009): »The Genesis and Development of Research in Multilingualism. Perspectives for Future Research«, in: Larissa Aronin/Britta Hufeisen (Hg.), The exploration of multilingualism: Development of research on L3, multilingualism and multiple language acquisition, Amsterdam: John Benjamins Pub. Co, S. 27–61.

Gardner-Chloros, Penelope/Weston, Daniel (2015): »Code-switching and multilingualism in literature«, in: Language and Literature: International Journal of Stylistics 24.3, S. 182–193.

Gervinus, Georg Gottfried (1835): Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, Bd. 2, Leipzig: Engelmann.

Gervinus, Georg Gottfried (1842): Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen: Von Göthes Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege, Leipzig: Engelmann.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Gesser, Susanne/Jannelli, Angela/Gorgus, Nina (Hg.) (2020a): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement, Bielefeld: transcript.

Gesser, Susanne/Jannelli, Angela/Gorgus, Nina (2020b): »Das subjektive Museum. Eine Einführung«, in: Dies., Das subjektive Museum, S. 17–21.

Jannidis, Fotis (2013): »Literaturgeschichten«, in: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hg.), Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 159–166.

Kellman, Steven G. (2000): The Translingual Imagination, Lincoln: Nebraska.

Kriegleder, Wynfrid/Paranjape, Manjiri/Patocka, Franz/Seidler, Andrea/Vlasta, Sandra (Hg.) (2014): Mehrsprachigkeit und multikulturelle Literatur = Multilingualism and multicultural literature, Wien: Praesens-Verlag.

Leeb, Susanne (2022): »Museums, Transculturality, and the Nation-State Some Remarks on Their Entanglement«, in: Dies./Nina Samuel (Hg.), Museums, Transculturality, and the Nation-State: Case Studies from a Global Context, Bielefeld: transcript, S. 7–16.

Lenau, Nikolaus (Hg.) (1989): Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 5.1, hg. v. Hartmut Steinecke/András Vizkelety, Wien u.a.: Deuticke & Klett-Cotta.

Mackey, William F. (2005): »Multilingual Cities/Mehrsprachige Städte«, in: Ulrich Ammon/Norbert Dittmar/Klaus J. Mattheier/Peter Trudgill (Hg.), Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society = Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft, Berlin/New York: De Gruyter, S. 1304–1312.

Mattheier, Klaus J. (2000): »Die Herausbildung neuzeitlicher Schriftsprachen«, in: Werner Besch/Anne Betten/Oskar Reichmann/Stefan Sonderegger (Hg.), Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1085–1107.

Meier, Jörg (2020): »Pressburg/Bratislava«, in: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/orte/pressburg-bratislava *vom 20.04.2022.*

Mende, Jana-Katharina (2023): »Zooming In and Out of Historical Multilingual Literature. Reading 19th Century Literary Dictionaries on Scale«, in: Dies. (Hg.), Hidden Multilingualism in 19th Century European Literature. Berlin/Boston: De Gruyter. (*im Erscheinen*)

Österreichische Nationalbibliothek: Über das Literaturmusem, https://www.onb.ac.at/museen/literaturmuseum/ueber-das-literaturmuseum/dauerausstellung *vom 23.01.2023.*

Pataky, Sophie (1898): Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biogra-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

phieen [sic!] der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme, Berlin: Carl Pataky.

Ptashnyk, Stefaniya (2019): »Borrowing, Code-Switching and Fused Lects. Language Contact and Multilingual Practices from a Socio-Historical Perspective«, in: Lars Bülow/Ann-Kathrin Fischer/Kristina Herbert (Hg.), Dimensions of Linguistic Space: Variation – Multilingualism – Conceptualisations = Dimensionen des sprachlichen Raums. Variation – Mehrsprachigkeit – Konzeptualisierung, Berlin: P. Lang.

Recogito, an initiative of Pelagios Commons.

Ritter, Michael (2002): Zeit des Herbstes. Nikolaus Lenau, Biografie, Wien u.a.: Deuticke & Klett Cotta.

Schendl, Herbert/Wright, Laura (Hg.) (2011): Code-Switching in Early English, Berlin/Boston: De Gruyter.

Scherer, Wilhelm (1883): Geschichte der deutschen Literatur, Berlin: Weidmann.

Schleiermacher, Friedrich (2002): »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«, in: Ders., Akademievorträge. Kritische Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 11, hg. v. Martin Rößler, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 65–93.

Schmitz-Emans, Monika (2004): »Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen«, in: Dies. (Hg.), Literatur und Vielsprachigkeit, Heidelberg: Synchron Wiss.-Verl. der Autoren, S. 11–26.

Schröer, Carl Julius (1853): Geschichte der deutschen Literatur. Ein Lehr- und Lesebuch für Schule und Haus, Pest: Heckenast.

Sebba, Mark/Mahootian, Shahrzad/Jonsson, Carla (Hg.) (2012): Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse, New York: Routledge.

Shelley, Rebecca (2015): »Languages at Play in the Museum. The Case of Belgium and her Multilingual Arts and Heritage Institutions«, in: Museums & Social Issues 10.1, S. 18–34.

Wachler, Ludwig (1818): Vorlesungen über die Geschichte der teutschen Nationallitteratur, Erster Theil, Frankfurt a.M.: Verlag der Hermannschen Buchhandlung.

Weidner, Daniel (2007): »Frevelhafter Doppelgänger und sprachbildende Kraft. Zur Wiederkehr der Anderssprachigkeit in Schleiermachers Hermeneutik«, in: Susan Arndt/Dirk Naguschewski/Robert Stockhammer (Hg.), Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 229–247.

Weimar, Klaus (2003): Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Paderborn : W. Fink.

Weissmann, Dirk (2021): Les langues de Goethe. Essai sur l'imaginaire plurilingue d'un poète national, Paris: Éditions Kimé.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Goethe-Verherrlichung vs. Fack ju Göhte?
Möglichkeiten einer divers und partizipativ ausgerichteten Goethe-Ausstellung

Cornelia Ilbrig

1. Zur Einführung: Diversität und Soziomuseologie

Seit Ende des letzten Jahrhunderts lässt sich in der Museumslandschaft nahezu weltweit eine Tendenz feststellen, Museen und museumsähnliche Einrichtungen hin zur Gesellschaft zu öffnen. Im Rahmen dieses Öffnungsprozesses wurden Forderungen nach Teilhabe und Partizipation, Chancengleichheit, Inklusion und Diversität laut. Damit verschiebt sich der Fokus von der Präsentation des Objekts hin zu dessen Funktion, für die Involvierung der Besucher:innen Gegenwartsbezüge herzustellen, an die die Museumsbesucher:innen anknüpfen können (vgl. Hächler 2012: 136–145).

Den theoretischen Bezugsrahmen für diese Forderungen und Bemühungen stellt u.a. die Sozio- oder kritische Museologie (vgl. Mörsch 2017: 11, Moutinho/Primo 2020: 27–46) bereit, die im Museum eine wichtige Ressource für eine nachhaltige Entwicklung von Kultur und Gesellschaft sieht und Ausstellungen als »gesellschaftliche Intervention[en]« (Mörsch 2017: 169) beschreibt, die sich auf Tradiertes und Überliefertes beziehen und stützen. Es geht dabei nicht darum, dass historischen Objekten und ihrer Authentizität zugunsten von Aktualisierungen ihr Stellenwert abgesprochen wird. Allerdings erhält das historische Objekt die zusätzliche Bedeutung einer Brückenfunktion hin zur Gegenwart, die die Besucher:innen aller Gesellschaftsschichten und nahezu aller Altersklassen zur Teilhabe ermuntert, ermutigt und aktiviert.

Bisher wurden Literaturmuseen im soziomuseologischen Diskurs wenig oder gar nicht einbezogen, vice versa wird dieser Diskurs bei der Konzeption von Literaturausstellungen nur selten berücksichtigt, was etwas verwundert, da die Literatur als primärer Gegenstand der Literaturausstellung Denkräume, Möglichkeiten zum Meinungsaustausch, Zwischenräume für Bedeutungsoffenheit, Räume für Fantasie und Emotionen eröffnet, die geradezu ideal sind, um die Selbsttätigkeit einer breiten Besucherschicht zu wecken. Ein möglicher Grund für die Meidung des sozio-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

museologischen Diskurses in der Arbeit von Literaturmuseen könnte sein, dass die Kulturtechnik des Anschauens (von Objekten und Bildern) als unmittelbarer und – irrtümlicherweise – weniger voraussetzungsreich begriffen wird als die Kulturtechnik des Lesens. Zu den ersten und grundsätzlichen Ansprüchen, die an Literaturausstellungen gestellt werden, gehört deshalb auch eher nicht die nach performativen Denk- und Fantasieräumen, sondern die nach – zum Beispiel durch Plakate eingelöste – Kürze der Texte.

Natürlich gibt es auch im Literaturmuseum verschiedene Formen der Aktivierung: Gelungene Literaturausstellungen lösen Aha-Erlebnisse, Staunen, Überraschung und Neugierde aus, wecken die Lust am Investigativen, regen zum Nachdenken an, provozieren kritisches Infragestellen und Positionierungen, bedienen die Sensationslust der Besucher:innen, schockieren, irritieren, stellen sie vor Rätsel und veranlassen Nachforschungen (vgl. Ilbrig 2021: 66, Gfrereis/Raulff 2011: 101–109, Gfrereis 2021: 56–62). Damit ist aber das entscheidende Kriterium des soziomuseologischen Ansatzes, Ausstellungen zu nahezu alle Gesellschaftsschichten und Altersklassen aktivierenden dynamischen »Denk«- und »Gegenwartsräumen« (Hächler 2012: 139, vgl. Mersmann 2019: 18–23) zu machen, der aus der »Verschränkung von inhaltlicher Konzeption, räumlicher Gestaltung und sozialer Praxis durch die Besucher« (ebd.) entsteht, noch nicht erfüllt. Vielfalt im Museum schließt Chancengleichheit, Inklusion und Partizipation gleichermaßen ein (vgl. Gesser et al. 2012b: 10–15, Gesser/Gorgus/Janelli 2020b: 17–20, Simon 2012: 95–108). Deshalb genügt es auch nicht zu sagen, dass das Museum für alle offensteht und jede Besucherin und jeder Besucher erwünscht und gern gesehen ist. Die Offenheit einer Kultureinrichtung für alle sollte in einer liberalen Gesellschaft, solange Inklusionsvorgaben erfüllt sind, selbstverständlich sein. Die Frage nach Diversität innerhalb des soziomuseologischen Theorierahmens richtet sich aber nicht nur auf den institutionellen Rahmen, sondern auch auf den Fokus der jeweiligen Ausstellung. Eine diversitätsorientierte Ausstellung müsste aus soziomuseologischer Perspektive ein Stück Erinnerungskultur – ohne dessen historisch-authentischen Eigenwert infrage zu stellen – auf ihr Potential hin befragen, eine größtmögliche Vielfalt von Besucher:innen anzusprechen und ihnen aktiv Anlässe zur Auseinandersetzung zu bieten.

Goethe ist zweifelsohne eine der bedeutendsten Persönlichkeiten nicht nur der deutschsprachigen, sondern der europäischen Erinnerungskultur. Aufgrund seiner außergewöhnlichen Vielfalt und Universalität ist sein Werk zudem für viele Gegenwartsthemen anschlussfähig. Für eine im engeren Sinne divers ausgerichtete Goethe-Ausstellung gilt es, die Aktualität und Vielfalt von Goethes Werk zu erschließen und so zu übertragen, dass sie Möglichkeiten der Teilhabe und Aktivierung für eine größtmögliche Vielfalt von Besucher:innen entfaltet. Das kann auf verschiedene Weise geschehen: Die Ausstellung könnte beispielsweise ein möglichst neutrales und wertungsfreies Konzept verfolgen und einen möglichst unverstellten Blick auf

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Goethe sowie sein Werk bieten, um auf dieser Basis Anreize für Partizipation zu schaffen. Oder sie könnte in hohem Maße provokant mit Wertungen und Ideologemen operieren, um die Besucher:innen zu Positionierungen und aktiver Beteiligung herauszufordern. Bevor ich zwei Entwürfe für divers ausgerichtete Goethe-Ausstellungen skizziere, möchte ich zwei Beispiele aus der Goethe-Rezeption beleuchten, die in unterschiedlichen medialen Formaten und zu unterschiedlichen Zeiten die Konzepte von Heroisierung, Verehrung oder Auratisierung Goethes auf verschiedene Art subversiv unterlaufen und dadurch Aktivierungspotentiale freisetzen.

2. Skandalöses und Banales: zwei Beispiele subversiver Goethe-Rezeption

Spezial-Nummer Theater
8. Jahrgang Preis 20 Pfg. Nummer 36
SIMPLICISSIMUS
Illustrierte Wochenschrift
Goethe beim Zensor

Abb. 1: Bruno Paul (1903): »Goethe beim Zensor«, in: Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift, 8. Jg., Nr. 36, Titelseite.

Die Karikatur *Goethe beim Zensor* von Bruno Paul erschien 1899 in der Zeitschrift *Simplicissimus* und zeigt Goethes Geist, der dem am Schreibtisch sitzenden Zensor über die Schulter schaut und ihn darum bittet, ein Stück zu verbieten, damit er

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

»bei den Deutschen wieder populär werde«.[1] Goethes zum Zensor geneigte Körperhaltung verweist auf die Dringlichkeit der Bitte. Der Blick durch das Fenster fällt auf das Weimarer Theater. Um der Hintergründigkeit dieser satirischen Zeichnung auf die Spur zu kommen, müssen wir einen Blick auf die Goethe-Rezeption im Kaiserreich von 1870/71 bis 1819 werfen. In diesem Zeitraum erreichte die Heroisierung, Auratisierung und Apotheose Goethes nämlich seinen Gipfelpunkt (vgl. Mandelkow 1980: 201–205). Man übertrug das Gründerzeit-Pathos auf den Autor (vgl. ebd.: 201–203). Der »Olympier« Goethe war als Markenzeichen des neu errichteten Reiches über jede Kritik erhaben (vgl. ebd.). Zeitgleich begründete sich mit der Edition des Nachlasses (vgl. ebd.: 211–224), der Gründung des Goethe-Nationalmuseums (vgl. ebd.: 224f.) und der Goethe-Gesellschaft (vgl. ebd.: 225–232) ein neuer Berufszweig, die Goethe-Philologie, die für die Geschichte der Germanistik wegweisend war. An Popularität mangelte es Goethe also nicht, allerdings scheint eine andere Popularität gemeint zu sein als die, die Goethes Geist in der Karikatur anstrebt, wenn er den Zensor um Zensur, also Verbot eines seiner Stücke bittet. Damit schließt die Zeichnung an eine bis heute kaum bekannte Rezeptionslinie an, die von Johann Daniel Falks Notizen *Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt* (1824) begründet wird. In diesen Aufzeichnungen, die Vertreter des Goethekults wie Eckermann und Riemer am liebsten unterdrückt hätten und die – trotz Publikation durch den Brockhaus-Verlag – ohne Relevanz für die weitere Rezeptionsgeschichte Goethes blieben, sind folgende Worte Goethes festgehalten:

> Ja, wenn ich es nur je dahin noch bringen könnte, daß ich ein Werk verfaßte […] daß die Deutschen mich so ein funfzig oder hundert Jahre hintereinander recht gründlich verwünschten und aller Orten und Enden mir nichts als Übels nachsagten; das sollte mich außer Maßen ergetzen. […] Vollends, wenn mein Walpurgissack nach meinem Tode sich einmal eröffnen und alle bis dahin verschlossenen, stygischen Plagegeister, wie sie mich geplagt, so auch zur Plage für Andere wieder loslassen sollte; oder wenn sie in der Fortsetzung von »Faust« etwa zufällig an die Stelle kämen, wo der Teufel selbst Gnad und Erbarmen vor Gott findet; das, denke ich doch, vergeben sie mir sobald nicht! Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksberges und den Katzengesprächen in der Hexenküche, die im »Faust« vorkommen, herumgeplagt, und es hat mit dem Interpretieren und dem Allegorisieren dieses dramatisch-humoristischen Unsinns nie so

1 Mit den Goethe-Karikaturen reagierte die Satire-Zeitschrift *Simplicissimus* auf die Lex Heinze, ein früh angekündigtes, umstrittenes und schließlich 1900 in Kraft getretenes Zensurgesetz zur Änderung des Reichsstrafgesetzbuches, das angeblich sittenwidrige Darstellungen in Kunstwerken, Literatur und Theaterstücken unter Strafe stellte. Bruno Pauls Karikatur *Fortschritt* (vgl. S. 271) verspottet diesen sogenannten Sittlichkeitsparagraphen (vgl. Buchheim 1969: 206f.), der, auf Goethes *Faust* angewendet, zum Verbot des berühmtesten Werkes deutscher Nationalliteratur führen würde.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> recht fortgewollt. Wahrlich, man sollte sich in seiner Jugend öfter den Spaß machen und ihnen solche Brocken, wie den Brocken, hinwerfen. (Falk 1832: 91f.)

Den »Walpurgissack« beschreibt Goethe auf Nachfrage Falks als

> eine Art infernalisierte[n] Schlauch, Behältniß, Sack, ursprünglich zur Aufnahme einiger Gedichte bestimmt, die auf Hexenscenen im »Faust«, wo nicht auf dem Blocksberg selbst, einen nähern Bezug hatten. […] Jedes Papier, das in meinen Walpurgissack herunterfällt, fällt in die Hölle; und aus der Hölle, wie Ihr wißt, gibt es keine Erlösung. Ja, wenn es mir einmal einfällt, wozu ich eben heute nicht übel gelaunt bin, ich nehme mich selbst beim Schopf und werfe mich in den Walpurgissack. (Ebd.: 93f.)

Von Spaß und Unsinn ist hier die Rede, aber auch von Verwünschung, Unbeliebtheit und Ungefälligkeit, von Empörung des deutschen Publikums auf Grund der drastisch-frech-komisch-ironisch-frivolen Grenzüberschreitungen Goethes (vgl. Schöne 1993). Die Rezeption Goethes als Skandalautor hat sich gegen eine ihm entgegengebrachte Verehrung und Apotheose nie durchgesetzt, obwohl es einige seiner Werke – denken wir an *Die Leiden des jungen Werthers*, die *Xenien*, die *Wahlverwandtschaften*, die *Römischen Elegien* oder auch den *Tasso* – bewusst darauf anlegen, Skandale zu provozieren (vgl. Friedrich 2009). Wenn der wiederkehrende Geist Goethes Popularität durch Verbote zu erreichen sucht, so geht es ihm um Widerspruch, Subversivität und Widerstand, um Aktivität aus einer Unzufriedenheit heraus anstelle von unreflektierter Verehrung und Anbetung.

Der Film *Fack ju Göhte* (Dagtekin 2013–2017) stellt wohl das drastischste Beispiel einer parodistischen, Klamauk, Albernheit, Banalität und Trivialität nicht scheuenden, populärkulturellen Goethe-Rezeption dar: Gerade aus dem Gefängnis entlassen, will sich Herr Müller als Hausmeister an der integrierten Goethe-Gesamtschule bewerben, weil die Beute vom letzten Überfall unter der Turnhalle vergraben liegt. Wegen akuten Lehrermangels wird er ohne Zeugnisse als Lehrer eingestellt und bekommt ausgerechnet die schwierigste Klasse der ganzen Schule, die 10b, um sie im Fach Deutsch zu unterrichten. Schnell entwickelt er sich zum beliebtesten Lehrer der Schule. Als Pendant zur offiziellen Verehrung des Nationaldichters, für die der Name der Schule steht, legitimiert der Film (teils auf aufdringliche Weise) Spaß, Albernheit und Trivialität im Umgang mit Deutschlands Nationaldichter, und gerade im Zuge der Subversion jeglichen Ernstes kommt es im Laufe der Handlung zu Szenen, die die Ansprüche an Aktivierung, Partizipation, Gegenwartsbezug und Diversität weitgehend erfüllen. Die einschlägigste findet sich im zweiten Teil. Als der verzweifelte Herr Müller auf einer Klassenfahrt in Thailand kurz davor ist, seinen Job zu kündigen, da er ja den Schüler:innen sowie nichts beibringen könne und lieber wieder zum Berufsstand als Kleinkrimineller überwechseln will, lesen die Schü-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

lerinnen und Schüler alle *Faust I*. Ihre vielstimmig präsentierte Zusammenfassung für den völlig sprachlosen Herrn Müller lautet folgendermaßen:

> »Es gibt einen Teufel und der hat eine Wette mit der Faust« – »*Dem* Faust« – »Und der ist auch unglücklich« – »wie Sie, Herr Müller« – »Und dann nimmt der die Seele von dem und dafür kriegt er Spaß und so.« – »Aber der Teufel ist ein Hurensohn…« – »Ja, er macht Intrigen und so.« – »Und die Faust merkt das zu spät« – »*Der* Faust, Junge!« – »Sie sind wie der Faust, Herr Müller, aber Sie bleiben Lehrer« (Dagtekin 2015).

Aufschlussreich ist hier, bei aller heruntergebrochenen Komplexität eines der berühmtesten Stücke Weltliteratur, der von den Schüler:innen vorgenommene Rollentausch. Dieser führt dazu, dass sie erstens selbst aktiv werden – Goethe lesen und ihn Herrn Müller vermitteln –, dass zweitens alle einbezogen sind, sich gegenseitig unterstützen, ergänzen und korrigieren, und drittens einen Bezug zwischen Faust und Herrn Müller herstellen und damit den Text aktualisieren. Durch Banalisierung werden Goethe und *Faust* nahbarer und anschlussfähiger. Da Ausstellungskurator:innen deutlich mehr Informationen und Hintergrundwissen über ihren Gegenstand haben als Herrn Müllers Schulklasse, können sie ihre Ansatzpunkte für eine divers ausgerichtete Goethe-Ausstellung aus einem viel größeren Repertoire schöpfen.

