

# Einleitung

---

Das Museum erfüllt als Ort lebenslangen Lernens einen Bildungsauftrag. Basis hierfür sind seine Sammlungen: originale Objekte, mit denen Ausstellungen zu historischen, kulturhistorischen, künstlerischen, naturwissenschaftlichen oder technikgeschichtlichen (etc.) Themen entwickelt werden.<sup>1</sup>

Nicht nur für die Bewertung historischer oder kunstgeschichtlicher Exponate ist die Kategorie der Echtheit unentbehrlich.<sup>2</sup>

## Fiktionen begehen: Eintritt in eine alternative Museumslandschaft

Zu den grundlegenden Standards eines Museums gehört es, dass die Exponate und Informationen, die präsentiert werden, ›wahr‹, ›echt‹, ›auratisch‹ oder zumindest ›authentisch‹ sind. Das Versprechen dieser Eigenschaften ist gewissermaßen die Geschäftsbedingung zwischen dem Museum und seinen Besucher:innen; es konstituiert den ›musealen Pakt‹<sup>3</sup>, die Grundkonstante eines jeden Museums. Was aber passiert, wenn in einem Museum diese Prinzipien der Authentizität unterlaufen werden und wir am Status der Exponate zu zweifeln beginnen? Welche Kraft hat die Institution Museum, um etwas als bedeutsam, als ausstellenswert, als kennenswert zu erklären, aber auch um Zweifel zu erzeugen, ob bestimmte Objekte oder Zusammenhänge tatsächlich ›echt‹ beziehungsweise ›wahr‹ sind? Diese Frage nach dem Potenzial des Museums stellen die in dieser Studie behandelten Museen. Sie testen die Möglichkeiten der Institution, Wissen zu produzieren, Sachverhalte als wahr oder auch falsch erscheinen zu lassen und die Wahrnehmung der

---

1 Standards für Museen 2