3. Zwei Ausstellungsentwürfe: zwischen Wertfreiheit und Kontroverse

Die erste im Folgenden skizzierte Ausstellungsidee umgeht alle bestehenden Goethe-Bilder und Wertungen und wählt einen möglichst neutralen, wertfreien Ausgangspunkt, nämlich Goethes Wortschatz. Der zweite Vorschlag konfrontiert die Besucher:innen mit den kontroversen und oft ideologisch belasteten Bewertungen Goethes bzw. Goethe-Bildern. Beide Konzepte sind auf Mehrsprachigkeit und Inklusion ausgerichtet, indem die jeweiligen Inhalte durch Einbezug von Muttersprachler:innen in verschiedene Sprachen (Englisch, osteuropäische Sprachen, romanische Sprachen, Chinesisch, Arabisch, afrikanische Sprachen etc.) übersetzt werden, die durch einen Mediaguide zugänglich sind; ebenso werden längere Textstellen in einfache Sprache übertragen.

Die erste Ausstellungsidee geht von Goethes innovativem und unerschöpflichem Wortschatz aus: überraschenden, spannenden, aktuellen, komischen, frivolen, privaten, brisanten, seltenen, veralteten, Schimpf-, neu geschaffenen, merkwürdigen Wörtern und Wörter, die Goethe anders verwendete, als wir sie heute verstehen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Äugelchen	Blödigkeit	Bocksbeutelei	Blackscheißer	dämperich
einbildisch	ekel	empfindlich	Erotikon	Fliegengott
Flucht	Flüchtling	Flügelmann	Fratz	Geilheit
hasig	Hundegeschwätz	Hinterhalt	Industrie	Jugendfürstchen
kauzen	Klatsch	Klima	Krabskrälligkeit	Kribskrabs
Krise	Narrenteidung	Pöbel	Quälodram	Sauranzen
Schäker	scharmutzieren	Scheißding	Schelm	Schlüffel
Selbstler	Schrittschuh	Skandal	Stinkloch	Tumult
Übermensch	Unbegriff	Unbewusstsein	Ungeschicktes	vergeistern
Versuchler	Vorlust	Wahlverwandtschaft	Werkeltag	Wut

Tabelle: Cornelia Illbrig.

Eine Liste mit 50 Wörtern aus Goethes Wortschatz wird in der Zeitung, auf der Homepage, in den sozialen Medien und an öffentlichen Orten publiziert, mit der Bitte an jede und jeden Einzelne:n, 20 Wörter auszuwählen, die für sie oder ihn so interessant sind, dass sie Teil der Ausstellung werden sollen. Zu den 20 Wörtern, die ausgewählt wurden, wird es jeweils Rauminstallationen geben – bestehend 1. aus dem Werk oder den Werken im Original, in dem bzw. in denen das jeweilige Wort am häufigsten vorkommt, 2. animierten Wandprojektionen, die Passagen aus Goethe-Texten mit dem jeweiligen Wort zeigen und 3. je einer künstlerischen Intervention. Die Besucher:innen werden am Beginn jeder Rauminstallation gefragt, was sie jeweils mit dem Wort verbinden, ihre Antworten werden in die Wandanimation einbezogen und der Verwendung bei Goethe gegenübergestellt. Während der Ausstellung soll es intensiv betreute Projekte geben, bei denen Schüler:innen und Studierende mit den jeweiligen Rauminstallationen arbeiten und sie transformieren, sodass neue Raumbilder entstehen.

Der zweite Vorschlag schöpft aus dem vorhandenen Material der 250jährigen Goethe-Rezeption, um die Besucher:innen mitten in die polarisierenden Kontroversen um Goethe zu versetzen. Die Ausstellung wird eingeleitet durch vier unterschiedliche und sich widersprechende Rezeptionstypen, die unkommentiert gegenübergestellt werden: Auratisierung, Verehrung, Heroisierung sowie Apotheose (1) (vgl. Mandelkow 1980: 85–94, 141–145, 201–205, 267–280) stehen der Ablehnung und Verachtung Goethes bis hin zum Goethe-Hass (2) (vgl. ebd.: 57–65, 101–103, 107–120, 280–285), sowie der satirisch-parodistisch-frivolen Goethe-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Rezeption (3) gegenüber (vgl. z.B. Wende 1999). Hinzu kommen als vierter Rezeptionstyp die Kritik und Polemik (vgl. Mandelkow 1980: 103–106), die zwischen einer argumentativ begründeten und unsachlich streitbaren Auseinandersetzung mit Goethes Werk und/oder seiner Persönlichkeit oszillieren.[2] Für die unkritische Goethe-Verehrung und Vereinnahmung als Nationalautor stehen z.B. Goethes Weimarer Weggefährten Riemer und Eckermann, die Begründer des Weimarer Erinnerungskultes an Goethe (vgl. ebd.: 89–94), und die Herausgeber von Goethes Werken im Kaiserreich (vgl. ebd.: 211–224). Goethe-Biographen wie Chamberlain, Simmel, Gundolf und Kommerell stilisierten Goethe zur Führer-Figur im Kampf um eine geistig-schöpferische Erneuerung der Gegenwart (vgl. ebd.: 267–280). Hans Wahl und Helmut Holtzhauer, die Kuratoren der Goethe-Ausstellungen am Weimarer Goethe-Nationalmuseum 1935 (vgl. Mandelkow 1989: 72–88, Hüpping 2012: 171–186) und 1960 (vgl. Mandelkow 1989: 187–195, Ehrlich 2012: 207–220) vereinnahmten Goethe jeweils als Vorbildfigur für die jeweils vorherrschende Ideologie. In die Reihe der verehrenden Goethe-Rezeption lassen sich auch die übermannsgroßen Goethe-Denkmäler aus dem 19. Jahrhundert stellen (vgl. Assel/Jäger 2020).

Zu den Goethe-Verächtern zählten August von Kotzebue, Wilhelm Pustkuchen, Wolfgang Menzel und Ludwig Börne, das Junge Deutschland und die Autoren des Vormärz wie Georg Herwegh (vgl. Mandelkow 1980: 101–103, 107–120), während sich Heine und Gutzkow kritisch und polemisch um ein differenziertes Bild dieser vielseitigen und gegensätzlichen Persönlichkeit bemühten (vgl. ebd.: 103–106). Der dritte Rezeptionstypus, die parodistisch-satirischen Goethe-Rezeption, zu der Falk und der Film-Spaß *Fack ju Göhte* gehören, ist wohl der für das über wenig oder keine Goethe-Kenntnisse verfügende Publikum anschlussfähigste Rezeptionstypus, auch weil er durch multimediale, verschiedene Rezeptionsweisen ansprechende Formate unterstützt wird. Neben literarischen und musikalischen stehen Filmsatiren und bildkünstlerische Werke wie Karikaturen und Comic.[3]

---

2 Zu erwähnen ist hier noch die Goethe-Imitation: ein Sonderweg, der sich zwischen Verehrung und Parodie bewegt, und dessen wichtigster Vertreter Gerhart Hauptmann ist (vgl. Horn 2007: 185). Für den Hinweis auf Hauptmann als Goethe-Imitator danke ich Justus Fetscher.

3 Neben frühen Klassiker-Parodien und den Goethe-Karikaturen im *Simplicissimus* werden im 20./21. Jahrhundert Goethe als Mensch und Autor sowie seine Werke zu einem außergewöhnlich beliebten Sujet für nahezu alle Kunstformen. Neben Filmkomödien und Musicals wie *Tarot* (Filmkomödie, 1986), *Goethe – Auf Liebe und Tod!* (Musical, 2017), *Fack ju Göhte* (Musical, 2018), *Goethe!* (Musical, 2021) sind es die zahlreichen Goethe-Comics, die zur Popularisierung des Klassikers einen entscheidenden Beitrag leisten. Aus der großen Anzahl von Graphic Novels und Comics sei hier eine kleine Auswahl angeführt: *Faust – Der Tragödie erster Teil* (Flix 2010), *Goethe – Die ganze Wahrheit* (Moser 2007), *Zum Sehen geboren/Zum Schauen bestellt* (Bedürftig et al. 2007), *Stadelmanns Geheimnis* (Traxler 2010), *Hier bin ich Ente, hier darf ich's sein: Goethes Entenhausener Klassik* (Disney 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Bruno Paul (1897): »*Kollegen*«, in: Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift, 2. Jg., Nr. 6, S. 54.
Abb. 3: Bruno Paul (1897): »Fortschritt«, in: Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift, 2. Jg., Nr. 11, S. 82.

In den darauffolgenden Räumen geht es um Welt-, Gesellschafts-, Lebens- und Literaturentwürfe sowie Haltungen, die Goethe zugeschrieben und in der Rezeption seit 250 Jahren diskutiert werden. Wird er z.B. von seinen Anhängern wie Wilhelm von Humboldt als Humanist und Kosmopolit verehrt (vgl. Mandelkow 1980: 44–57), lehnen ihn Autoren wie Wolfgang Menzel wegen seines fehlenden Patriotismus, Ludwig Börne seines Kunstautonomiekonzepts und Opportunismus wegen (vgl. ebd.: 109–120) und die christliche Orthodoxie um Ernst Wilhelm Hengstenberg als blasphemisch und unsittlich ab – ein Urteil, das sich neben der Goethe-Apotheose auch im Kaiserreich erhalten sollte (vgl. ebd.: 160–173).

Die folgenden Räume greifen solche konträren Zuschreibungen auf, formulieren sie zugespitzt in Anbindung an aktuelle und brisante Fragestellungen und regen die Besucher:innen beim Betreten jedes Raums an, sich zwischen den Polen zu verorten. Jeder Raum ist jeweils einem thematisch-diskursiven Gegensatzpaar gewidmet: Patriotismus und Nationalismus stehen gegen Kosmopolitismus und Humanismus; Diplomatie steht gegen Opportunismus; Einheit und Nation stehen gegen Pluralismus; autonome Kunst steht gegen politisch engagierte Kunst; Atheismus, Blasphemie und Religionstoleranz stehen gegen Religionszugehörigkeit und Strenggläubigkeit; Chauvinismus, Frauenverachtung und Genderablehnung

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

stehen gegen Feminismus, Gendersensibilität und Diversität; strenges Regel- und Normbewusstsein steht gegen skandalträchtige Normüberschreitung und Immoralismus; Humor, Frivolität, derbe und drastische Komik, Frechheit und Ironie stehen gegen Ernst und Würde; Kälte und Distanz stehen gegen Wärme und Nahbarkeit. Entsprechend zu den Themenfeldern, deren Anzahl sich beliebig an museale Architekturen anpassen lässt, werden in jedem Raum literarische Charaktere und Figuren aus Goethes Werken präsentiert sowie Goethes Positionen in Selbst- und Fremdzuschreibungen inszeniert. Porträts als Teil der Goethe-Rezeption werden Gegenstand einer animierten Wandprojektion sein. Am Ausgang des jeweiligen Raums stehen runde Tische für Gesprächsrunden, die zweimal am Tag zu festen Uhrzeiten und bei bestimmten Anlässen durch Ausstellungsmitarbeiter:innen kuratiert werden. Zudem haben die Besucher:innen am Ende die Gelegenheit, in einem digitalen Besucherbuch Stellung zu beziehen. Die Beiträge in den Besucherbüchern werden nach Sichtung stets wechselnd über die Goetheporträts an die Wände projiziert und so Teil des Ausstellungsraums.

Beide hier skizzierten Entwürfe haben Vor- und Nachteile. Der erste Entwurf ist nicht allein für alle gesellschaftlichen Gruppen, sondern auch für alle Altersgruppen geeignet. Er kann, bei treffender Vorauswahl aus Goethes Wortschatz, eine große Spannbreite an Themenfeldern abdecken: von Banalem bis zu Tiefgründigem, derb Komischem bis zu Ernstem, Problematischem, Alltäglichem bis zu Seltsamem, Einmaligem. Bei einem Maximum an Anschlussfähigkeit und damit Diversitätspotential birgt er verhältnismäßig geringes Konfliktpotential. Genau das könnte aber ein Nachteil sein, da geringes Konfliktpotential wenig Diskussionsbedarf provoziert. Brisanz und Provokanz sind die Stärken des zweiten Entwurfs. Dieser erfüllt allerdings nur bedingt das Kriterium einer möglichst breiten Anschlussfähigkeit: Jüngere Kinder können – obwohl sie in eine Welt hineinwachsen, in der politische Diskussionen in nahezu jedem Haushalt geführt werden – auch bei Vereinfachung der Sprache mit den Inhalten eher wenig anfangen. Kompensierbar wäre dieses Defizit aber sicherlich über museumspädagogische Projekte.

Beide Konzepte gehen von an das historische Ausstellungsobjekt (in dem Falle Goethe) anschlussfähigen Parametern aus, die für eine möglichst große Vielfalt an Besucher:innen verständlich, spannend, interessant, brisant und/oder provokant sein dürften. Beide Konzepte schaffen unterschiedliche Anreize zur Partizipation. Beim ersten ist der Ausgangspunkt für möglichst breite, vielfältige Teilhabe eher spielerischer Art, was aber bei entsprechender Präsentation ebenso anregend sein kann wie das zweite Konzept. Letzteres provoziert zur intellektuellen Kontroverse und reagiert damit auf ein Bedürfnis, das jede:r von gemeinsamen Treffen, ob Geburtstagsfeiern, Familientreffen, gemeinsamen Abendessen, Kaffee- oder Weintrinken unter Freunden kennt: das der politisch engagierten Diskussion bzw. diskursiven Positionierung. Beide Entwürfe beziehen die Besucher:innen konzeptionell so ein, dass sie sowohl mit den Ausstellungsobjekten und untereinander kom-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

munizieren als auch Einfluss auf die Ausstellung, ihr Konzept, ihre Gestaltung und ihre Transformation nehmen können.

Allerdings wirft gerade das Konzept der Soziomuseologie einige literatursoziologische Fragestellungen auf. So lässt sich etwa fragen, warum ausgerechnet der parodistisch-satirische Rezeptionstyp, die Klassikerparodien, -witze und -karikaturen, in der Moderne derart florieren konnten und können? Klassikerparodien erfreuen sich einer anhaltenden Erfolgsgeschichte (vgl. z.B. Wende 1999). Während literarisch virtuose Nachbildungen, vor allem zu Schiller, den Klassiker-Werken schon Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Fuße folgten, konnten Schüler:innen ihre Goethe-Schiller-Witze und -Kalauer bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nur heimlich, inoffiziell, auf Schulbänken und Klotüren anbringen. Der dreiteilige Film *Fack ju Göhte* machte 2013 eine Goethe-Parodie offiziell, die größtenteils aus Klamauk und Albernheit besteht und in erster Linie auf Spaß und Vergnügen abzielt. Bei der Goethe-Karikatur wiederum lässt sich feststellen, dass der Zeichner Bruno Paul im *Simplicissimus* provokativ darauf abzielt, dass ausgerechnet ein Verbot zur Erhöhung der Popularität des berühmten Klassikers führen soll.

In welchem Verhältnis stehen nun – erstens – Partizipation und Diversität zueinander und welchen Zusammenhang gibt es – zweitens – zwischen subversiven Gattungen (wie Komik und Parodie) oder Ereignissen (wie dem Literaturskandal) einerseits und Diversität andererseits? Partizipative Konzepte unterlaufen, so ließe sich die erste Frage beantworten, die Konkurrenz zwischen Minoritäten und Majoritäten, da jede:r einzelne Besucher:in die individuellen Differenzen und deren Anerkennung in die Ausstellung einbringen und performativ gestalten kann. Da partizipative Ausstellungen durch Eigeninitiative und Kreativität der Besucher:innen entstehen, sind – wenn die Kurator:innen das Teilhabeprinzip ernstnehmen – die Handlungsspielräume für alle gleich; die gesamte von den Besucher:innen eingebrachte Bandbreite und Vielfalt an Perspektiven und Deutungen fließen in die Ausstellung ein. Partizipation geht – betrachtet man das Verhältnis von Museumsmitarbeiter:innen und Besucher:innen – grundsätzlich mit Entdogmatisierung, Enthierarchisierung, Entautorisierung und bejahender Anerkennung von Differenzen und Heterogenität einher. Wie steht es nun um das Verhältnis zwischen Ausstellungsinhalt (in diesem Falle Goethe) und den Besucher:innen?

Das erste hier vorgestellte Konzept setzt in erster Linie auf Multiperspektivität, Vielsprachigkeit und Mehrdeutigkeit, das zweite stärker auf Subversion und dabei vor allem auf verschiedene Spielarten des Komischen. Diesem eignet, betrachtet man die nur in Beispielen angeführten Klassiker-Satiren, -Parodien, -Comics- oder -Kalauer, eine besondere Fähigkeit zur Popularisierung und damit auch zur Annäherung an breite Besucher:innenschichten. Als besondere Eigenschaften des Komischen und der inoffiziellen Kultur – hier in der Spielart des Karnevalesken – führt Renate Lachmann in ihrem Vorwort zu Michail Bachtins Studie *Rabelais und seine Welt* an: Dezentrierung, Grenzüberschreitung, Heterogenität sowie Umwandlung

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

hierarchischer in inhaltliche Differenzen (Bachtin 1995: 7–10) und weiterhin »fröhliche Relativität, Instabilität, Offenheit und Unabgeschlossenheit […], das Exzentrische, das Austauschen von Wertpositionen« (ebd.: 25f.). In seiner Analyse von Rabelais' Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* (1532–1564) orientierte sich Bachtin, fasziniert von der plastischen Darstellung und performativen Gestaltung einer alternativen Welt, auch an Goethes 1789 erschienener Reisebeschreibung *Das römische Karneval* (vgl. ebd.: 12).

Das subversive Potential des Komischen lotet Goethe, denkt man weiterhin an die nicht veröffentlichten Fragmente zum Hexensabbat im »Walpurgissack« oder Texte wie *Reineke Fuchs* oder das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, umfänglich aus (ähnlich absichtsvoll tut er es mit dem öffentlich provokativen Potential des Literaturskandals). Diversität in diesem Sinne ist zentrifugal angelegte und immer zugleich die »Energie des alternativen Appells« (ebd.: 15) bereithaltende Vielfalt. Jedoch besteht ein entscheidender Unterschied zwischen Goethes Komik und der Karnevaleske im Sinne Bachtins: Während bei letzterem inoffizielle und offizielle Kultur in unversöhnlichem Kontrast stehen, schafft Goethe vielfältige Beziehungen zwischen offizieller, ernster und subversiver, komischer Kultur. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen machen es plausibel, in Goetheausstellungen Diversitätskonzepte zu erproben, die dem Besucher oder der Besucherin Spielraum geben, selbst die Durchlässigkeit von offiziellen und inoffiziellen Kulturen zu studieren, um dann auf der Grundlage individuellen Urteilens Optionen zu wählen.

Bibliografie

Anastasio, Matteo/Rhein, Jan (Hg.) (2021): Transitzonen zwischen Literatur und Museum, Berlin/Boston: De Gruyter.

Assel, Jutta/Jäger, Georg (Stand 2020): Johann Wolfgang Goethe. Denkmäler und Erinnerungsorte auf Postkarten und in anderen Medien. Teil I: A-K, *https://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/goethe-denkmaeler/goethe-denkmaeler-und-erinnerungsorte-auf-postkarten-i.html*, *Teil 2: L-Z, https://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/goethe-denkmaeler/goethe-denkmaeler-und-erinnerungsorte-auf-postkarten-ii.html vom 15.03.2023.*

Bachtin, Michail (1995): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Mit einem Vorwort von Renate Lachmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Buchheim, Karl (1969): Das Deutsche Kaiserreich 1871–1918: Vorgeschichte – Aufstieg – Niedergang, München: Kösel.

Ehrlich, Lothar (2012): »Aneignung des klassischen Erbes. Die Weimarer Goethe-Museen von 1960 und 1982«, in: Seemann/Valk, Literatur ausstellen, S. 207–226.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Falk, Johann Daniel (1832): Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk, Leipzig: Brockhaus.

Friedrich, Hans-Edwin (2009): Literaturskandale, Bern u.a.: P. Lang.

Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Janelli, Angela (Hg.) (2020a): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement, Bielefeld: transcript.

Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Janelli, Angela (2020b): »Das subjektive Museum. Eine Einführung«, in: Dies., Das subjektive Museum, S. 17–21.

Gesser, Susanne/Handschin, Kartin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.) (2012a): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld: transcript.

Gesser, Susanne/Handschin, Kartin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (2012b): »Das partizipative Museum«, in: Dies., Das partizipative Museum, S. 10–15.

Gfrereis, Heike (2021): »Literarische Erfahrung im Museum oder: Wie man in einer Literaturausstellung lesen kann«, in: Anastasio/Rhein, Transitzonen zwischen Literatur und Museum, S. 37–64.

Gfrereis, Heike/Raulff, Ulrich (2011): »Literaturausstellungen als Erkenntnisform«, in: Anne Bohnenkamp-Renken/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein, S. 101–109.

Hächler, Beat (2012): »Gegenwartsräume. Ansätze einer sozialen Szenografie im Museum«, in: Gesser et al., Das partizipative Museum, S. 136–145.

Horn, Christian (2007): Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne, Karlsruhe: Universitätsbibliothek.

Hüpping, Stefan (2012): »Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Weimarer Ausstellungspläne im Jahr 1932«, in: Seemann/Valk, Literatur ausstellen, S. 171–186.

Ilbrig, Cornelia (2021): »Stufen der Besucheraktivierung – Ein Ausstellungsentwurf zur frühromantischen Programmzeitschrift Athenaeum«, in: Anastasio/Rhein, Transitzonen zwischen Literatur und Museum, S. 65–91.

Mandelkow, Karl Robert (1980): Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. I (1773–1918), München: C.H. Beck.

Mandelkow, Karl Robert (1989): Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. II (1919–1982), München: C.H. Beck.

Mersmann, Birgit (2019). Die Ausstellung als »Parlament der Dinge«. Theorie und Praxis der Gedankenausstellung bei Bruno Latour, Hamburg: Avinus, Edition Medienkulturforschung.

Mörsch, Carmen (2017): »Ausstellen und Vermitteln als gesellschaftliche Intervention. Einleitung«, in: Dies./Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.), Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld: transcript, S. 169–171.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Moutinho, Mário/Primo, Judite Santos (2020): »Die Soziomuseologie und ihr theoretischer Bezugsrahmen (mit Statement von Elisabeth Tietmeyer)«, in: Gesser/Gorgus/Janelli, Das subjektive Museum, S. 27–46.

Schöne, Albrecht (1993): Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethe-Texte, München: C.H. Beck.

Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.) (2012): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, Göttingen: Wallstein.

Simon, Nina (2012): »Das partizipative Museum«, in: Gesser et al., Das partizipative Museum, S. 95–108.

Wende, Waltraud (1999): Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Karikaturen und Comics:

Bedürftig, Friedemann/Kirsch, Christoph/von Kummant, Thomas/von Eckartsberg, Benjamin (2007): Goethe: Zum Sehen geboren/Zum Schauen bestellt, Berlin: Ehapa-Verlag.

Disney, Walt (2016): Hier bin ich Ente, hier darf ich's sein: Goethes Entenhausener Klassik, Berlin: Egmont Ehapa Media GmbH/Egmont Verlagsgesellschaften mbH.

Flix (2010): Faust – Der Tragödie erster Teil, Hamburg: Carlsen.

Moser, Christian (2007): Goethe – Die ganze Wahrheit, Hamburg: Carlsen.

Paul, Bruno (1897a): »Kollegen«, in: Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift 2.6, S. 54.

Paul, Bruno (1897b): »Fortschritt«, in: Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift 2.11, S. 82.

Paul, Bruno (1903): »Goethe beim Zensor«, in: Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift 8.36, Titelseite.

Traxler, Hans (2010): Stadelmanns Geheimnis, Frankfurt a.M.: Frankfurter Goethe-Museum.

Filmkomödien und Musicals:

Tarot (1986) (D, R: Rudolf Thome)

Fack ju Göhte (2013–2017) (D, R: Bora Dagtekin)

Goethe – Auf Liebe und Tod! (2017) (D, R: Philipp Stölzl)

Fack ju Göhte (2018) (D, R: Simon Triebel, Nicolas Rebscher, Kevin Schroeder)

Goethe! (2021) (D, R: Marin Lingnau, Frank Ramond, Gil Mehmert)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Serielles Erzählen kolonialer Rhetoriken

Ein diskursreflexives Unterrichtsmodell an der Schnittstelle von literaturunterrichtlichem und literaturmusealem Lernen

Magdalena Kißling

1. Einleitung

Warum literarische Texte lesen? Mit dieser Frage befassen sich Literaturdidaktik und Literaturmuseum und beantworten sie vielschichtig: mit Blick auf den informatorischen Gebrauch, auf leichte Unterhaltung, auf intimes Lesen, auf kulturelle Partizipation, auf literarische Enkulturation (vgl. Graf 2002: 49f.). Einig ist sich die Literaturdidaktik, dass alle hier aufgeführten Rezeptionsmodi über alle Altersstufen hinweg bedeutend und sowohl im schulischen Kontext als auch an außerschulischen Lernorten wie der Literaturausstellung zu fördern sind. Was aber genau meint, ein informatorisches Wissen aus literarischen Texten zu ziehen und was bedeutet kulturelle Teilhabe? Handelt es sich um die Fähigkeit, literarische Verweisspuren im Alltag, wie etwa ›die Gretchenfrage‹, verstehen zu können oder gilt es, dazu zu befähigen, sich aktiv und kritisch in Bezug zu gängigen Deutungsweisen eines Textes zu setzen? Bedeutet intimes Lesen, für sich zu lesen oder Texte nah an sich herankommen zu lassen und eigene Vorstellungsbilder in Vertrautheit mit dem Text infrage zu stellen? Mit diesen Fragen gehen Überlegungen einher, wie sich eine Lektüre didaktisch bzw. museal unterstützen lässt, die ebenso auf Identitätsbildung (intimes, selbstreflexives Lesen) und Weltbildung (informatorisches Lesen, moralisch legitimes und illegitimes Sprechen) als auch auf Enkulturation (epochenspezifische Schreibweisen) ausgerichtet ist. Hinsichtlich dieser Fragen nach Lernzielen, didaktischen Lernwegen und musealen Ausstellungsarten gehen die Antworten auseinander bzw. bleiben unbestimmt. Mit dem Beitrag sollen sie in den Fokus rücken, indem danach gefragt wird, welches Potenzial für Identitätsbildung, Weltbildung und Enkulturation von Literatur für Kinder und Jugendliche ausgeht und mit welchen Verfahren und an welchen Lernorten dieses Potenzial ausgeschöpft werden kann. Die zugrundeliegende These ist dabei, dass die Wahl des Texterschließungsverfahrens entscheidend dazu beiträgt, auf welchen Ebenen Schüler:innen literarischen Texten begegnen, also ob sie Texte subjektiv oder kultur- und selbstreflexiv lesen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Feststellen lässt sich, dass bis dato in der literaturdidaktischen und literaturmusealen Forschung eine Neigung zur subjektivierenden Textlektüre bei gleichzeitiger Marginalisierung metareflexiver Textzugänge besteht. Welche Chancen in einer stärkeren Verankerung übersubjektiver Rezeptionswege in der schulischen (Literaturunterricht) und außerschulischen Literaturbegegnung (Literaturmuseum) liegen und welche konkreten Modellierungsansätze sich hier eignen, soll nachfolgend aus einer postkolonial-diversitätssensiblen Perspektive untersucht werden. Ich blicke hierfür zunächst aus zwei Perspektiven auf literarisches Lernen: zum einen im Vermittlungskontext Schule. Hier zeige ich auf, mit welchen Texterschließungsverfahren in der Regel literarisches Lernen zu fördern versucht wird und welche Teilkompetenzen dabei auch vernachlässigt werden. Zum anderen betrachte ich den außerschulischen Lernort Literaturausstellung als Ort literarischen Lernens, der sich in den Ansätzen, Literatur materiell, erinnerungskulturell oder symmedial-ganzheitlich zugänglich zu machen, unterscheidet. Untersucht wird, inwiefern im Literaturmuseum gesellschaftliche (Kolonial-)Diskurse eine Rolle spielen. Daran schließen zwei Fallbeispiele aus der Unterrichtspraxis einer fünften Klasse und einer Lehrwerksanalyse für die gymnasiale Oberstufe an, anhand derer sich Grenzen bisheriger Texterschließungsverfahren zur Ausbildung literarischen Lernens im rein schulischen Kontext zeigen lassen. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen stelle ich ein Unterrichtsmodell zur Identifikation und Reflexion diskursiver Verschränkung mit kolonialen Rhetoriken vor, das sich an der Schnittstelle von schulischem und musealem Lernen bewegt und mit dem Versuch einhergeht, das Wechselverhältnis zwischen realer und diegetischer Welt im Spannungsverhältnis zwischen kolonialhistorischer Diskursabbildung und ästhetischer Diskursvarianz nachzuvollziehen. Es handelt sich um ein Modell, das zum Ziel hat, die Verflochtenheit literarästhetischer Textbegegnung mit Fragen natio-ethno-kultureller Diversität aufzuzeigen. Konkretisieren möchte ich das Unterrichtsmodell am Beispiel von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest*.

2. Zur Bedeutung von Diversität in Texterschließungsverfahren und Literaturausstellungen. Literarische Textzugänge im literaturunterrichtlichen und außerunterrichtlichen Kontext

Literaturausstellungen als außerschulische Lernorte für den Literaturunterricht werden in der literaturdidaktischen Forschung bislang nur marginal und kaum systematisch betrachtet (vgl. Bernhardt 2023: 271), mit den symmedial-ganzheitlichen Wegen, die Literaturmuseen für die Literaturbegegnung teils ausloten, stellen sie aber ein Potenzial für literarästhetisches Lernen dar und werden daher in die Frage nach der Bedeutung, die Diversität im Kontext literarischen Lernens spielt, mit einbezogen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Für den schulischen Kontext erweist sich als eine zentrale Aufgabe literarischen Lernens, Schüler:innen zu befähigen, »sich einen Text inhaltlich, formal und/oder strukturell zu erschließen in dem Sinn, dass sie dadurch ihre Fähigkeit, sich über diesen Text mitzuteilen, merklich verbessern.« (Abraham/Kepser 2009: 220) Gefördert werden soll diese Mitteilungsfähigkeit über die Ausbildung einer literarischen Kompetenz, die Spinner (2006) in einem Grundlagentext[1] in elf Teilaspekte ausdifferenziert. Zentral zu benennen, weil sie im Forschungsdiskurs immer wieder angeführt wird, ist insbesondere die Teilkompetenz »subjektive Involviertheit« (Spinner 2006: 8) in einen literarischen Text, die Spinner zufolge die Intensität literarischen Verstehens wesentlich mitbestimmt. Rekurriert wird zudem wiederkehrend auf den Perspektivwechsel. Es gilt, Perspektiven literarischer Figuren nachzuvollziehen (vgl. ebd.: 9) und eine »mitfühlende Empathie« (ebd.: 10) ebenso auszubilden wie Alteritätserfahrung und Irritation infolge der Fremdheit einer Figur für gesteigerte Selbstreflexion nutzbar zu machen (vgl. ebd.). Diese beiden subjektiv-gefühlsbetonten Zugänge zu ästhetischen Medien verknüpft Spinner mit kognitiv-analytischen Formen der Textbegegnung. Zu diesen zählt etwa die Fähigkeit zur »Aufmerksamkeit für die sprachliche Gestaltung, die für die ästhetische Wirkung literarischer Texte wichtig ist« (ebd.). Aber auch die Befähigung, mit Fiktionalität bewusst umzugehen. Schüler:innen sollen die Komplexität wissenspoetologischer Zusammenhänge erkennen und begreifen, dass Literatur keine Wirklichkeitsaussagen macht, fiktionale Erzählungen sich zugleich aber mit außertextlichen Realitäten verbinden lassen (vgl. ebd.).

Um diese literarische Kompetenz, die subjektive mit kognitiven Zugängen verbindet und kumulativ über die Klassenstufen hinweg erworben werden soll, auszubilden, hat die Literaturdidaktik verschiedene Texterschließungsverfahren hervorgebracht, die sich mit Ulf Abraham und Matthis Kepser in vier übergeordnete Kategorien einteilen lassen: in die inhaltssichernden, die textnahen, die szenischen und die diskursiven Verfahren.[2] Zu den drei erstgenannten Verfahren liegen zahlreiche Modellierungsentwürfe vor. So kennt das *inhaltssichernde Verfahren* Strategien wie Inhaltsangabe, Nacherzählung und Zusammenfassung (vgl. Abraham/Kepser 2009: 220f.), das *textnahe Lesen* verwendet Techniken wie Kommentieren, Précis-Schreiben oder Parodieren (vgl. ebd.: 221f.) und das *szenische Verfahren* operiert mit Übungen wie dem szenischen Lesen oder dem Bauen von Standbildern (vgl. ebd.: 223–225). Unter der vierten Kategorie, den diskursiven

1 Bei dem Basistext handelt es sich um den Auftakt einer Debatte um die Stärkung literarästhetischer Bildungsanteile im Kontext einer output- und kompetenzorientierten Bildungswende, der schnell zu einem der zentralen Referenztexte der Literaturdidaktik wurde (vgl. Lösener 2015: 1).

2 Einen Überblick über Texterschließungsverfahren bieten Abraham/Kepser in ihrer Einführung (2009: 231).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Verfahren, versammeln Abraham und Kepser hermeneutische (z.B. verschiedene Lesarten eines Textes diskutieren) und literarästhetische Verfahren wie das offene Unterrichtsgespräch, die beispielsweise mit dem Heidelberger Modell praxisnah ausgearbeitet und empirisch beforscht sind (vgl. Steinbrenner/Wiprächtiger-Geppert 2010, Heizmann/Mayer/Steinbrenner 2020). Eine Ausnahme in dieser vierten Kategorie stellen die diskursanalytischen Verfahren dar, deren Ansatzpunkt ist, Literatur nicht entkoppelt von gesellschaftlichen Diskurspraktiken zu rezipieren, sondern poetische Darstellungsweisen auf Verschränkungen mit außerdiegetischen Diskursen zu untersuchen und zu prüfen, was in fiktionalen Welten wie vertreten und als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Theoretisch inspiriert von der historischen Diskursanalyse haben sich im Zuge des *Cultural Turn* in den Literaturwissenschaften narratologische Diskursanalyseverfahren wie die genderorientierte Erzähltextanalyse (Nünning/Nünning 2004), das konstellative Lesen (Schößler 2012), die kontrapunktische Lektüre (Dunker 2008) oder die postkoloniale Erzähltheorie (Birk/Neumann 2002) herausgebildet. Die Errungenschaft dieser Textanalyseverfahren ist es, Darstellungsweisen von Norm und Abweichung kritisch zu reflektieren und Fremdheitskonstruktionen in ihrer Funktion für die Diegese vor dem Hintergrund historischer Diskurse, die immer auch in Differenzordnungen eingebettet sind und Fragen von Diversität und Ausgrenzung einschließen, zu untersuchen und wirkungsästhetisch zu diskutieren. Die Teilkompetenzen Perspektivwechsel zu vollziehen, den oder das Fremde zu verstehen und Alterität zu erfahren werden durch diesen diskursreflexiven Blick genauer betrachtet. Denn das diskursanalytische Textverfahren fragt nicht, wie sich ein Perspektivwechsel methodisch vollziehen und Fremdverstehen anbahnen lässt, sondern inwiefern ein Verstehen des Anderen überhaupt denkbar und nicht etwa nur das Erkennen der eigenen Imagination vom Anderen ist, die immer auch von gesellschaftlich dominanten Diskursen einer Zeit geprägt wird. Im Unterschied zu hermeneutischen sind diskursanalytische Ansätze in der literaturdidaktischen Forschung bis dato wenig besprochen und in der Aufgabenkultur kaum präsent.[3]

Sind sie im Ansatz zu komplex und in der Ausführung zu kognitiv-analytisch, um sie unterrichtlich altersgemäß zu modellieren? Dieser Schluss wäre zu voreilig gezogen. Die These des Beitrags lautet vielmehr, dass die diskursanalytischen Verfahren in der unterrichtlichen Praxis marginalisiert bleiben, weil in der Literaturdidaktik bislang kaum intensiv über theoretische Grundlagen des Faches, die zahlreiche geisteswissenschaftliche Fächer im Zuge des *Cultural Turn* geführt und darüber weitergehende Forschungsfragen generiert und Beobachtungsperspektiven gewonnen haben, diskutiert wurde (vgl. Mitterer 2016: 13). Zu konstatieren

3 Eine Ausnahme stellen u.a. Gerhard Katthagen (1990) und Clemens Kammler (2000, 2017) dar.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ist für die Deutschdidaktik vielmehr eine gewisse Theorielosigkeit in der didaktischen Konzept- und Modellbildung (vgl. Baum 2010: 114), obgleich es Bestrebungen gab, die Deutschdidaktik kulturtheoretisch zu rahmen und wissenschaftstheoretisch als eine Kulturwissenschaft zu bestimmen (vgl. Baum/Bönnighausen 2010, Kepser 2013). Diversitäts- und differenzorientierte Verfahren wie die (post-)koloniale Diskursanalyse sind, wenn überhaupt, dann nur oberflächlich in didaktische Konzeptbildungen eingegangen.

Ähnlich sieht es in Bezug auf außerschulische Lernorte aus, auch hier finden sich kaum systematische Ansätze, um Fragen der Diversität in der literaturmusealen Darstellung zugänglich(er) zu machen. Folgt man Bernhardt, zeigen sich innerhalb bestehender literaturmusealer Praktiken derzeit vier Ansatzpunkte: Mit den personal, biographisch und erinnerungskulturell orientierten Ausstellungen liegt eine klassische Form literaturmusealer Ausstellung vor, die Autor:innen und deren historischen Kontext in den Fokus rücken. Hier werden Gegenstände aus dem Leben der Autor:innen materialisiert, ihre Wohnsituation dargestellt, ihre Inspirationsquellen präsentiert und schreibprozessbezogene Materialien der Zeit gezeigt. Die Archivausstellung operiert ähnlich und macht historische Editionen und Korrespondenzen zugänglich, über die eine Einsicht in den Schreibprozess geboten werden soll. Diesen Materialität fokussierenden Ausstellungspraktiken stehen Varianten gegenüber, die an der sinnlichen Erfahrung ansetzen. So werden erzählspezifische Darstellungstechniken wie Fokalisierung oder Raumsemantiken mit dem Ziel in den Ausstellungsraum übersetzt, Besucher:innen leiblich in Literatur zu involvieren (Szenografie), oder elementare Stimmungen des Textes sowie Kernszenen in den Ausstellungsraum zu transformieren (vgl. Bernhardt 2023: 234, Bernhardt 2022: 4f.). Historische Gesellschaftsdiskurse, die für ästhetische Darstellungstechniken genutzt werden und Interferenzen zwischen kolonialen Rhetoriken und Literatur sicht- und erlebbar machen, greifen in der Regel keine der von Bernhardt systematisierten Ausstellungspraktiken auf.

3. Die Normalität der Fremdzeichnung im Kontext literarischer Textbegegnung

Deutlich wurde bislang, dass literaturunterrichtliche Verfahren zur Unterstützung literarischen Lernens zwar Empathiebildung und Fremdverstehen auszubilden bezwecken, Wirkungsästhetiken natio-ethno-kultureller Diversität vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Differenzordnungen aber nicht systematisch berücksichtigen. Ersichtlich wurde auch, dass außerschulische Lernräume wie Literaturmuseen planmäßige Konzepte zum Verhältnis von Diversität und Literatur noch weitgehend vermissen lassen. Welches konzeptbildende Potenzial in der Perspektivierung natio-ethno-kultureller Diversität in schulischen und außerschulischen Kontexten für

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

literarisches Lernen liegt, möchte ich nachfolgend an zwei Beispielen aus der schulischen Unterrichtspraxis und der Lehrwerksanalyse zeigen. Rekonstruiert werden hierfür einerseits Lernprodukte einer fünften Klasse aus einem Unterrichtsvorhaben zum Kinderbuch *Kaugummi und Verflixungen* von Andrea Karimé (3.1). Andererseits wird eine Analyseausgabe aus dem Lehrwerk *EinfachDeutsch – Unterrichtsmodelle. Effi Briest* inhaltsanalytisch untersucht (3.2).

3.1 Selbstverständlichkeiten ethnischer Markierungspraxis

Folgt man Spinners literarischem Kompetenzbegriff, liegen zentrale Ziele unterrichtlicher Literaturvermittlung in der Empathiebildung, dem Perspektivwechsel und der Alteritätserfahrung (vgl. Spinner 2006: 9f.). Verknüpft wird mit dieser literarischen Kompetenzbildung die Idee, Fremdheitsverhältnisse zu lockern und jahrhundertelang tradierte Denkkategorien zu irritieren. Diese Annahme von Literatur zum irritierenden Potenzial betrachte ich anhand von fünf Portfolios zu Karimés Bilderbuch *Kaugummi und Verflixungen*.

Andrea Karimé: Kaugummi und Verflixungen (Picus Verlag 2010)
Die multimodale Kindererzählung handelt von einer Freundschaft zwischen der Figur Ruben, der von allen der Graue genannt wird, weil er bereits in frühen Jahren ergraut ist, und Huma, die neu in seine Klasse gekommen ist und sich gemeinsam mit ihm auf die Suche nach seinem eigentlichen Namen macht. Text und Bild stehen in der Regel in einem symmetrischen Verhältnis zueinander, mit Ausnahme einzelner Bildaspekte, die den Text ergänzen. Eine solche komplementäre Text-Bild-Interaktion liegt eingangs vor, wenn die Protagonistin Huma eingeführt wird. Denn auf sprachlicher Ebene markiert das Kinderbuch an keiner Stelle, dass Huma afro-deutsch situiert ist, es handelt sich um eine Zusatzinformation, die lediglich beiläufig auf Ebene der visuellen Narrativität erzählt wird. Um auf die migrationsbedingte Diversität, die das Bilderbuch rein visuell erzählt, aufmerksam zu werden, müssen die Kinder die über das gesamte Buch verteilte Bildfolge Huma (Schwarz) – Vater (*weiß*) – Mutter (Schwarz) kombinieren. Eine Abweichung von der synchronen Text-Bild-Interaktion zeigt sich auch an den Nasenfarben der Figuren. Sie sind mit Ausnahme von Humas Vater und weiteren Kindern auf dem Schulhof, die jeweils orangenfarbige Nasen tragen, grau gezeichnet. Verbindet man die grauen Nasenfarben mit der Textebene, erschließt sich ein Zusammenhang zwischen psychischem Zustand der Figuren und bildlicher Markierungspraktik.

Erhoben wurden die Portfolios, die insg. fünf Aufgaben zur texterschließenden Unterstützung erfassen, im April 2021 an einer Kölner Gesamtschule während des pandemiebedingten Distanzlernens im Rahmen einer einwöchigen Unterrichtseinheit zu *Höre eine Geschichte!* Der Lerngruppe standen zwei Bilderbücher zur Wahl, die als

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

digitale Bild-Ton-Präsentationen zugänglich waren. Ausgewertet wurden die Lernprodukte in einer Kombination aus qualitativer Inhaltsanalyse (vgl. Mayring 2015) und Sequenzanalyse (vgl. Oevermann et al. 1979). Die nachfolgenden Rekonstruktionen fokussieren auf zwei Portfolioaufgaben. In der einen sind die Schüler:innen aufgefordert zu beschreiben, worum es in der Geschichte geht (Aufgabe 2). Die andere Aufgabe beinhaltet, eine Figur der Wahl unter anderem in Bezug auf ihr Aussehen in den eigenen Worten zu beschreiben (Aufgabe 3).

In den Rezeptionszeugnissen deutet sich folgende Regelhaftigkeit an: Für die Wahrnehmung der Geschichte spielt Humas Schwarzsein keine handlungsleitende Rolle. Zuweisungen zum Schwarzen[4] Kollektiv werden in der Beschreibung dessen, was Huma macht und erlebt, nicht vollzogen – eine Beobachtung, die insbesondere deshalb auffällt, weil Mitschüler:innen, die sich mit dem Kinderbuch *Das Wort, das Bauchschmerzen macht* von Nancy J. Della befassten, das Schwarzsein des Protagonisten, das in synchroner Text-Bild-Interaktion auf visueller und sprachlicher Ebene bezeichnet wird, auch in der Handlungsbeschreibung und nicht erst in der Figurenbeschreibung explizieren (vgl. Kißling 2023). Die gesellschaftliche Ordnungskategorie ›natio-ethno-kulturelle Herkunft‹, die lediglich auf bildlicher Ebene erzählt und nicht begrifflich gefasst wird, scheint für die wahrgenommene Geschichte unbedeutend. Erst in dem Moment, in dem die Lernenden aufgefordert sind, sich mit einer Figur näher zu befassen (Aufgabe 3), wird die visuelle Erzählebene relevant. Dies verwundert nicht, da die Schüler:innen nun ja explizit aufgefordert sind, einen visuellen Eindruck sprachlich zu schildern. Die Weise, wie das Figurenäußere beschrieben wird, scheint jedoch in Bezug auf die beiden Protagonist:innen unterschiedlich auszufallen, wie folgende Rezeptionszeugnisse von Fünftklässler:innen andeuten. Huma wird wie folgt beschrieben:

> »dunkelheutig, schwarze harre«, »Die Figur hat braune Haaren und in ihren Haaren hat sie Perlen«, »Die Figur heißt Huma. Sie hat immer zwei zöpfe mit vielen perlen in den Haaren.«

Rubens Äußeres wird dagegen so wiedergegeben:

> »meine Figur hat graue haare schwarze Hose und ein rot grauen Pulli an«, »in der geschichte heißt er grau Haar weil er graue hare hat«

Auffällig ist, das alle Schüler:innen die Haare zur Beschreibung des Figurenäußeren heranziehen. Sie scheinen in der Bilderbuchwahrnehmung eine zentrale

4 Schwarz wird in der Bezeichnung als soziale Kategorie auch in adjektivischer Verwendung groß geschrieben. Die Großschreibung dient als Distanzmarker zu essentialisierenden Vorstellungsbildern über Menschen, die natio-ethno-kulturell fremdgezeichnet werden.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Differenzkategorie darzustellen. Einige ziehen sogar ausschließlich die Haare zur Figurenbeschreibung heran, ihnen scheint darüber ihre Figur ausreichend bestimmt. Unterschiede in der Fokussierung auf die Haare zeigen sich jedoch auf den Dimensionsebenen ›individualisierend/kollektivierend‹ und ›handlungsrelevant/unbedeutend‹. So verweisen Rubens graue Haare auf eine individuelle Spezifik. Es existiert keine Gruppe von Menschen, die im Kindesalter schon graue Haare hat. Die beobachtete Normabweichung, die den Kindern zur genauen Figurenbeschreibung relevant scheint, vollzieht sich also individualisiert. Auch die Markierung von Humas Haaren scheint einer Erzählspezifik zu folgen. Denn dunkle Haare hat in Deutschland in der Regel die Gruppe von Kindern mit Migrationshintergrund und Perlen im Haar weichen von der Norm ab, bunte Haargummis oder Spängchen ins Haar zu knüpfen. Auch hier folgt die äußere Figurenbeschreibung einer normabweichenden Klassifizierung, jedoch im Unterschied zur Figur Ruben einer kollektivierenden. Eine zweite Differenz vollzieht sich auf der Dimensionsebene ›handlungsrelevant‹. Die lernseitige Markierung von Rubens grauen Haaren lässt sich als handlungsrelevante Textbeobachtung deuten. Ein Schüler macht dies mit seinen Worten besonders deutlich: »in der geschichte heißt er grau Haar weil er graue hare hat«. Etwas uneindeutiger verhält sich der Aspekt ›handlungsrelevant‹ bei Huma. In dieser Erzählung vermögen Haarfarbe und Frisur als Marker ethnischer Zugehörigkeit zwar grundsätzlich handlungsrelevant zu sein. Der Handlungsstrang, der ausschließlich auf bildlicher Ebene verläuft, wurde von den Kindern aber gar nicht benannt (vgl. Aufgabe 2). Er tritt ab dem Moment der genauen Figurenbetrachtung neu hinzu, wird aber nicht weiterverfolgt.

Ein weiterer Unterschied in den Figurenzeichnungen zeigt sich bezüglich der Kategorien Kleidung und Hautfarbe, den zusätzlich zwei Schüler:innen einbringen. Was die Kinderfiguren tragen, wird nur hinsichtlich der Figur Ruben benannt, bei Huma wird hingegen die Hautfarbe als Spezifik ihres Aussehens herangezogen. Huma wird im Prozess des Beschreibens auf ihre Hautfarbe reduziert, obwohl der Text selbst Hautfarbe nicht verbalisiert. Interessant ist hierbei, dass die Hautfarbe nur auf die historisch gewachsene Unterscheidung Schwarz/*weiß* bezogen wahrgenommen wird, die normabweichenden Nasenfarben (grau/orange) bleiben dagegen unkommentiert. Speziell auf Nasenfarben zu achten ist in unserer Gesellschaft unüblich und fällt in der Rezeption der Bilderbücher entgegen der allgemeinen Hautfarbe, die im außerdiegetischen Diskurs zum Marker ethnischer Zugehörigkeit geworden ist, nicht auf.

Anhand der Aneignungsperspektiven klingt an, dass Erfahrungswissen und die eigenen kulturellen Vorprägungen die Wahrnehmung innerliterarischer Figuren mitbeeinflussen; mit Steinbrenner lässt sich die hier rekonstruierte Figurenwahrnehmung als eine mimetische Textaneignung bezeichnen (vgl. Steinbrenner 2010: 29). Gemeint ist damit, dass die jungen Rezipient:innen das Bilderbuch nicht objektiv als das wahrnehmen, was auf Sprach- und Bildebene abgebildet ist, sondern

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Kinder in ihrer Figurenwiedergabe zugleich auch etwas von sich selbst ausdrücken: von ihrem Weltwissen und ihren kulturellen Vorprägungen darüber, was bedeutungstragend zu sein scheint (Hautfarbe) und was nicht (Nasenfarbe). Die individuellen Figurenbeschreibungen verschränken sich hier mit dem historischen Diskurs über die Fremdzeichnung des kolonialen Anderen.

Die Textlektüre, so lässt sich auf Basis der kleinen Datenmenge vermuten, durchbricht nicht automatisch die durch Sozialisation aufgebauten Vor-Stellungen der Kinder von Eigenem und Fremden. Was die Schüler:innen im Moment der Begegnung mit Kinderbuchfiguren zeitgleich zu vollziehen scheinen, ist das Projizieren eigener Bilder auf die Figur des Anderen. Perspektivwechsel und Fremdverstehen, also die Teilkompetenzen, die Spinner programmatisch zu Zieldimensionen literarischen Lernens erhebt, mögen neue Blicke auf (diegetische) Welten eröffnen. Sie sind aber nicht zu verwechseln mit der Befähigung zum Hinterfragen selbstverständlich gewordener Differenzordnungen, die sich – wie im vorliegenden Fall – entlang der Differenzlinie Schwarz/*weiß* erstrecken. Über das Einnehmen von Figurenperspektiven hinaus gilt es also, im Kontext basaler Aufgaben zur Figurenbeschreibungen einen Meta-Prozess anzuregen und den eigenen Blick auf die Textwelt zu beobachten; mit Toni Morrison gesprochen gilt es, einen Perspektivwechsel auf die Beschreibenden und Imaginierenden anzuregen (vgl. Morrison 1992: 90). Für die Kompetenz literarischen Lernens bedeutet dies, sie um eine Teilkompetenz zu erweitern: um ein Bewusstsein für die eigene Perspektive und das eigene Wahrnehmen des Fremden im Text. Es handelt sich um eine Fähigkeitserwartung, die auch Spinner anvisiert, in seiner Vorstellung geschieht eine »gesteigerte Selbstreflexion« (Spinner 2006: 9) jedoch beiläufig im Moment der Alteritätserfahrung – eine Annahme, die sich anhand der Rezeptionszeugnisse nicht bestätigen lässt. Legt man vielmehr einen postkolonial fundierten Texterschließungsbegriff zugrunde, der einen Perspektivwechsel auf die Imaginierenden fördern möchte, bedarf es ergänzender Aufgabenstellungen und erweiterter Unterrichtsmodellierungen.

3.2 Entkontextualisierende Lektüren im Deutschunterricht

Ich möchte ein zweites Beispiel anführen, das auf die Grenzen bisheriger Texterschließungsverfahren verweist. Es entstammt einer inhaltsanalytischen Lehrwerksanalyse. Betrachtet wird eine Aufgabe aus der Reihe *EinfachDeutsch*, die lektürebegleitende Unterrichtsmodelle zu kanonischen Texten für die gymnasiale Oberstufe bereitstellt. Folgendes Materialbeispiel entstammt dem Lehrwerk zu Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* (Volk/Diekhans 2006). Bei dem Roman handelt es sich um einen kanonischen Text, der als Standardwerk im Deutschunterricht

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

exemplarisch für die Epoche des poetischen Realismus herangezogen wird.[5] Zeitlich zu verorten ist der 1894/95 erstmals erschienene Erzähltext in der Zeit aktiver Beteiligung des Deutschen Reichs am europäischen Kolonisierungsprozess[6] (vgl. Gehrmann 2003: 60). Neben Ausbeutungskolonien im Südpazifik und der Siedlungskolonie *Deutsch-Südwest* (heutiges Namibia) eignete sich das Deutsche Reich um die Jahrhundertwende die Handelskolonie *Kiautschou* in Asien an. Die imperialen Bestrebungen verfolgte Fontane mit Interesse, wie aus zahlreichen seiner Korrespondenzen hervorgeht (vgl. Dunker 2008: 152). In der Fontaneforschung ist der historische Kontext kolonialer Expansionsbestrebungen jedoch kaum beachtet. Mit Ausnahme vereinzelter Perspektiven (vgl. z.B. Parr 2002, Gretz 2014, Sittig 2003) werden seine Texte in eurozentrischer Perspektive gelesen – eine Blickverengung, die sich in der Didaktisierung des Materials für die schulunterrichtliche Literaturvermittlung widerspiegelt, in der sich eine postkoloniale Lesart noch kaum bis gar nicht abbildet.[7] Was diese entkontextualisierende Aufgabenkultur für die lernseitige Textbegegnung bedeuten kann, zeige ich beispielhaft an einer Aufgabenstellung auf:

> Effis enttäuschte Erwartungen, ihr Heimweg, ihre Einsamkeit und ihre Furcht können von den Schülerinnen und Schülern mithilfe von produktionsorientierten Aufträgen auf vielfältige Weise veranschaulicht werden. Hier einige Vorschläge:
>
> 1. Verfassen Sie für den Zeitraum von Effis Anreise nach Kessin bis zum Tage nach dem Chinesenspuk eine Folge von Tagebucheinträgen, in denen Effi ihre jeweiligen Gefühlslagen kurz schildert.
> 2. Schildern Sie im Stile einer Reportage Effis Eindrücke beim Betreten der (bzw. bei ihrem ersten Rundgang durch die) Kessiner Wohnung. (Volk/Diekhans 2006: 79)

Die produktionsorientierte Texterschließungsaufgabe dient der vertiefenden Auseinandersetzung mit der Protagonistin Effi. Ziel der Übung ist es, wie aus der Hintergrundinformation für die Lehrkräfte hervorgeht, den Chinesen als »*Chiffre* für Effis Einsamkeit, ihre Verlorenheit in der Fremde, ihr Unglück und ihre ungestillten Sehnsüchte nach Geborgenheit und Erotik« (ebd.) zu deuten. Es gilt, die Wirkungsweise des rhetorischen Mittels in den Blick zu nehmen und mittels metony-

5 Laut Abiturvorgaben gilt es, im Inhaltsfeld Texte »strukturell unterschiedliche Erzähltexte aus unterschiedlichen historischen Kontexten« (MSB NRW 2022: 3) zu behandeln.

6 Vgl. hierzu die Kongokonferenz in Berlin, in der die europäischen Staaten in einem »Scramble for Africa« den afrikanischen Kontinent untereinander aufteilten (vgl. Gehrmann 2003: 60).

7 Eine Ausnahme stellt das Material von Gerd Katthagen und Karl-Wilhelm Schmidt dar (vgl. Katthagen/Schmidt 2008: 59–63).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

mischer Verschiebung des kolonialen Fremden, das für Verlorenheit, Einsamkeit und ungestillte Sehnsucht steht, Empathie mit der Protagonistin zu entwickeln, also ihre »enttäuschte[n] Erwartungen, ihr Heimweh« (ebd.) emotional nachzuvollziehen. Gelingen soll dies, indem die Schüler:innen schreibend tätig werden und im Textformat einer Reportage Effis Eindrücke beim Betreten des Kessiner Hauses schildern (vgl. ebd.), das mit exotischen Einrichtungsgegenständen des Vorbesitzers, dem Chinafahrer Thomson, ausgestattet ist. Qua Aufforderung sollen also die kolonialen Requisiten (Haifisch, Krokodil, Elfenbeinknopf, Saffianschuhe) (vgl. Fontane 1998: 57–59, 77) als Symbole der Angst, Grausamkeit und Gefahr rezipiert und darüber der innere psychische Prozess der Protagonistin, auf den laut Spinner die moderne Literatur zunehmend einen Schwerpunkt legt, bewusst gemacht werden (vgl. Spinner 2006: 10). Spinners Teilaspekt literarischen Lernens, die Perspektive einer Figur nachzuvollziehen und über die »mitfühlende Empathie« (ebd.) einen Erzähltext vertiefend zu verstehen, wird das Unterrichtsmaterial gerecht. Die diskursive Verknüpfung der Fremde mit Angst wird über die Aufgabenstellung aber weder thematisiert noch dekonstruiert. Eine Reflexion über das rhetorische Mittel der metonymischen Verschiebung (»metonymic displacement«; Morrison 1992: 68), die die koloniale Verknüpfung von Fremdheit mit dem Exotisch-Faszinierenden einerseits und dem Gefährlichen andererseits aufrechterhält, findet nicht statt. Vielmehr unterstreicht die Aufgabe die Normalität und Banalität dieser diskursiven Verknüpfung. Einen Einzelfall stellt das Lehrmaterial nicht da. Ähnliche Zugriffe auf die Protagonistin finden sich in weiteren Lehrwerken zu *Effi Briest*, alle entstammen den einschlägigen Schulbuchverlagen Cornelsen, Schöningh und Westermann (vgl. Edelmann 2010: 57f., Reisner/Siegle 2007: 57f., Hamann 2001: 31, Hoppe/Schurf/Wagener 2008: 15f.).

Deutlich wird an dem exemplarischen Auszug aus der Lehrwerksanalyse, dass in der Aufgabenkultur dem literarischen Lernen nicht in Gänze gerecht wird, insofern als die beiden oben beschriebenen Teilbereiche literarischen Lernens – der subjektiv-gefühlsbetonte (mitfühlende Empathie) und der kognitiv-analytische Zugang (mit Fiktionalität bewusst umgehen, sprachliche Gestaltung aufmerksam wahrnehmen) – getrennt bleiben. Über diese Eindimensionalität im Transfer des Spinner'schen Ansatzes auf die Unterrichtspraxis geht ein mehrperspektivischer Blick auf Literatur verloren. Eine Verbindung der Teilaspekte, die literarisches Lernen in seiner Komplexität greift, lässt sich über den Einbezug kontextualisierender Texterschließungsverfahren wie der Diskursanalyse erreichen.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

4. Unterrichtsmodell zur Identifikation und Reflexion diskursiver Verschränkungen am Beispiel von *Effi Briest*

Die beiden Fallbeispiele haben gezeigt, dass die bislang etablierten Texterschließungsverfahren an Grenzen stoßen. Sie unterstützen zwar Teilaspekte literarischen Lernens (Imaginationsfähigkeit, Figurenwahrnehmung, Perspektivübernahme, einfühlende Empathie), allerdings lässt sich die Hoffnung, die damit verbunden wird, dass sich im Zuge dieser Kompetenzprogression auch eine gesteigerte Selbstreflexivität bezüglich kollektiv gewachsener Fremdheitskonstruktionen einstellt, auf Basis der Lehrwerksanalyse und der kleinen Empirie nicht bestätigen. Neben mitfühlender Empathiebildung durch »subjektive Involviertheit« (Spinner 2006: 8) bedarf es auch einer Förderung wirkungsästhetischer Distanznahme. Dieses Spannungsverhältnis im Textbegegnungsprozess aufrechtzuhalten und nicht einseitig aufzulösen, versucht das nachfolgende Modell zur postkolonialen Diskursanalyse.

Ausgangspunkt der diskursiv ausgerichteten Unterrichtsmodellierung ist die Beobachtung der Serialität, in der (koloniale) Diskursfiguren in kanonischer Literatur auftreten. Dem Modellgedanken nach gilt es, über das lernseitige Entdecken des seriellen Erzählprinzips, das einerseits aus der Wiederholung diskursdominanter Stereotype einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit (Schema) und andererseits aus der Abweichung von diesen Diskursmustern zugunsten poetologischer und ästhetischer Darstellungstechniken (Innovation) (vgl. Eco 1988: 167) besteht, eine Reflexion über das spezifische Interferenzverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktizität anzustoßen. Drei Phasen und eine Vorphase beinhaltet das Unterrichtsmodell:

Vorphase: Bewusstwerden über subjektive Textwahrnehmung

In der Vorphase gilt es, an die Subjektivität literarischer Erfahrungen anzuknüpfen und individuelle Lektüreeindrücke festzuhalten. In den Fokus rücken Figuren- und Raumwahrnehmungen zwischen Anziehung (Empathie) und Distanzwahrung (Ekpathie), die Textbegegnung bleibt dabei auf der Mikroebene persönlicher Bezugnahme zum Text. Die Funktion der ersten Texterschließungsphase ist es, eigene Gedanken und Gefühle zum Text über Versprachlichung bewusst wahrzunehmen. Wie oben vorgestellt, liegen zahlreiche methodische Verfahrensweisen zur Unterstützung dieses subjektiven Textverstehensprozesses vor, etwa szenische Verfahren. Die folgenden beiden Phasen lenken den Fokus auf das serielle Erzählprinzip aus Schema (Phase 1) und Variation (Phase 2) und heben den Texterschließungsprozess damit auf eine die subjektive Wahrnehmungsebene überschreitende Makroebene.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Erste Phase: Erkennen schematischer Wiederholung kolonial-/rassistischer Rhetorik

Die erste Phase unterstützt die Beobachtung wiederkehrender kolonial-/rassistischer und kulturalisierender Rhetoriken in Literatur. Sie zielt nicht darauf, das wissenspoetologisch komplexe Verhältnis zwischen literarischen und realen Welten kognitiv nachzuvollziehen, sondern bezweckt zu allererst die Selbstbeobachtung, dass binäre Darstellungen von Schwarz/*weiß*, slawisch/skandinavisch, Afrika/Europa, christlich/muslimisch, die auch aus anderen Textsorten (Nachrichten, Posts, Tweets) und alltäglichen Erzählkontexten bekannt sind, in Literatur wiederkehren. Um zu dieser Beobachtung zu kommen, wird mit Diskurscollagen gearbeitet.

Dabei handelt es sich um das gezielte Zusammenstellen diskursiv ähnlicher Textpassagen aus literarischen Texten, die in Form von Additivmaterial in den Literaturunterricht integriert oder im Museum in raumspezifischer Anordnung ausgestellt werden können. Sie können

- aus unterschiedlichen Epochen von der antiken Literatur über die Weimarer Klassik, die Romantik und den poetischen Realismus zur Moderne und Gegenwartsliteratur stammen, z.B.: Euripides: *Iphigenie bei den Taurern* (412 v. Chr.), Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris* (1779/86), Heinrich von Kleist: *Die Verlobung in St. Domingo* (1811), Joseph von Eichendorff: *Eine Meerfahrt* (1836), Theodor Fontane: *Effi Briest* (1994/95), Franz Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras* (1951), Ilija Trojanow: *Der Weltensammler* (2006).
- aus einer literaturhistorischen Epoche stammen. Es bietet sich insb. der poetische Realismus an, z.B.: Gustav Freytag: *Soll und Haben* (1855), Gottfried Keller: *Pankraz der Schmoller* (1856), Theodor Storm: *Von jenseits des Meeres* (1867), Wilhelm Rabe: *Stopfkuchen* (1891), Theodor Fontane: *Effi Briest* (1894/95).
- aus dem Werk eines Autors stammen. Theodor Fontane als Autor, der seinen festen Platz im Deutschunterricht hat, eignet sich hierfür beispielsweise mit folgenden Texten: *Grete Minde* (1880), *Cécile* (1886), *Irrungen und Wirrungen* (1887), *Effi Briest* (1894/95), *Die Poggenpuhls* (1895/96).

In allen Varianten ist darauf zu achten, dass Textzitate des zu behandelnden Textes Teil der Collage sind.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

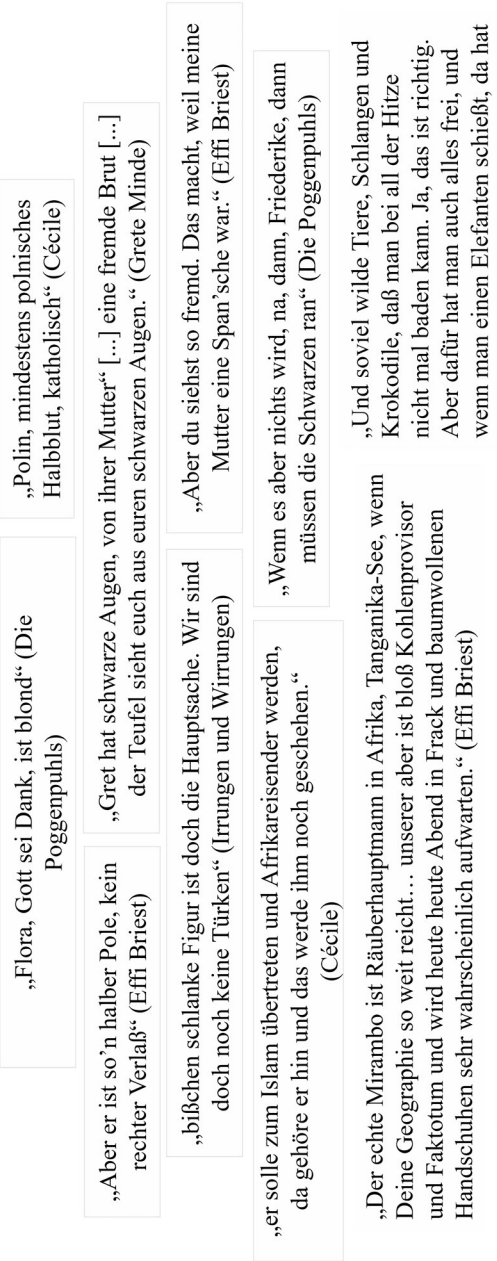


Abb. 1: Beispiel für eine Diskurscollage zu Fontanes Werk (Variante 3), Abbildung: Magdalena Kißling.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die beispielhaft dargestellte Diskurscollage (Abb. 1) verweist auf eine Regelhaftigkeit, in der Haar-, Haut- und Augenfarbe als Symbole für natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit fungieren und hierarchisiert werden. Sie macht zudem eine einseitige ethnische Markierungspraxis kenntlich. Das kulturell Andere wird markiert, zwischen Reiz und Fluch sowie Schönheit und Teuflischem inszeniert und als das (edle) Wilde vom kultivierten Eigenen abgegrenzt. Was die Diskurscollage leistet, ist die Beobachtung, dass es sich nicht um werkspezifische Darstellungen, sondern um regelhafte Muster in Literatur (des 19. Jahrhunderts) handelt. Der Grundgedanke des Diskurses als einer gesellschaftlichen Rahmung des Sagbaren und Denkbaren lässt sich darüber erfassen, und zwar rein innerliterarisch. Auf Basis dieser Beobachtung regelhafter Wiederkehr kulturalisierender und kolonial-/rassistischer Rhetoriken lässt sich unterrichtlich die Frage generieren, wie es dazu kommt, dass innerliterarisch immer wieder so gleich erzählt wird. In dem Versuch, die diskursive Logik zu erklären, stellen die Schüler:innen Thesen auf, die unter Einbezug historischen Additivmaterials anschließend geprüft werden. Als historisch geeignetes Material lässt sich zum Beispiel die *Hunnenrede* von Kaiser Wilhelm II (1900) heranziehen:

> Große überseeische Aufgaben sind es, die dem neu entstandenen Deutschen Reiche zugefallen sind, Aufgaben weit größer, als viele Meiner Landsleute es erwartet haben. Das Deutsche Reich hat seinem Charakter nach die Verpflichtung, seinen Bürgern, wo fern diese im Ausland bedrängt werden, beizustehen. […] [I]hr sollt das schwere Unrecht, das geschehen ist, sühnen. Die Chinesen haben das Völkerrecht umgeworfen, sie haben in einer in der Weltgeschichte nicht erhörten Weise der Heiligkeit des Gesandten, den Pflichten des Gastrechts Hohn gesprochen. […] Ihr wißt es wohl, ihr sollt fechten gegen einen verschlagenen, tapferen, gut bewaffneten, grausamen Feind. Kommt ihr an ihn, so wißt: Pardon wird nicht gegeben. Gefangene werden nicht gemacht. Führt eure Waffen so, daß auf tausend Jahre hinaus kein Chinese mehr es wagt, einen Deutschen scheel anzusehen. Wahrt Manneszucht. (Penzler o.J.: 209–212)

Aus der Hunnenrede gehen Vorstellungen über das koloniale Andere als dem gesetzlosen (»schwere Unrecht«) und gefährlichen (»grausamen Feind«) Anderen hervor, den es ausnahmslos zu vernichten gilt (»Pardon wird nicht gegeben«, »Gefangene werden nicht gemacht«). Aufschlussreich ist zudem ein Auszug aus der Zeitschrift *Die Gartenlaube* (1891):

> Als zu Anfang der achtziger Jahre Stanley die ersten Grundsteine zum Aufbau des künftigen Kongostaates […] gelegt hatte […], da erscholl in Deutschland der schmerzliche Ruf: »Jetzt ist die Welt ganz vertheilt und wir stehen wieder mit leeren Händen und Taschen da!« Kaum aber hatte Lüderitz ungeheure Strecken, wenn auch scheinbar wüsten Landes, durch Verträge mit eingeborenen

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

> Häuptlingen erworben, kaum hatte das Deutsche Reich zu allgemeiner Überraschung seine Flagge in Togo und Kamerun gehißt, da zeigte es sich, dass noch weitausgedehnte Gebiete innerhalb des afrikanischen Festlandes unberührt und herrscherlos dalagen […]. Am raschesten und tieffsten griff darauf der Entdeckungszug des deutschen Forschers Peters in den dunklen Welttheil hinein; durch die Zertrümmerung der Scheinherrschaft des Sultans von Sansibar schuf er freie Bahn für weitblickende Kolonialunternehmungen. (Förster 1891: 698–703)

Der Zeitschriftenaufsatz vermittelt ein diskursives Verständnis über Afrika als dem ›leeren Raum‹, den es unter den europäischen Nationen aufzuteilen galt (»Welt ganz vertheilt«, »afrikanische Festland unberührt und herrscherlos«). Erkennbar wird zudem die Rhetorik über die Unkultiviertheit dieses zu kolonisierenden Raums, der nicht kontrolliert werde (»wüsten Landes«, »dunklen Welttheil«). Insbesondere in der Sprache der Zeit drückt sich diese kolonialrassistische Abwertung aus, insofern europäische Ausdrücke (›Herrscher‹) für soziale Rollen nicht übertragbar schienen und stattdessen Fremdbezeichnungen zur Beschreibung politischer Verhältnisse erfunden wurden (»eingeborene Häuptlinge«, »Räuberhauptmann«) (vgl. hierzu auch Kellermeier-Rehbein 2022: 79). Eine weitere Möglichkeit bietet das *Staats- und Gesellschaftslexikon* des 19. Jahrhunderts:

> Sie [die Polen, MK] sind unter allen slawischen Stämmen, was Körperbau, Gesichtsbildung und Ausbrud der Züge betrifft, der schönste und kräftigste Stamm; leicht, gewandt, graziös in allen Körperbewegungen […]. Jene Rührigkeit, Reizbarkeit und Entzündlichkeit seiner Natur birgt aber zugleich die Nachtseiten der Polen in sich; seine Gefühle verflattern so leicht, wie sie entflammt wurden, die Eindrücke sind einem jähen, fast unheimlichen Wechsel unterworfen; die Grenzen des Patriotenthums und des Egoismus, der Hochherzigkeit […] und der Gemeinheit liegen im Charakter des Polen dicht bei einander; der Drang zur Freiheit wird zur Zügellosigkeit und Ungebundenheit, der leichte Sinn verwandelt sich in Leichtsinn, die Wandelbarkeit des Charakters ruft alle wilden Leidenschaften wach, wie Jähzorn, Tobsucht, Trunk, Grausamkeit und Bestialität. (Wagener 1859–1867: 676)

Der Lexikoneintrag gibt anhand der Beschreibungen über Nationalitäten, hier beispielhaft am polnischen Volk aufgeführt, Aufschluss über Rassevorstellungen der Zeit. Die polnische Bevölkerung war dem Lexikon zufolge zwar schön anzusehen, »was Körperbau, Gesichtsbildung und Ausbrud der Züge betrifft, der schönste und kräftigste Stamm«. Aber von seiner Natur her sei sie egoistisch, zügellos, freiheitsliebend und leichtsinnig. Infolge dieser Charakterzüge verfalle das polnische Volk leicht in Tobsucht, Grausamkeit und Bestialität.

Anhand dieser historischen Zeugnisse gewinnen die Schüler:innen einen Eindruck über gesellschaftliche Diskurse der Zeit und deren nationale Stereotype, die

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ihnen in spezifischer Gestalt bereits in den Textcollagen begegnet sind. Über diese parallele Zitatausstellung erkennen die Schüler:innen auf der ersten Verstehensebene diskursanalytischer Texterschließung, dass zwischen realen und fiktionalen Diskursmustern ein Interferenzverhältnis besteht. In der isolierten Szenenbetrachtung lässt sich dieses Verhältnis zunächst einmal als ein rein abbildendes Verhältnis deuten. Den »merkwürdigen Status« (Foucault 1997: 18), den Literatur innerhalb der historischen Diskursanalyse bei Foucault einnimmt, gilt es in einem Folgeschritt nachzuvollziehen.

Zweite Phase: Untersuchen poetischer Transformationen (Innovation)

Eingangs wurde auf das serielle Erzählprinzip kolonial-/rassistischer Rhetoriken in Literatur verwiesen, das aus Schema (Wiederholung des Immergleichen) und Innovation (Varianz und Abweichung) besteht. Nachdem in der ersten Phase durch Isolierung der Textzitate aus dem Gesamtkontext der Fokus auf die Wiederkehr kulturalisierender und kolonial-/rassistischer Rhetoriken gerichtet wurde, zielt die zweite Phase darauf, den spezifischen Zugriff literarischer Texte auf diese Diskursfiguren zu untersuchen. Dies gelingt, indem die Textzitate rekontextualisiert werden (vgl. Kißling 2020: 121–133). Im Unterricht lässt sich dies exemplarisch an einem Textzitat aus der Diskurscollage herausarbeiten, z.B. an der Textpassage über den »Räuberhauptmann in Afrika« (Fontane 1998: 94). Der machtaffirmierende Bezug zu kolonialen Diskursen ist in der isolierten Szenenbetrachtung (Phase 1) bereits deutlich geworden. Mit der Bezeichnung »Räuberhauptmann« findet eine Differenzziehung statt zwischen der europäischen Hochkultur einerseits, die legitime Herrschaft ausführt (Herrscher) und den aus westlicher Perspektive unterentwickelten Stämmen andererseits, die illegitim Gewalt ausüben (»Räuberhauptmann in Afrika«), an Kultur erst herangeführt werden und ein Verständnis von Ordnung und Ehre noch entwickeln müssen (»die von Kultur und Ehr nichts wissen«; ebd.: 340). Wie aber setzt der literarische Text diese koloniale Diskursfigur innerdiegetisch um? Um diese Frage zu klären, gilt es die Randfigur Mirambo in den Blick zu nehmen.

Mirambo ist der Dienstbote des Apothekers Gieshübler. Eingeführt wird er durch den *weiß* situierten *focalizer* Innstetten, der die gerade erst zugezogene Effi über seine Herkunft aufklärt: »Der echte Mirambo ist Räuberhauptmann in Afrika […] unserer aber ist bloß Kohlenprovisor und Faktotum.« (Ebd.: 94) Sowohl die farbliche Assoziation seines Status als Kohlenprovisor als auch Innstettens Hinweis auf den »echte[n] Mirambo« situiert die Randfigur als Schwarze Kolonialfigur (vgl. Gretz 2014: 201, Sittig 2003: 554). Würde man den Roman verfilmen oder auf die Bühne bringen, bräuchte man für Mirambo keine Besetzung. Als Randfigur bleibt er Objekt der Fremdbeschreibung und erhält weder Stimme noch Fokalisierung. Eine Ausnahme stellt ein einziger unartikulierter Laut von Mirambo dar. Es han-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

delt sich um einen Schmerzensschrei infolge eines Unfalls, der innerdiegetisch lediglich erwähnt und nicht in Echtzeit miterlebt wird. Die Angemessenheit dieses Schmerzensschreis wird Mirambo vom konsultierten Arzt mit den Worten in Abrede gestellt, dass von Bedenklichkeit keine Rede sei. Die Kolonialfigur wird mit ihrem ›Schrei der Natur‹ als einzigem Sprechakt animalisiert und in ihrem Bemühen um Verständigung durch den Schrei vom *weißen* Mann auch noch zum Schweigen gebracht. Der Text affirmiert hier einen außerdiegetischen Diskurs um den minderwertigen kolonialen Anderen – aber nicht ausschließlich: Die Randfigur legt zugleich eine diskursive Spur zum tansanischen Staatsgründer, indem Innstetten ihn von Anbeginn mit dem »echten Mirambo in Afrika« verknüpft. Bei dem historischen Mirambo von Uyoweh handelt es sich um den zwischen 1830 und 1840 unter dem Namen Mbula (vgl. Kabeya 1976: 3) geborenen Militärführer, der als »the greatest Nyamwezi leader of his century, and probably of all time« (Bennett 1971: 171) in die Nationalgeschichte der ehemaligen Deutschen Kolonie Deutsch-Ostafrika (1890–1918) eingegangen ist. In dieser Verbindungslinie zum historischen Diskurs eröffnet der Roman den Möglichkeitsraum, eine rein eurozentrische Geschichtsschreibung zu überschreiten und ein Stück tansanische Geschichtsschreibung sichtbar zu machen. Erkenntlich wird in dieser kontrapunktischen Lektüre (vgl. Dunker 2008) Mirambo als eine nationale Heldenfigur.

An der diskursanalytischen Szenenanalyse zeigt sich das Spannungsverhältnis, in dem sich (kanonische) Literatur bewegt. Sie affirmiert einerseits eine koloniale Logik der Degradierung Schwarzer und trägt zur Normalität und Selbstverständlichkeit bei, Schwarze als Randfiguren zu marginalisieren (Mirambo als Objekt der Beschreibung ohne Stimme und Fokalisierung). Andererseits birgt sie ein subversives Potenzial, indem koloniallogische Diskurspraktiken auch überformt und umgekehrt werden. Sichtbar wird diese Subversion jedoch nur, wenn man den Text gegen den Strich und zwischen den Zeilen liest und diskursive Spuren zum außerdiegetischen Raum verfolgt. Dieses entdeckende und entschlüsselnde Lesen in Verbindung mit historischen Diskursen gleicht gerade keiner moralisierenden Leseerziehung, in dessen Ruf postkoloniale und rassismuskritische Lektüren zuweilen stehen, sondern kann die Ambivalenzen außerdiegetischer Diskurse in Literatur aufzeigen, in der ein machtaffirmierendes ebenso wie ein subversives Wissen um soziale Situierung und Stigmatisierung zusammenkommen. Dies in Literatur zu sehen und die operationale Ästhetik des Textes (wie ist etwas erzählt) zu dechiffrieren und metareflexiv zu reflektieren, hängt entscheidend von der Wahl der herangezogenen Texterschließungsverfahren ab.[8]

8 Das hier zugrunde gelegte Texterschließungsverfahren der postkolonialen Diskursanalyse (Kißling 2020) weicht, wie deutlich geworden ist, von der historischen Diskursanalyse ab, insofern sie berücksichtigt, dass Literatur kolonialen Rhetoriken auch poetologische und ästhe-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Dritte Phase: Dekonstruktion kolonial-/rassistischer Vorstellungsbilder

Nachdem das Wiederkehrende fremdzeichnender Diskurse in Literatur identifiziert und der spezifische Zugriff auf die realen Diskurse zwischen Affirmation und Subversion metareflexiv untersucht wurde, gilt es in einer letzten Phase, auf die ersten Leseeindrücke zurückzublicken und mit den Analyseerkenntnissen zu vergleichen. Einfühlende Empathie oder emotionale Distanzierung (Ekpathie), die zuvor versprachlicht und bewusst gemacht wurden, können durch diese Rückkopplung zum Lektürebeginn neu bewertet werden.

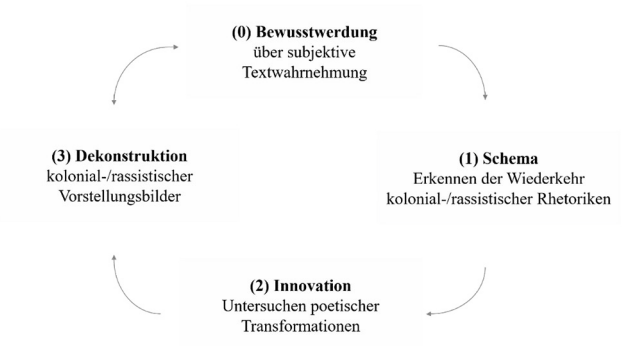


Abb. 2: Unterrichtsmodell: Postkoloniale Diskursanalyse, Abbildung: Magdalena Kißling.

Die Leistung dieses Unterrichtsmodells ist es, vertraute Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse aus dem außerdiegetischen Diskursraum, die im Lektüreprozess schnell als normal und banal überlesen werden, detailliert in den Blick zu nehmen, in ihrer Interferenz zu literarästhetischen Überformungen zu prüfen und poetische Darstellungstechniken (z.B. die Wahl einer einzigen Schwarzen Figur als Randfigur ohne Stimme) kritisch zu reflektieren. Angestoßen wird darüber eine Dekonstruktion kolonial-/rassistischer Vorstellungsbilder, die mit einem Prozess aktiven Verlernens einhergehen; einem Prozess, der mit Castro Varela nicht als Gegenteil, sondern vielmehr als ein »wichtige[r] Bestandteil des Lernens« (Castro Varela 2002: 46, siehe auch Castro Varela/Dhawan 2009: 349–352) zu begreifen ist.

tische Qualitäten für eigene Darstellungstechniken abgewinnt und damit eine Sonderrolle im Diskurs einnimmt.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Es handelt sich zugleich um ein Modell, dass nicht nur in der Schule, sondern idealerweise auch an einem außerschulischen Lernort wie dem Literaturmuseum umgesetzt werden kann. Was die Literaturausstellung gegenüber dem Lernraum Schule auszeichnet, ist der ihr zur Verfügung stehende Raum, den sie gezielt zur symmedial-ganzheitlichen Erfahrung nutzen kann.

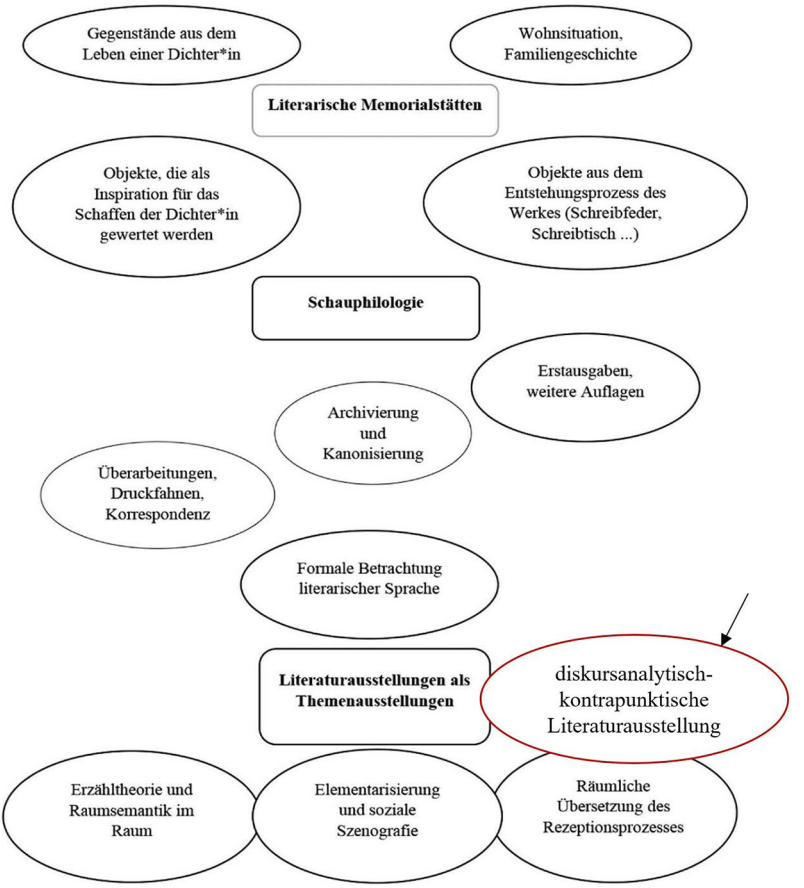


Abb. 3: Erweiterung des Modells »Arten literaturmusealen Ausstellens« (Bernhardt 2023: 234).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So ließen sich etwa die Texttafeln zu den oben genannten Additivtexten und Textcollagen (ergänzt durch Bild-Ton-Material) in einer bestimmten Weise im Ausstellungsraum positionieren, sodass beim Durchschreiten des Raums spezifische Körperhaltungen provoziert werden, die Auf- und Abwertung, An- und Aberkennung, Ein- und Ausschluss körperlich erfahrbar machen (vgl. Bernhard 2022: 3f.). Die von Bernhardt vorgestellte Systematisierung von Ausstellungsarten könnte mit dem hier skizzierten Modell um eine diskursanalytisch-kontrapunktische Literaturausstellung erweitert werden, die sich aufgrund des Anspruchs, literaturspezifische Darstellungstechniken kolonialer Rhetoriken räumlich sicht- und erlebbar zu machen, in Bernhardts Schema unter der Kategorie »Literaturausstellung als Themenausstellung« (Bernhardt 2023: 234) verorten ließe.

5. Fazit

Mit dem Beitrag habe ich deutlich zu machen versucht, dass sich bisher etablierte Texterschließungsverfahren in Literaturunterricht und literaturmusealer Ausstellung im außerschulischen Lernkontext weitgehend auf einer Mikroebene des Textverstehens bewegen. Sie fokussieren individuelle Textzugänge und Sinnbildungsprozesse und fördern mehrdeutiges Verstehen, erreichen aber trotz des formulierten Ziels, über mitfühlende Perspektivübernahme persönliche Selbstreflexion anzustoßen, kaum einen makroperspektivierten Reflexionsprozess. Spannungsreiche Zusammenhänge zwischen realer und diegetischer Welt, die in der literarischen Anschlusskommunikation wissenspoetologische Aufschlüsse über die Gemachtheit literarischer Texte und Anstöße zum Verlernen tradierter Vorstellungen von Norm und Abweichung geben können, bleiben in den angebotenen Literaturzugängen oft ungenutzt. Zurückgeführt wurde dieses bislang ungenutzte Potenzial (außer-)unterrichtlicher Literaturvermittlung auf die wissenschaftlichen Traditionslinien innerhalb der Deutschdidaktik. Programmatisch versteht sich der Forschungszweig seit Kepser (2013) zwar als eine Kulturwissenschaft, in der Forschungspraxis hat sie sich trotz wiederkehrender Versuche Einzelner aber bis dato nicht als eine ernst zu nehmende Kulturwissenschaft herausgebildet. Die Erweiterung der Texterschließungsverfahren um das Modell der postkolonialen Diskursanalyse kann als ein weiterer Schritt im Versuch verstanden werden, die Deutschdidaktik stärker (kultur-)theoretisch zu fundieren. Verbunden wird mit diesem Versuch, die in der (außer-)schulischen Praxis häufig einseitig bleibende Vermittlung literarischer Bildung zu überschreiten und literarisches Lernen in seiner Komplexität und Potenzialität zu greifen, gesellschaftliche Diskurse über Norm und Abweichung auf Mikro- und Makroebene zu erfassen, historisch zu reflektieren und aktiv zu verlernen. Eine mitfühlende Textwahrnehmung gilt es hierfür nicht zurückzudrängen, aber in einem mehrphasigen Modell der post-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

kolonialen Diskursanalyse mit einer wirkungsästhetischen Distanzierung und Metaperspektivierung zu verbinden.

Bibliografie

Abraham, Ulf/Kepser, Matthis (2009): Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung, 3., neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin: E. Schmidt.

Baum, Michael (2010): »Literarisches Verstehen und Nichtverstehen. Kulturtheorie und Literaturunterricht«, in: Volker Frederking/Axel Krommer/Christel Meier (Hg.), Taschenbuch des Deutschunterrichts, Bd. 2: Literatur- und Mediendidaktik, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 100–123.

Baum, Michael/Bönnighausen, Marion (Hg.) (2010): Kulturtheoretische Kontexte für die Literaturdidaktik, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Bennett, Norman R. (1971): Mirambo of Tanzania, 1840?-1884, New York: Oxford University Press.

Bernhardt, Sebastian (2022): »Literaturausstellung als außerschulischer Lernort für den Literaturunterricht«, in: KinderundJugendmedien.de, S. 1–9, *https://www.kinderundjugendmedien.de/images/fachlexikon/fachdidaktik/pdf/literaturausstellung.pdf vom 15.02.2023.*

Bernhardt, Sebastian (2023): Literarästhetisches Lernen im Ausstellungsraum. Literaturausstellungen als außerschulische Lernorte für den Literaturunterricht, Bielefeld: transcript.

Birk, Hanne/Neumann, Birgit (2002): »Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 115–152.

Castro Varela, María do Mar (2002): »Interkulturelle Kompetenz – ein Diskurs in der Krise«, in: Georg Auernheimer (Hg.), Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität, Wiesbaden: Springer, S. 35–48.

Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita (2009): »Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus«, in: Carmen Mörsch (Hg.), Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts, Zürich: Diaphanes, S. 339–353.

Dunker, Axel (2008): Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Paderborn: W. Fink.

Eco, Umberto (1988): »Die Innovation im Seriellen«, in: Ders., Über Spiegel und andere Phänomene, München: C. Hanser, S. 155–180.

Edelmann, Thomas (2010): Gefährdungen. Streitbare literaturdidaktische Entwürfe für die Oberstufe, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Fontane, Theodor (1998): »Effi Briest«, in: Ders., Große Brandenburger Ausgabe, hg. v. Gotthard Erler, Bd. 15, hg. v. Christine Hehle, Berlin: Aufbau.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Förster, Brix (1891): »Die Vertheilung Afrikas unter die europäischen Mächte. Mit einer Uebersichtskarte«, in: Die Gartenlaube, S. 698–703.

Foucault, Michel (1997): Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Gehrmann, Susanne (2003): Kongo-Greuel: Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890–1910), Hildesheim: G. Olms.

Graf, Werner (2002): »Literarische Sozialisation«, in: Klaus-Michael Bogdal/Hermann Korte (Hg.), Grundzüge der Literaturdidaktik, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 49–60.

Gretz, Daniela (2014): »Kanonische Texte des Realismus im historischen Publikationskontext: Theodor Fontanes ›Frauenromane‹ Cécile und Effi Briest«, in: Nicola Kaminski/Nora Ramtke/Carsten Zelle (Hg.), Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur, Hannover: Wehrhahn, S. 187–204.

Hamann, Elsbeth (2001): Theodor Fontane: Effi Briest. Interpretation, München: Oldenbourg.

Heizmann, Felix/Mayer, Johannes/Steinbrenner, Marcus (Hg.) (2020): Das literarische Unterrichtsgespräch. Didaktische Reflexionen und empirische Rekonstruktionen, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Hoppe, Almut/Schurf, Bernd/Wagener, Andrea (2008): Theodor Fontane: Effi Briest. Kopiervorlagen, Berlin: Cornelsen.

Kabeya, John B. (1976): King Mirambo. Tanzania's Famous Men, Nairobi: East African Literature Bureau.

Kammler, Clemens (2000): Neue Literaturtheorien und Unterrichtspraxis. Positionen und Modelle, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Kammler, Clemens (2017): »Diskursanalyse à la Foucault«, in: Der Deutschunterricht 6, S. 64–72.

Karimé, Andrea (2010): Kaugummi und Verflixungen. Illustriert von Anne-Kathrin Behl, Wien: Picus.

Katthagen, Gerhard (1990): »Vom Intertext zum Interdiskurs – eine Unterrichtssequenz zur modernen Lyrik«, in: Diskussion Deutsch 21.116, S. 613–629.

Katthagen, Gerd/Schmidt, Karl-Wilhelm (2008): Effi Briest. Kopiervorlagen und Module für Unterrichtssequenzen, München: Oldenbourg.

Kellermeier-Rehbein, Birte (2022): »Sprachliche Folgen des deutschen Kolonialismus«, in: Der Deutschunterricht 5, S. 71–81.

Kepser, Matthis (2013): »Deutschdidaktik als eingreifende Kulturwissenschaft. Ein Positionierungsversuch im wissenschaftlichen Feld«, in: Praxis Deutsch: Halbjahresschrift für die Didaktik der deutschen Sprache und Literatur 18.34, S. 52–68.

Kißling, Magdalena (2020): *Weiße* Normalität. Perspektiven einer postkolonialen Literaturdidaktik, Bielefeld: Aisthesis.

Kißling, Magdalena (2023): »Differenzkonstruktionen in Explikation und Beiläufigkeit. Wirkungsästhetischer Vergleich unterschiedlichen kinderliterarischen Er-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

zählens von Diversität«, in: Iris Kruse/Julian Kanning (Hg.), »So viel Größenwahn muss sein!« Kinderliteratur – Schule – Gesellschaft, München: kopaed. (*im Erscheinen*)

Lösener, Hans (2015): »Elf Aspekte des literarischen Lernens auf dem Prüfstand (Editorial)«, in: Leseräume 2, S. 1–5.

Mayring, Philipp (2015): »Qualitative Inhaltsanalyse«, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 468–475.

Mitterer, Nicola (2016): Das Fremde in der Literatur. Zur Grundlegung einer responsiven Literaturdidaktik, Bielefeld: transcript.

Morrison, Toni (1992): Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, Cambridge: Harvard University Press.

MSB NRW: Ministerium für Schule und Bildung des Landes Nordrhein-Westfalen (2022): Zentralabitur 2023 – Deutsch, geänderte Fassung, *https://www.standardsicherung.schulministerium.nrw.de/cms/zentralabitur-gost/faecher/getfile.php?file=5163 vom 30.08.2022.*

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2004): »Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse«, in: Dies. (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 1–32.

Oevermann, Ulrich/Allert, Tilmann/Konaus, Elisabeth/Krambeck, Jürgen (1979): »Die Methodologie einer objektiven Hermeneutik und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften«, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 352–434.

Parr, Rolf (2002): »Kongobecken, Lombok und der Chinese im Haus Briest. Das ›Wissen um die Kolonien‹ und das ›Wissen aus den Kolonien‹ bei Theodor Fontane«, in: Konrad Ehlich (Hg.), Fontane und die Fremde, Fontane und Europa, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 212–228.

Penzler, Johannes (Hg.) (o.J.): Die Reden Kaiser Wilhelms II, Bd. 2: 1896–1900, Leipzig: Reclam, S. 209–212.

Reisner, Hanns-Peter/Siegle, Rainer (2007): Lektürehilfen Theodor Fontane: Effi Briest, Stuttgart: Klett.

Schößler, Franziska (2012): »Konstellatives Lesen. Kanonliteratur und ihre populärkulturellen Kontexte«, in: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hg.), Postkolonialismus und Kanon, Bielefeld: Aisthesis, S. 135–153.

Sittig, Claudius (2003): »Gieshüblers Kohlenprovisor. Der Kolonialdiskurs und das Hirngespinst vom spukenden Chinesen in Theodor Fontanes ›Effi Briest‹«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 122, S. 544–563.

Spinner, Kaspar H. (2006): »Literarisches Lernen«, in: Praxis Deutsch 200, S. 6–16.

Steinbrenner, Marcus (2010): »Mimetische Textbezüge in Literarischen Gesprächen. Literaturdidaktische Theoriebildung im Spannungsfeld von Empirie und Kul-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

turwissenschaften«, in: Michael Baum/Marion Bönnighausen (Hg.), Kulturtheoretische Kontexte für die Literaturdidaktik, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 25–45.

Steinbrenner, Marcus/Wieprächtiger-Geppert, Maja (2010): »Verstehen und Nicht-Verstehen im Gespräch. Das Heidelberger Modell des Literarischen Unterrichtsgesprächs«, in: leseforum 3, S. 1–15.

Volk, Stefan/Diekhans, Johannes (2006): Theodor Fontane: Effi Briest. Unterrichtsmodell, Paderborn: F. Schöningh.

Wagener, Hermann (Hg.) (1859–1867): Neues Conversations-Lexikon. Staats- und Gesellschafts-Lexikon, in Verbindung mit deutschen Gelehrten und Staatsmännern herausgegeben, Berlin: F. Heinicke, *https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x030221765&view=1up&seq=676&q1=pole vom 02.09.2022.*

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Grenzen dehnen!

Über die Grenze als Denkfigur in musealen Räumen

Nushin Hosseini-Eckhardt

Wie sieht für Sie eine Grenze aus?

Mit dem folgenden Platz möchte ich Sie motivieren, ihre Antwort auf diese Frage durch Worte oder deren Darstellung auzudrücken:

Ich gehe davon aus, dass eine der ersten Assoziationen mit ›Grenze‹ ihre Sichtbarmachung und Markierung von Nationalsaaten, im Sinne einer Trennung von Territorien, darstellt. Diese Annahme ist einerseits subjektiv und die verschiedenen Assoziationen unterscheiden sich gewiss. Vielleicht verstehen einige die Grenze als Begrenzung von nationalen Ansprüchen. Auch das innere Bild von Grenze, das mir vorschwebt, ist sicherlich anders als das vieler anderer. Doch meine anfängliche Annahme hat auch eine objektive Seite, denn sie ist geprägt von geteilten Strukturen in der Gesellschaft, die meine Sprache und Annahme unweigerlich prägen, ob bewusst oder unbewusst.

In diesem Beitrag soll am Beispiel der Grenze dargelegt werden, wie Bedeutung nicht bloß immer schon durch einzelne Menschen konstitutiv hergestellt wurde, sondern darüber hinaus auch inter-subjektiv und performativ, d.h. durch ein ›Im-Verhältnis-Sein‹ und ein ›Ins-Verhältnis-Setzen‹ zu anderen. Mit Blick auf das übergeordnete Thema des Bandes ›Diversität und Darstellung‹ sowie die Mechanismen der ›Zugehörigkeit und Ausgrenzung in der Literaturwissenschaft und im Literaturmuseum‹ erfolgt in diesem Beitrag zunächst eine herleitende Begründung für die Wahl der Beschäftigung mit dem Begriff ›Grenze‹. Vertieft wird diese Begründung durch eine theoretische Auffächerung von ›Grenze‹ als Metapher, die wesentliche Aspekte von Diversität aufzeigt und semantisch einen Rahmen um Vielfalt und Trennung bildet. Im zweiten Abschnitt wird ›Grenze‹ über ihre metaphorische Ebe-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

ne als Denkfigur besprochen, welche über ihre allgemeine Bekanntheit und Komplexität hinaus auch in der musealen Arbeit eine materielle Ebene als Exponat oder spezieller Raum zugänglich und erfahrbar macht. Für die Arbeit mit Denkfiguren in musealen Räumen erfolgt im dritten Schritt eine theoretische Anknüpfung an die Phänomenologie der Wahrnehmung und Leiblichkeit. Mit dieser Anknüpfung wird der Fokus des Beitrags auf inter-subjektiv und performativ hergestellte Bedeutungen geschärft. Im vierten Abschnitt stelle ich einige Beispiele zum Thema ›Grenzen dehnen‹ aus meiner hochschuldidaktischen Praxis in der Arbeit mit Denkfiguren sowie anhand der ästhetischen Praxis der Performance-Künstlerin Marina Abramovic vor, die Anregungen für eine veränderte Praxis in Literaturmuseen geben sollen.

1. ›Grenze‹ ist eine Verhältnisbestimmung

Mit dem Begriff der Grenze drängt sich auch der immer schon dagewesene existenzielle Bedrohungshorizont von Gedanken, Worten, Bildern und letztlich auch damit einhergehenden Handlungen in der Gesellschaft auf.

Grenze – granica – Границя – граница

Allein am gemeinsamen Wortstamm des deutschen, polnischen, ukrainischen und russischen Wortes für ›Grenze‹ lässt sich ihr dialektisches Verhältnis als trennendes und verbindendes Element von naher und entfernter Nachbarschaft wiedererkennen. Der Wortstamm zeigt also die Dehnbarkeit der Grenzregion. Trotz verschiedener Schreibarten und Alphabete werden die verschiedenen Ausdrücke ähnlich ausgesprochen, von ›Grenze‹ bis ›Granitsa‹. Die Grenze macht sichtbar, inwieweit eine Nachbarschaft dem Potenzial für Affizierung und Verwaisung ausgeliefert ist. Denn Grenzen werden gesetzt, verschoben, breiter gemacht, beschützt, bestritten, abgeschafft. Durch diese Praxeologie wird ein proaktives Verhältnis zur Nachbarschaft kenntlich gemacht und zugleich provoziert, ob durch den Einsatz für die Aufhebung, den Schutz oder die aktive Ignoranz der Grenze. Ironischerweise wird der Grenze eine große Macht verliehen, Verhältnisse zu markieren, dabei hat sie an sich keine Macht, denn sie ist selbst Ergebnis einer Praxis der Markierung.

Warum ›Grenze‹?

In der Beschäftigung mit ›Grenze‹ ergeben sich zwei interessante Effekte: Zum einen ein Übersättigtsein vom Begriff der Grenze, da dieser als strukturgebendes Merkmal omnipräsent zu sein scheint und zum anderen eine Faszination dafür, wie heterogen der Begriff der Grenze gedacht werden kann.

Mit Blick auf die Fragestellung dieses Bandes soll die Grenze in ihrem vielfältigen Potenzial für Räume der Verhandlung und Vermittlung verstanden werden. Hierfür wird der Begriff der Grenze zunächst über allgemeine und theoretische

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Aspekte hergeleitet, um hieraus ihre Möglichkeiten als Denkfigur im Umgang mit Differenz und Diversität in Vermittlungsräumen auszuloten. Die Grenze ist einer der umstrittensten und politischsten Containerbegriffe für die Definition von privaten und öffentlichen Verhältnissen. In ihm sind andere Begriffe, Metaphern, Bilder des kulturellen Gedächtnisses in verdichteter Form enthalten. Die Grenze markiert jedoch auch die nicht immer greifbare subjektive Wahrnehmung und Verhältnis-Setzung zum Anderen in der Welt. Beispiele für die gesellschaftspolitische Verwendung von Grenze gibt es unzählige, ob ›No Border‹-Organisationen oder Diskussionen über den Schutz von Grenzen. Der Begriff der Grenze wird in seinen vielfältigen Bildern oft als Marker für den Umriss des Ist-Zustandes (Wahrnehmung der persönlichen Grenze) sowie des jeweiligen Welt- und Menschenbildes in Anspruch genommen. An diesen Beispielen zeigt sich, wie sehr Worte, Begriffe und ihre Bildsymbolik Teil unserer Sprachpolitik sind. Besonders zugespitzt zeigt sich die immer schon bestehende Verflechtung aus Sprache und Politik in Zeiten von Krise und Krieg, in denen die Grenze zum Marker der Positionierung für ein Diesseits oder Jenseits der gesellschaftlich hegemonialen Position gemacht wird. Die Grenze wird also zum Instrument der Trennung und Polarisierung von Positionen verwendet und steht so einer Vorstellung von Differenz entgegen, die Zwischentöne, Grauzonen und Ambivalenzen als Raum der Verhandlung und des ›Ins-Verhältnis-Setzens‹ sieht.

Genau an diesem affizierenden und verwaisenden Potenzial der Grenze wird mit Blick auf Möglichkeiten der Bildungs- und Kulturarbeit in diesem Artikel angesetzt. Denn als kulturell gefüllter Containerbegriff kann die Grenze in ihrem bildungsphilosophischen Gehalt als Denkfigur verstanden werden, die als Quelle der Selbst- und Weltreflexion dienen kann. Allein die Beschäftigung damit, welchen Grenzbegriff oder welches Bild der Grenze mensch hat, kann ein Tor öffnen zur Positionierung und reflexiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Menschen- und Weltbild. Dies kann ein elementarer Zugang sein zu einem bewegten nichtlinearen Nachdenken in Bezug auf Literatur, Kunst, Museum und weitere Bereiche der intellektuellen und leiblichen Wahrnehmung der Welt.

Nach der Darlegung der theoretischen, aber auch gesellschaftspolitischen Bedeutung des Grenzbegriffs, entlang dessen Diskurse um Differenz und Diversität geführt werden, wird im Folgenden eine begriffsphilosophische Entfaltung von ›Grenze‹ erfolgen. Diese stellt nur einen Ausschnitt der Vielfalt und Heterogenität des Begriffs dar und soll damit die Macht ihrer Verwendung repräsentieren und zeigen, welche affizierenden und verwaisenden Effekte mit ihr verbunden sind.[1]

1 Einige der folgenden Passagen sind aus der Recherchearbeit zum Thema ›Grenze‹ auch in meinem Buch *Zugänge zu Hybridität* (2021) zu finden.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Wie ›Grenze‹ auch gedacht werden kann

Die Grenze ist nicht nur eine der ältesten und bekanntesten Metaphern, sondern auch ein Begriff, welcher in seinem alltäglichen Gebrauch und epistemologischen Gehalt insbesondere interdisziplinäre Zugänge und Gestaltungsmöglichkeiten erlaubt. Es folgt eine kurze Skizze des Grenzbegriffs, die explizit nicht der Vollständigkeit Genüge leisten kann, um daran Überlegungen für didaktische Vermittlungen anzuschließen.

Der Medienwissenschaftler Dirk Hohnsträter führt in seinem Aufsatz *Ein Lob des Grenzgängers* (1999) den Grenzbegriff zunächst auf zwei Unterscheidungen zurück: Erstens, die Grenze als Schranke, die unüberschreitbar ist und, zweitens, die Grenze als Schwelle, die überschreitbar ist. Hohnsträter zufolge sei das Übertreten einer Schranke im Denken an eine Grenze nicht zu vernachlässigen, denn was Grenzen ausmache sei, dass sie mitunter unübertreten bleiben, um eine gewisse Spannung aufzubauen (vgl. Hohnsträter 1999: 240f.). Er erweitert diese Optionen um eine posttransgressive Perspektive, in welcher die Grenze zur begehbaren Fläche gemacht wird.

Mit einer Grenze ist auch immer ein Grenzgänger oder eine Grenzgängerin verbunden, wie Hohnsträter in seinem Text hervorhebt. Eine:ein Grenzgänger:in habe sich parasitär zu beiden Seiten, zwischen denen er:sie stehe und denen er:sie die Materialien seiner:ihrer Identität entnehme, zu verhalten. Eine Interpretation des Parasitären könnte auf eine Schädigung der Grenze selbst hindeuten, die durch den andauernden Grenzgang niedergetreten wird. Die:der Grenzgänger:in bleibe immer am gleichen Ort, nämlich auf der Grenze (vgl. ebd.). Hohnsträter zeigt damit, dass mensch beide Seiten der Grenze, mit denen er sich in einem Grenzgang konfrontiert, berücksichtigen und anerkennen muss. Ohne diese beiden Seiten sei der Mensch einsam. Letztendlich sei aber zu bedenken, dass Differenz immer in der Welt bleibt, da die Ausdehnung des Grenzstreifens auf alles die Grenze selbst zum Verschwinden bringen und damit das Erreichen des Zieles ebendieses aufheben würde (vgl. ebd.: 242). »Und der Grenzraum ist Spielraum, weil der:die Grenzgänger:in um die Berechtigung der Momente, Facetten, Seiten und Aspekte weiß, ihre Möglichkeiten anregt und nutzt und neue Verknüpfungen schafft« (ebd.). Der Mensch entwickele sich zu einem Symbionten.

Die Akteur:innen müssen sich zu diesen Elementen der Überschreitung verhalten können. »Er läßt sich ein, ist interessiert, was durchaus bedeuten kann, vorübergehend und unter Wahrung der Möglichkeit des Grenzganges in die Welt einer Seite einzutauchen« (ebd.: 243). Hohnsträter gibt dem:der Akteur:in einen Inhalt durch die Beschreibung seiner:ihrer Handlung (»Er lässt sich ein«) und seiner:ihrer Motivation (»ist interessiert«) und deutet auf Folgen dieser interessierten Handlung. Der:die Akteur:in könnte »vorübergehend« und in einem gewissen Rahmen der »Möglichkeiten des Grenzganges« in andere Welten »eintauchen«. Die jeweili-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen Seiten können dabei nur bildhafte Symbole für die eigene innere wie äußere Bewegung zwischen Bekanntem und Unbekanntem sein. Im folgenden Zitat kann eine bildungsphilosophische Lesart im Eintauchen in andere Seiten des:r Grenzgängers:in erkannt werden: »Einem Grenzgänger wäre es also darum zu tun, vielgestaltig zu werden und Übergänge zu lernen, zumindest der anderen Möglichkeit eingedenk zu bleiben, wenn er die eine wählt« (ebd.: 242). Die ›andere Seite‹ ist also ständiger Begleiter beim Grenzgang. Zu jeder Zeit muss mensch sich der anderen Möglichkeiten bewusst sein, auch wenn mensch sich bereits für eine Seite entschieden hat. Der Grenzgang erfordert Hohnsträters Erläuterung zufolge eine Handlungsempfehlung dafür, wie sich der:die Akteur:in angesichts der Grenze verhalten solle. Beginnend mit dem höchsten Ziel solle mensch »vielgestaltig werden«. Der Ausdruck ›vielgestaltig werden‹ wird nicht näher erläutert, jedoch in einen Kontext gesetzt mit ›Übergänge lernen‹ und danach in der Minimalzielformulierung damit, »zumindest der anderen Möglichkeiten eingedenk zu bleiben, wenn er die eine wählt« (ebd.). Denkt mensch diese Erklärungen zusammen, so scheint der Begriff der Gestalt eine Außenperspektive auf das Subjekt bzw. den:die Akteur:in zu geben, die Gestalt diesseits oder jenseits der Grenze. Hohnsträter macht aus der Entität der nach außen geschlossenen Gestalt ein beschreibendes Adjektiv (»vielgestaltig«), welches nicht nur eine das Innere kennzeichnende und zudem plurale (»vielgestaltig[e]«) Eigenschaft besitzt. Dem:der Akteur:in wird nahegelegt, diese Eigenschaft der Vielgestaltigkeit, die er:sie im Lernen des Übergangs erwirbt, zu seiner:ihrer dominanten Wesensform werden zu lassen (vielgestaltig »werden«). Im »Eintauchen« und Kennenlernen einer anderen Seite oder Welt, bedingt durch die Überschreitung der Grenze, erhält der:die Grenzgänger:in durch die Existenz der anderen Seite eine Alternative zum Bekannten und dadurch eine Möglichkeit und Wahl, die das Denken per se schon erweitert hat. Dies geschieht allein im Akt, sich mit seiner:ihrer ganzen Gestalt für eine Seite entscheiden zu müssen. Am Beispiel des:der Grenzgängers:in und der Grenze macht Hohnsträter auf verschiedene Effekte des Aktes der Überschreitung aufmerksam z.B. eben eines Vielgestaltig-Werdens.[2]

Hohnsträter kontrastiert positive und negative Effekte im Bezug auf Entgrenzungen, wenn er betont, dass ein Grenzgang auf der einen Seite von Zwang befreien und auf der anderen Seite auch zur völligen Auflösung ins Beliebige und Unlebbare führen kann (vgl. ebd.: 231). Damit nähert er sich einer Definition des Grenzbegriffs, indem er konstatiert, dass an den Grenzen »Fremdes und Eigenes, Innen und Außen, Gegenwart und Abwesenheit« (ebd.: 239f.) auseinanderdriften. Auf der Grenze entfernt, ja entfremdet mensch sich von der bisherigen ›Heimwelt‹ (vgl. Wimmer

2 Dem Soziologen und Philosophen Zygmunt Bauman nach sind Parvenüs (Flaneure) dagegen nicht bloße Überschreiter:innen, die Transformation und Prozesshaftigkeit verkörpern, sie sind durch existenzielle Bedrohung von außen und prekären und stetigen Anpassungsdruck gekennzeichnet (vgl. Bauman 1999: 133).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

2007: 157). Die Begegnung mit Grenzen affiziert durch die Neugier auf Neues und verwaist uns zugleich von unserem bisherigen Selbstverständnis.

Die Grenze wird dabei als paradoxale Figur zur Bedingung der Möglichkeit der Überschreitung, der Begegnung und der Auseinandersetzung. Diese Paradoxie kann dabei Dilemmata provozieren. Die Grenze ist also *limes* im Sinne von Grenzzäunen und Mauern, aber auch *limen* im Sinne von Schwelle, Kontaktzone, Begegnungsort, Zwischenraum. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk hebt die doppelte und unaufhebbare Funktion der Grenze hervor, die Trennung und Verbindung in einem sei. Dabei komme es darauf an, »beide Momente kreativ in einen kunstvollen Schwebezustand zu bringen« (Müller-Funk 2012: 81). Müller-Funk drückt zudem eine Warnung aus, mit der er sich auf den Philosophen Massimo Cacciari stützt. Cacciari zufolge gefährde ein Verständnis von ›Grenze‹ als *limes* durch ein Ein- oder Ausgesperrt-Sein die Wohnlichkeit, während ›Grenze‹ als *limen* ebenfalls den Verlust der Wohnlichkeit einleite, indem durch das Fehlen der Grenze keine Geborgenheit und keine Schutzräume entstehen könnten (vgl. ebd.). Vor diesem Hintergrund denkt Müller-Funk diesen Ansatz weiter, wenn er mit Bezug auf die Philosophen Jacques Derrida, Emanuel Levinas und Bernhard Waldenfels von einem »Ethos von *Grenzachtung* und *Grenzverletzung*« (ebd.) spricht. Besonders der ethische Aspekt in der Arbeit mit der Metapher der Grenze zeigt ihr gesellschaftspolitisches Potenzial. Die Grenze verweist auf Verletzung und Vulnerabilität auf individueller und überindividueller Ebene.

Die Grenze muss insofern immer in ihrem metaphorischen und konkreten Potenzial der Überschreitung mit Verweis auf Gefahren und Potenziale gedacht werden. Ihre positive Seite zeigt sich darin, dass sie zu »Ergänzungen, Korrekturen und [zur] wechselseitigen Erhellung« (Hohnsträter 1999: 240) beider Seiten führen kann. Die Verlockungen der unkomplizierten, stabilen Einseitigkeit sind stetige und machtvolle Gegenspieler zu einer Idee der Entpolarisierung und zum Aufzeigen der genuinen Hybridität jedes Menschen in der Gesellschaft.

Grenzen sollen gedacht werden, »nicht als Linie zwischen zwei Seiten, sondern als Streifen, als Zwischenräume […]. Auf diesen Zwischenräumen können Grenzgänger navigieren und neue Konzepte und Formen der Existenz erproben« (ebd.: 244). Auf dem Grenzstreifen soll der:die Grenzgänger:in gehen, da das Linienmodell nicht reiche, wenn es sich bei der Grenze um einen Ort kreativer Kombination und Transformation handeln soll (vgl. ebd.: 241). Vor dem Postulat dieses Ethos erscheint die Übung des von Müller-Funk genannten Schwebezustandes in konstruktiver Weise hilfreich. Auch ein solcher Zustand wird im Bild der Grenze durch einen Gang *auf* der Grenze markiert.

Hohnsträter positioniert das Zentrum der Aktivität auf der Grenze in einem »Dazwischen«, welches er als einen ›Dritten Raum‹ beschreibt. Er bezieht sich dabei explizit auf das Konzept des »third space« des postkolonialen Literatur- und Kulturwissenschaftlers Homi K. Bhabha. Dieser Dritte Raum liegt genau im Bereich jener

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grenzen (vgl. ebd.: 232). Nach dieser Logik ist eine Grenze vielmehr der neutrale Boden zwischen den beiden Seiten (vgl. ebd.: 242). Gewinnbringend am Konzept des Dritten Raums als neutraler Zwischenraum ist sein doppeltes Potenzial: Dort werden Differenzen neu verhandelt, indem sie als gesellschaftlich hergestellte Hierarchien und Differenzlinien zum einen in kritischer Absicht sichtbar gemacht und zum anderen aktiv dekonstruiert und neu gesetzt werden. Differenz wird so nicht im Sinne einer Diversität ausgelegt, nicht als in sich geschlossene Einheiten, die sich jeweils voneinander unterscheiden, sondern sie fungiert vielmehr als Marker der prinzipiellen internen und äußeren Differenz. Differenz ist aus dieser postkolonialen Sicht kein Kennzeichen der Reproduktion von Macht, Autorität und Hegemonie, sondern eine machtkritische Folie. Sie verweist sowohl auf die Differenz und Fragilität, die jeden Menschen im Inneren bestimmt, als auch auf die aktive Konstruktion von Differenz- und auf Deprivilegierungslinien in Gesellschaften.

Auch der Philosoph Emil Angehrn beschäftigt sich mit der epistemologischen Metapher der Grenze, indem er diese auf die Ebene konkret interkultureller Diskurse bezieht und damit der Grenze als Ort der Grenzüberschreitung eine neue Dimension verleiht. Zum beiderseitigen Verständnis diene die Grenze als Ort der Begegnung und Konfrontation. Sie weise sowohl auf die unwiderrufbare Zusammengehörigkeit beider Seiten hin und würde somit ein inhärentes Spannungsmoment aufrechterhalten. Mensch müsse sich als ständige Grenzgänger:in begreifen, die:der im Raum zwischen den vermeintlich abgeschlossenen Kulturen schreite (vgl. Angehrn 2014). Angehrn betont die Möglichkeiten einer Erweiterung des eigenen Verstehens im Akt der Begegnung und Konfrontation mit einem signifikant Anderen. Eine solche Begegnung sei ein Moment der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Grenzzustände bleiben immer labil, können ›umkippen‹, da sie sich nur in Bewegung aufrechterhalten und ihr Gelingen unauflöslich mit Veränderung verknüpft ist (vgl. Hohnsträter 1999: 244). Hohnsträter führt dazu weiter aus: »Begrenzungen können vor zerstörerischen Kontakten und Einflüssen ebenso schützen, wie sie erneuernde, anregende Möglichkeiten und Chancen fernhalten können« (ebd.: 231).

Die Metapher der Grenze im postkolonialen Kontext

Vor dem Hintergrund eines globalen machtkritischen postkolonialen Denkens über Grenzen sind zwei theoretische Stränge bedeutend. Die postkolonialen Theorien ziehen in ihren Auseinandersetzungen insbesondere marxistische und/oder poststrukturalistische Theorien heran, deren Verwendung und Gewichtung Gegenstand konflikthafter Diskurse sind (vgl. Hosseini-Eckhardt 2021: 220f.).

Inwieweit die sprachlichen Überschreitungen von Grenzen nicht auf den linguistischen Sektor oder den subjektivierenden Aspekt beschränkt bleiben sollten, verdeutlicht die postkoloniale Denkerin Nikita Dhawan am Beispiel der Begriffe ›Men-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

schenrechte‹, ›Gerechtigkeit‹ und ›Demokratie‹ (vgl. Dhawan 2011: 19). Sie macht darauf aufmerksam, dass im Versuch der Übertragung und Anwendung dieser Begriffe oft die Frage gestellt wird, wie selbstverständlich nach diesen Wörtern in der jeweiligen anderen Sprache gefragt wird.

Eine Schwierigkeit im Finden eines äquivalenten Pendants von Wörtern in einer anderen Sprache werde oft als Mangel und Zeichen für die Rückständigkeit jener Sprache, Kultur und Zivilisation interpretiert. Dieses Vorgehen entspricht einer Messung des betreffenden landesprachlichen Terminus an eigenen hegemonial gedachten Counterparts und deren Konnotationen (vgl. ebd.). In aktuellen rassismuskritischen Diskursen wird der Ausdruck Immanuel Wallersteins von Mark Terkessidis aufgegriffen, indem er von »Ausschluss durch Einbeziehung« (Terkessidis 2010: 88) spricht. Damit wird auf die langjährige Praxis eingegangen, sogenannten Gastarbeiter:innen zwar Arbeitsplätze zu geben, diese jedoch strukturell durch getrennte Sektoren des Lebens von der Mehrheitsgesellschaft fern zu halten (vgl. ebd.). Eine Praxis, die nach wie vor aktuell ist, wenn es um die Wahl von Wohnorten geht.

Moderne bis postmoderne Metaphern für Inter- und Trans-Kultur werden oft über Modi der Bewegung übermittelt und z.B. als eine Reise, als Gang über die Brücke, eine Treppe oder als Fluss dargestellt. Vor dem Hintergrund postkolonial-historischer Kritik entstehen diese aus einer ideologisch naiven Position im Lichte einer euro-amerikanisch-paternalistischen Position der »Überlegenheit« von »Normproduzenten« (Dhawan 2011: 14). Betrachtet mensch Dhawan zufolge Begriffe wie ›Aufklärung‹, ›Fortschritt‹ und ›teleologische Geschichte‹ im historischen Kontext kolonialer und imperialistischer Diskurse, so zeigen sich tragischerweise vor allem humanistische Postulate teilweise als Gegenstände von globalen Missionierungspraktiken (als »Verantwortung und Pflicht, den Rest der Welt zu ›retten‹ und zu ›erleuchten‹«; ebd.: 14f.).

Dhawan warnt demnach vor dem Rückschluss, dass nicht-europäische Sprachen per se einen Ort des Widerstandes gegen den Eurozentrismus darstellen. Sie will vielmehr in der Historisierung und Dekolonisierung von Wissen und Normen den »asymmetrischen Fluss von Konzepten herausfordern und in Frage stellen« (ebd.: 20). Auch der Einsatz für Menschenrechte soll in diesem Sinne nicht in Abrede gestellt werden, sondern in seiner historisch und epistemologisch dilemmatischen Position begriffen und vor eine intersektionale Folie der Problemanalyse und Ermächtigungsarbeit gerückt werden.

Der postkoloniale Diskurs um Grenzen zeigt sich hierzulande meist über Auseinandersetzungen mit rassistischer Diskriminierung. Eine der oftmals auch unsichtbaren Grenzen in diesem Zusammenhang ist der institutionelle Rassismus in der Schule und die erforschten Effekte des »Stereotype Threat« (vgl. Gomolla 2015: 205).

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Such, then is the nature of stereotype threat – not an abstract threat, not necessarily a belief or expectation about one's self, but the concrete, real-time threat of being judged and treated poorly in settings where a negative stereotype about one's group applies (Steele/Spencer/Aronson 2002: 385).

Damit ist der Effekt gemeint, der sich in Studien zeigt, wenn Menschen als Teil einer rassifizierten, deprivilegierten Minderheit angesprochen werden und diese askriptiven Merkmale zudem internalisieren und ihr Verhalten danach ausrichten.

Es kann zusammengefasst werden, dass die Grenze semantisch bestimmend, begrenzend, abschließend und ausgrenzend ist, sie kann darüber hinaus aber auch über Metaphern der Nachbarschaft, des Grenzgangs, des Zwischenraums, des Zentrums oder nach Michel Foucault sogar als ›Blitz im Nachthimmel‹ (vgl. Foucault 2008: 1) verstanden werden. Die differenten, teilweise widersprüchlichen und im Verhältnis zueinander sogar dilemmatischen Verhandlungen darüber können die Bedingung der Möglichkeit von Persönlichkeitsbildung, Moralisierung, Marginalisierung oder vielleicht sogar ›Veränderung‹ sein.

Ein Nebeneffekt dieser theoretischen Flexibilisierung des Grenzbegriffs ist die Hinführung zur Arbeit mit Denkfiguren der arbiträren Abgeschlossenheit. Der Mensch wird mit einer Vielzahl an heterogen Zugängen konfrontiert, wird in gewisser Hinsicht genötigt, sich auf diese einzulassen und diese Gleichzeitigkeit an heterogenen Zugängen auszuhalten. Da wir Menschen eine Prägung und Neigung mitbringen, beginnt damit ein ›Ins-Verhältnis-Setzen‹ zu dieser in sich differenten Vielfalt des Grenzbegriffs. Aus bildungsphilosophischer Sicht könnte dies einen Impuls für eine auseinandersetzende Weiterentwicklung der bisherigen Positionierungen und Haltungen geben.

2. ›Grenze‹ als Denkfigur

Für die Arbeit an kulturellen Bildungsorten bietet die Grenze als Denkfigur (vgl. Kleinschmidt 2011: 7f.) durch ihre Bekanntheit, Bildhaftigkeit und Gegenständlichkeit Zugänge, Anwendungen und Übersetzungen von interdisziplinären Themen. Semantisch kann die Grenze zunächst sowohl als vereinfachtes Bild der Abschließung dienen als auch als Infragestellung dieser Abschließung. Damit wäre sie zugleich eine Eröffnung von Denk- und Existenzräumen. Die Grenze ist zwar gekennzeichnet durch eine semantisch paradoxale Struktur, doch kann und wird sie stets für Politiken der Vereindeutigung eingesetzt.

Die Notwendigkeit und zugleich Gefahr in der Arbeit mit Denkfiguren wie der Grenze liegt in ihrer begrifflich-bildlichen Griffigkeit. Es kann unterstellt werden, dass jede und jeder mindestens ein Bild oder eine Vorstellung von ›Grenze‹ hat. Doch liegt darin auch die Gefahr, diese zu verfestigen und damit der Einseitigkeit eines

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

starren Bildes anheim zu fallen. Um dieser Tendenz zu entgehen, wird die Idee der Denkfigur in Anlehnung an den postkolonialen Theoretiker Stuart Hall als Form einer »arbiträren Abgeschlossenheit« (»arbitrary closeness«) (Hall nach Bhabha 2000: 267) vorgeschlagen. Die Denkfigur der arbiträren Abgeschlossenheit kann als eine »Einheit […] in Anführungszeichen« (ebd.: 266) gelten. Diese führt im Moment der Identifikation immer auch das Moment der Nicht-Abgeschlossenheit oder der Differenz mit sich.

Stuart Halls Ausdruck der ›arbiträren Abgeschlossenheit‹ bringt die paradoxale Struktur von Denkfiguren wie der Grenze auf den Punkt. Damit ist die Ambivalenz in jeder Identifikation adressiert, in der bestehende Differenzen immer auch geleugnet werden müssen, um die Identifikation anzunehmen. Doch auch das Leugnen kann nie ganz oder nur zeitweise gelingen.

Es gilt daher, Vermittlungsmethoden zu entwickeln, die diesem doppelten Anspruch gerecht werden, Möglichkeiten der Identifizierung schaffen, ohne die Inkaufnahme der Vereinseitigungsfalle:

1. Momente der Identifizierung schaffen: Als methodische Handreichung soll die Denkfigur als eine Art kurze These den Charakter einer scheinbar abgeschlossenen Formel haben und über bekannte und figurativ zugängliche Begriffe und Gegenstände eine leichtere Identifizierung und Konkretisierung (im Figurativen) ermöglichen (z.B. ›meine persönliche Grenze‹).
2. Momente der Differenzierung und der beweglichen Reflexion schaffen: Dem Anspruch der Differenziertheit und Vielseitigkeit des Denkens soll mit Begriffen der Differenz, wie der Dopplung, der Ambivalenz oder der Verflechtung, begegnet werden (z.B. ›die Ambivalenz der Grenze‹, ›die durchlässige Grenze‹, ›die Grenze als Raum‹).

In diesem Sinne ist der Grenzbegriff ein Paradebeispiel dafür, wie die Arbeit mit Denkfiguren der arbiträren Abgeschlossenheit in ihrer beständigen Kippfunktion zum Verweilen im vielseitigen und vielgestaltigen Denken anregen kann. Der emanzipatorische Anspruch wendet sich gegen Tendenzen, die, polemisch ausgedrückt, zum Konsum von Sprach- und Bildstrukturen erziehen, indem sie mit häppchenhaften ephemeren Bildern, Videos und Clickismus auf die Verkürzung der Aufmerksamkeitsspanne zielen. Gegen die Tendenz der gedanklichen Abschließung in und durch Begriffe wie ›Grenze‹ erfolgte in diesem Artikel daher zunächst eine Darlegung der Differenz und Heterogenität des Verständnisses der Grenze, bevor in einem zweiten Schritt die Notwendigkeit von Denkfiguren der ›arbiträren Abgeschlossenheit‹ diskutiert wurde. Ein weiterer entscheidender Faktor von Denkfiguren wird nun über das Moment des Leiblich-Räumlichen eingeholt. Denn Denkfiguren haben über das begrifflich intellektuelle Potenzial hinaus immer

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch eine leibliche Ebene, in der die bisherigen Erfahrungen, die ›hier und jetzt‹-Wahrnehmung sowie die Bewegung im Raum aktiv einbezogen werden.

3. ›Grenze‹ als leibliche Erfahrung im Raum

An welcher Stelle ihres Körpers haben Sie eine Narbe, die Sie im Folgenden benennen oder einzeichnen können? Mit dem folgenden Platz möchte ich Sie motivieren, ihre Antwort auf diese Frage durch Worte oder deren Darstellung auszudrücken:

Ich frage mich, ob und wenn ja, welche Körperstelle Sie benannt oder gezeichnet haben. Narben sind äußerlich sichtbare Verletzungen und Wunden, die uns an etwas Vergangenes erinnern, das schmerzlich war. Die Tatsache, dass diese Narbe keine rein körperliche ist, zeigt sich daran, dass mensch meistens eine Geschichte dazu erzählen oder sich zumindest in irgendeiner Weise dazu ›ins-Verhältnis-setzen‹ kann. Es gibt Narben, die nicht sichtbar sind und Narben, über die der:die Betroffene nicht reden kann oder will.

In meinem Ansatz von Vermittlungen im Raum ist explizit der Aspekt der Leiblichkeit bzw. der leiblichen Wahrnehmung von Welt enthalten. Vor dem Hintergrund der Theorie des Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty ist der Mensch (spätestens) mit der Geburt faktisch in der Welt und mit allem auf die Lebenswelt gerichtet. Diese ›Intentionalität‹ (Gerichtetheit) ist eine der elementaren Bedingungen des menschlichen Seins, da das Denken, Tun und Handeln stets im Verhältnis zur Welt erfolgt. Demnach ist »unser Leib das Fundament aller reflexiven Akte.« (Merleau-Ponty nach Meyer-Drawe 1984: 143) Die Faktizität des In-der-Welt-seins stellt eben diese Welt als zentralen Erfahrungsort dar und den Leib als inkarnierte Welt: »Durch unsere Inkarnierung existieren wir in sinnhafter Symbiose mit Anderen und mit der naturhaften und kulturellen Welt.« (Meyer-Drawe 1984: 142) Der Leib ist sozusagen je eine anders beschaffene Ausdruckseinheit der Welt, durch die die »idealistische und empirische Scheidewand zwischen Innen und Außen durchbrochen wird.« (Ebd.: 143) Der Philosoph Bernhard Waldenfels denkt dies wie folgt weiter: »Der Leib bezeichnet fortan die Sichtbarkeit und das Sichtbarwerden der Dinge selbst, einen Prozess also, an dem ich und die Anderen partizipieren, sofern wir selbst der Welt angehören. Wir sind aus dem ›gleichen Stoff‹ wie die Welt.« (Waldenfels nach Meyer-Drawe 1984: 146)

Eine besondere Rolle für die Theorie der leiblichen Wahrnehmung als Überwindung eines dualistischen Ansatzes von Körper und Geist (vgl. Meyer-Drawe 1984: 145) kommt dem Begriff des Chiasmas (aus dem griech. Überkreuzung) zu. Die Phä-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

nomenologie verwendet die Begriffe Chiasmus und Chiasma auf der Grundlage der Leiblichkeit als biologische und soziokulturelle Ausdruckseinheit synonym. Bernhardt Waldenfels führt das Chiasma z.B. auf das »[Ü]berkreuzen der Sehnerven« zurück (Waldenfels 1981: 135) und verweist damit auf eine vorreflexive Verbindung, die die Wahrnehmung ausmacht. Ein Chiasma entsteht somit mit jedem Blick und jeder Gerichtetheit auf die Welt. Durch die unausweichliche Gerichtetheit auf die Welt entstehen Verbindungen, in der sich die Stränge an einem Punkt treffen. Diese chiasmatischen Verbindungen haben verschiedene Qualitäten und Intensitäten. Merleau-Ponty zufolge entsteht mit jedem Chiasma ein ›Inter‹-Raum, den er mit »dritte Dimension« (Merleau-Ponty nach Meyer-Drawe 1984: 147) umschreibt. Dort kreuzen sich Sichtbares und Unsichtbares, Vergangenes und Gegenwärtiges, Unmittelbares und Mittelbares. Die Erziehungswissenschaftlerin Käte Meyer-Drawe schreibt dazu:

> Eine Philosophie, die diesen Chiasmus entfaltet, ist das Gegenteil eines überfliegenden Denkens. Sie akzeptiert ihre Grenzen und mutet dem Ich keine Leistungen zu, für die dieses nicht aufkommen kann, wie sie auf der anderen Seite auch über das Fremde nicht total verfügt, indem sie es absolut aufzuklären beansprucht (Meyer-Drawe 1984: 147).

In diesem Sinne ist für die Phänomenologie der Aspekt der »Opazität« (ebd.: 149) bedeutend, der die Ambivalenz des Chiasmatischen expliziert. Während mensch sich mit der einen Sache verbindet, bleibt einem etwas anderes verborgen.

> Wir haben aufs Neue gelernt unseren eigenen Leib zu empfinden, wir haben, dem objektiven distanzierten Wissen vom Leib zugrunde liegend, ein anderes Wissen gefunden, das wir je schon haben, daß der Leib immer schon mit uns ist und wir dieser Leib sind (Merleau-Ponty 1966: 242f.).

So wird die Welt dem Menschen immer nur leiblich vermittelt, da alle bisherigen Erfahrungen, aber auch aktuelle Befindlichkeiten die Wahrnehmung einer Situation beeinflussen. Mit dem Ausdruck des ›Blicks von irgendwo‹ verweist Merleau-Ponty auf die intellektuelle Fähigkeit des Menschen, sowohl durch die leiblich vermittelte Welt in seiner Wahrnehmung bedingt zu sein als auch bis zu einem bestimmten Grad kognitiv diese prinzipielle Opazität einzuholen (vgl. ebd.: 3–18, 91–96). In diesem Sinne ist uns der Leib gegeben, d.h. wir nehmen die Welt über die Inkarniertheit (›Eingefleischtsein‹) dieses Leibes in der Welt wahr.

Merleau-Ponty visualisiert dies im Bild des ›Hauses von überall her‹: Auch, wenn mensch nicht immer zugleich an allen Seiten des Hauses stehen kann, um genau zu wissen, was sich dort abspielt, so hat mensch eine Vorstellung davon.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Dies lässt sich als Analogie auch auf Rassismus übertragen: Ein in der Gesellschaft als different und als ›nicht-zugehörig‹ markierter Leib wird diese Gesellschaft immer nur aus der eigenen Haut heraus mit eben jenen Reaktionen auf diese erfahren. Zusätzlich ist die leibliche Wahrnehmung auch immer schon gerichtet auf die Welt (Intentionalität) und ist vermittelt durch ihre biologischen, kulturellen und materiellen Codes. So kann es geschehen, dass bestimmte Adressierungen, wie das gängige und berüchtigte »Wo kommst Du her?« von manchen als rassistische oder nationalistische Markierung intentional adressiert und auch so gelesen wird. Von manch anderen jedoch nicht. Terkessidis führt den Ausdruck des ›rassistischen Wissens‹ ein mit Verweis auf Foucaults Untersuchung von Machtwirkungen, deren Ausgangspunkt im »Wissen der Leute«, d.h. in den »unterdrückten Wissensarten« (Foucault nach Terkessidis 2010: 85) liege. Mit Merleau-Ponty ist es allein durch die Bedingtheit unseres Leibkörpers unmöglich, zu jeder Zeit konkret zu wissen. Dies markiert den Unterschied zwischen, aber auch die jeweilige Anerkennung von leiblich Erfahrenem und intellektuell Nachvollzogenem. Bezogen auf das Rassismus-Beispiel hieße dies, dass es notwendig wäre, sowohl die leibliche Ebene ernst zu nehmen und zu sehen, wie die eigene leibliche Werdung geprägt ist von bestimmten Annahmen, Selbstverständlichkeiten und strukturellem Wissen und dessen Opazitäten. Dies verdeutlicht, dass die Wahrnehmung des eigenen Leibes und der Welt nicht neutral gegeben, sondern im Gegenteil immer schon sprachlich-kulturell vermittelt ist, im Sinne eines ›worüber kann wie geredet, gedacht und gefühlt werden‹ (vgl. Merleau-Ponty 1966: 242f.). Es gilt, das Abstraktionsvermögen zu nutzen, um über diese Inkarniertheiten hinaus den Rassismus von allen Seiten zu betrachten und zu bedenken, bei gleichzeitigem Wissen um die leiblich bedingte Beschränktheit dieses Nachvollziehens. Was alle Menschen verbindet, ist die Vulnerabilität und perspektivische Beschränktheit, die durch die eigene Leiblichkeit bedingt ist. Das intellektuelle Wissen um die Unmöglichkeit des vollkommenen Verstehens des Anderen ist jedoch nicht als Entschuldigung zu verstehen, im Sinne von ›Niemand kann alle Seiten kennen, genauso kann auch der andere meine Seite nicht kennen‹. Es ist keine Generalamnestie vor der Verantwortung für deprivilegierte Minderheiten, sondern eine bescheidene und zugleich bewusste Haltung der eigenen Situierung in einem System der Privilegierung und der Deprivilegierung. Dies provoziert auch Entscheidungen, in welches soziale Verhältnis der:die Einzelne sich setzt in der Reproduktion dieser Grenzlinien entlang von Klasse, Race, Gender und Gesundheit.

Die Tatsache, dass der rassifizierte Mensch affiziert wird von einem Äußeren, hat seine eigene Aussagekraft über die eigene leibliche Erfahrung und damit auch Wahrnehmung. Fragen nach Zugehörigkeit können Grenzziehungen markieren, welche affizieren und von der bisherigen ›Heimwelt‹ verwaisen.

Rassistisches Wissen ist in seinem gesellschaftlichen, wie existenziellen Bedrohungspotenzial auch immer leibliches Wissen. Nimmt man den Menschen als leib-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich vermitteltes Wesen ernst, so zeigt sich die Notwendigkeit, diesen als jemanden anzusprechen, die:der jede Erfahrung immer auch über den Leib gemacht und die Welt auch darüber aufgenommen hat. Zudem ist der Leib immer in einem Raum, der ihn beeinflusst und prägt. Merleau-Ponty schreibt: »Im Raume selbst und ohne die Gegenwart eines psychophysischen Subjekts gibt es keine Richtung, kein Innen, kein Außen.« (Merleau-Ponty 1966: 240) Demnach entsteht der Raum im Sinne einer sozial-relationalen Atmosphäre erst durch das ›Ins-Verhältnis-Setzen‹ zu ihm und seinen Artefakten. In der Arbeit mit Denkfiguren ist es elementar, den Leib in seinem Verhältnis zum Raum und den Dingen darin als Bedingungen der Wahrnehmung und Auseinandersetzung anzunehmen.

4. ›Grenze‹ in Räumen der Verhandlung und Vermittlung

Möchte mensch Zugänge zu Texten und musealen Denk- und Erfahrungsräumen schaffen, dann sollten nicht nur zuerst die jeweilige soziale und leibliche Bedingtheit, Positionierung und Vulnerabilität ernsthaft in Vermittlungskonzepte aufgenommen werden, sondern auch Möglichkeiten der leiblichen Bewegung und Auseinandersetzung im Raum geschaffen werden. Um im Beispiel der Grenze zu bleiben, muss zunächst für die Identifikation an eigene Erfahrung mit Begrenzung und Ausgrenzung angedockt werden (leibliche Erinnerung, leibliches Wissen), bevor im Sinne der weiteren Differenzierung Erfahrungen mit neuen Gegenständen und Sachverhalten angeboten werden. Hierbei sollte die leibliche Beschaffenheit in doppelter Hinsicht angesprochen werden: 1. Der Leib als vulnerables Element der Welterschließung, 2. Der Leib als ›zur Welt hin‹ gerichtete vielgestaltige Entität, welche in ihrer Offenheit und Verschlossenheit ein ständiges Kippelement darstellt.

In der Vermittlungsarbeit in Kulturräumen ist also mit Blick auf die oben erläuterte Philosophie des Chiasmas die Erschaffung leiblich ethischer ›safe spaces‹ ebenso notwendig wie die Frage nach Exponaten, damit sich die Teilnehmenden in ihrem leiblichen Gewordensein angesprochen fühlen. Ebenso wichtig sind Angebote für Möglichkeiten des Experimentierens, um ›sich selbst in der Arbeit mit etwas anderem zu erfahren‹. Hierfür braucht es mehr Konstruktionen von Denkfiguren und Räumen der ›arbiträren Abgeschlossenheit‹ mit den Bausteinen:

1. Wiedererkennen und Identifikationspunkte (Wo ist meine Grenze?)
2. Kippelemente, mit denen ernsthaftes Spielen mit Unsicherheit und Fremdheit aktiviert wird (Inwiefern ist diese Grenze ambivalent, durchlässig?)
3. Leibliche Dimension in Räumen der Vermittlung (Wie setze ich mich leiblich ins Verhältnis zu diesem Exponat?)

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Neben diesem epistemologischen und leiblichen Gehalt in der Auseinandersetzung mit Denkfiguren der arbiträren Abgeschlossenheit, wie etwa der Grenze, ist für raumdidaktische Fragen der Aspekt der Verbindung eines Epistems und leiblicher Bewegung im Raum von besonderer Bedeutung. In der kulturellen Vermittlungsarbeit ist hierfür zunächst eine niedrigschwellige bildliche oder konkrete plastische Form der (epistemologischen und leiblichen) Zugänglichkeit und Vereinfachung von Sachverhalten empfehlenswert. In einem weiteren Schritt sollten die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Form (als Begriff, Metapher, Denkfigur) und ihren unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten in unterschiedlichen Kontexten das hohe Potenzial ihrer Abstraktion und methodischen Reichweite verdeutlichen.

In meinen Seminaren an der Universität Dortmund arbeite ich zusammen mit Studierenden oftmals an einem selbstkonzipierten Projekt namens ›Patenschaften der Stadtkultur‹, in dem Verbindungspunkte zwischen dem Subjekt und einem bisher unbekannten Teil der Welt aufgebaut werden. Dabei suchen sich Studierende aus verschiedenen Stadtteilen Museen, Denkmäler, Bücher, Betriebe, Menschen, Schulen, Altenheime, Grabmäler, Friedhöfe etc. aus. Sie beschäftigen sich im Rahmen von Seminararbeiten nicht nur mit der Geschichte und Idee des jeweiligen Objekts, sondern sollen im chiasmatischen Sinne Verbindungspunkte zwischen sich und diesen Gegenständen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft suchen. Als Pat:innen einer ausgesuchten Sache entwerfen die Studierenden ein Nachhaltigkeitskonzept dazu, wie ihr Patenschaftsprojekt auch zukünftig aufrechterhalten werden kann, indem sie Kooperationen planen und in die Wege leiten.

Grenzen können als Denkfiguren der arbiträren Abgeschlossenheit mit Blick auf museale Räume durch Erfahrungen und Erlebnisse begangen werden. In der Literaturarbeit könnte mensch die Grenze in ihren vielfältigen Formen einholen, indem zunächst nach Grenzsituationen im Text gefragt wird. Interessant wird dabei sein, welche Stellen mit Grenzsituation wahrgenommen und benannt werden. Diese Stellen werden Marker sein für einen Verbindungspunkt zwischen der allgemeinen und subjektiven Vorstellung der Grenze der Interpretierenden im Verhältnis zum Text. Im musealen Kontext könnten diese Antworten neben den jeweiligen Textstellen an einer Wand angeheftet werden im Sinne einer Erweiterung und Aktualisierung des Textes. Im Kontext von Literaturmuseen könnte ein möglicher Zugang zur leiblichen Ebene über die Auseinandersetzung mit Affekten sein, die sich im Lesen, Betrachten oder Erleben eines Raumes zeigen. Der Soziologe Andreas Reckwitz sieht in der Beobachtung von Affekten in sozialen Praktiken einen großen Gewinn für empirische Untersuchungen, da Affekte als Ausdruck des Affiziert-Seins innerhalb sozialer Praktiken gelten (vgl. Reckwitz 2016: 165). Ähnlich wie Merleau-Ponty deutet Reckwitz auf die Gerichtetheit der Wahrnehmung auf etwas in der Welt sowie auf den damit einhergehenden inter-subjektiven Charakter, welcher sich u.a. in den Verben ›affizieren‹ und ›affiziert-werden‹ als soziale Pro-

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zesshaftigkeit zeigt. Aus machtkritischer Perspektive können Affekte über den Leib als Ausdruckseinheiten (im Sinne von Merleau-Ponty), als konstitutive Elemente sozialer Ordnungen und ihrer Reproduktion, verstanden werden. Die Frage: ›Wer wird durch was wie affiziert‹ kann nicht nur ein spannendes analytisches Instrument sein im Hinblick auf die Frage nach Potenzialen der Leiblichkeit im Literaturmuseum, sondern auch eine Hinführung zum Thema dieses Bandes und zur Frage, wie inkorporierte soziale ›Differenzlinien‹ sichtbar und bewusst gemacht werden können.

Im Umgang mit der Grenze gibt es eine weitere ethische Dimension, die der Macht der Affizierung und Verwaisung bei Grenzsetzung- und Grenzverschiebung Handlungsmacht entgegenstellt. Diese wird zum einen aktiviert durch die Anerkennung des Menschen in seiner leiblich vermittelten Werdung und zum anderen durch das Geben von Spielräumen, in denen mensch sich zu den Dingen der Welt ›ins-Verhältnis-setzen‹ kann. Ein eindrückliches Beispiel für eine leibzentrierte Arbeit zeigte die Performance-Künstlerin Marina Abramovic im Jahr 2010 im Museum of Modern Arts mit der Performance *The Artist is Present* (Abramovic 2010). Während der Performance stellt sie zwei Stühle voreinander und setzt sich auf einen davon. Daraufhin lädt sie Museumsbesucher:innen ein, sich ihr gegenüberzusetzen, sodass Künstler:in und Besucher:in sich für einige Minuten in die Augen schauen können. Teilnehmer:innen beschrieben diese Erfahrung, in welcher Kunst, Sozialität und leibliche Erfahrung sich ›chiasmatisch‹ trafen als besonders intensiv und eindrücklich, viele waren zu Tränen gerührt (vgl. ebd.), allein durch den Blick, den beide einander schenkten. Sich dem Blick des:der anderen auszusetzten, geht mit dem Risiko einher, dass sich etwas im Zwischenraum beider Menschen freisetzt. Auch wenn die Leiblichkeit hier nicht durch einen großen Bewegungsradius angesprochen wurde, sondern durch Fokussierung, so zeigt sich, wie ein leibliches Ins-Verhältnis-Setzen einer freiwilligen Teilnahme und einer Bereitschaft bedarf, die durch künstlerische oder didaktische Konzepte intentional geschehen kann. So wie die Grenze sich in vielen Fällen auf unsichtbare Weise zeigt, wie z.B. bei rassistischen Handlungen oder institutionellem Rassismus und Diskriminierung, so sehr können unsichtbare Grenzen, wie in der genannten Performance, unter dem Einsatz von leiblichem Sich-Aussetzen gedehnt oder durchbrochen werden. Mit der Grenze als Denkfigur stellt sich die Frage, inwieweit die Vermittlungsarbeit von Kunst und Literatur Räume schaffen kann, in denen Menschen sich als leibliche Wesen auf die Dinge der Welt einlassen und sich intentional treffen lassen. Ein ›Sich-einlassen‹ und ›Sich-treffen-lassen‹ kann als empowerndes Beispiel für das Verschieben innerer und äußerer Grenzen gelesen werden. Damit solche Effekte womöglich entstehen, braucht es kuratierte Räume, die spüren lassen, dass in ihnen nicht etwas von a nach b übersetzt bzw. vermittelt werden soll, sondern dass in ihnen verhandelt werden kann, dass jeder Einsatz zur Veränderung und Verschiebung auf allen Seiten und bei allen Beteiligten führen kann. Hierfür muss die Frage in den Vordergrund rücken: Wie können Exponate der Zeit und den Umständen ausgesetzt werden bei gleichzeitiger

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verantwortung für die Wahrung ihrer Essenz? Meine Antwort wäre, diese Exponate mehr hin zu leiblich erfahrbaren Denkfiguren zu kuratieren.

In diesem Beitrag habe ich ein performatives Experiment durchgeführt, indem ich das gängige Pronomen ›man‹ durch ein ›mensch‹ ersetzt habe. Dies verstehe ich als Dehnung der bekannten strukturellen Grenze des Sprachgefühls. Mit dem Ansatz der Leiblichkeit denke ich, dass diese Dehnung als ›Störung‹ des Sprachflusses auch eine leibliche Ebene hatte. Wie ging es Ihnen beim Lesen? Haben Sie während der Lektüre eine bestimmte Emotion verspürt? Ein Unbehagen oder ein positives Gefühl? Wenn Sie dennoch bis zum Schluss des Beitrags gelesen haben, dann danke ich Ihnen für Ihr Einlassen auf diese leibliche Dehnung.

Bibliografie

Abramovic, Marina (2010): The artist is present, *https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ vom 11.12.2022.*

Angehrn, Emil (2014): »Kultur als Grundlage und Grenze des Sinns«, in: Elias Jammal (Hg.), Kultur und Interkulturalität. Interdisziplinäre Zugänge, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 15–29.

Bauman, Zygmunt (1999): Das Unbehagen in der Postmoderne, Hamburg: Hamburger Edition.

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenberg Verlag.

Dhawan, Nikita (2011): »Transnationale Gerechtigkeit in einer postkolonialen Welt«, in: María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan (Hg.), Soziale (Un)Gerechtigkeit. Kritische Perspektiven auf Diversity, Intersektionalität und Antidiskriminierung, Berlin: Lit Verlag, S. 12–35.

Foucault, Michel (2008): »Das Spiel der Grenzen und der Überschreitung«, in: *http://foucaultundco.blogspot.com/2008/09/michel-foucault-das-spiel-der-grenzen.html vom 11.12.2022.*

Gomolla, Mechtild (2015): »Institutionelle Diskriminierung im Bildungs- und Erziehungssystem«, in: Rudolf Leiprecht/Anja Steinbach (Hg.), Schule in der Migrationsgesellschaft. Ein Handbuch. Bd. 1: Grundlagen – Diversität – Fachdidaktiken, Schwalbach: Debus Pädagogik Verlag, S. 193–219.

Hohnsträter, Dirk (1999): »Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers«, in: Claudia Benthien/Irmela M. Krüger-Fürhoff (Hg.), Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 231–244.

Hosseini-Eckhardt, Nushin (2021): Zugänge zu Hybridität. Theoretische Grundlagen, Methoden, pädagogische Denkfiguren, Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Kleinschmidt, Erich (2011): Übergänge: Denkfiguren, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin/Boston: De Gruyter.

Meyer-Drawe, Käte (1984): Leiblichkeit und Sozialität. Phänomenologische Beiträge zu einer pädagogischen Theorie der Inter-Subjektivität, München: W. Fink.

Müller-Funk, Wolfgang (2012): »Alterität und Hybridität«, in: Anna Babka/Julia Malle/Mathias Schmidt (Hg.), Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion, Wien: Turia + Kant, S. 127–140.

Reckwitz, Andreas (2016): »Praktiken und ihre Affekte«, in: Hilmar Schäfer (Hg.), Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld: transcript, S. 163–180.

Steele, Claude M./Spencer, Steven J./Aronson, Joshua (2002): »Contending with group image: The psychology of stereotype and social identity threat«, in: Advances in Experimental Social Psychology 34, S. 379–440.

Terkessidis, Mark (2010): »Der Umgang mit Rassismus«, in: Ders., Interkultur, Berlin: Suhrkamp, S. 77–110.

Waldenfels, Bernhardt (1981): »Phänomen und Struktur«, in: Integrative Therapie. Zeitschrift für Verfahren Humanistischer Psychologie und Pädagogik 7, S. 120–137.

Wimmer, Michael (2007): »Wie dem Anderen gerecht werden? Herausforderungen für Denken, Wissen und Handeln«, in: Alfred Schäfer (Hg.), Kindliche Fremdheit und pädagogische Gerechtigkeit, Paderborn: F. Schöningh, S. 155–184.

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839464489 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY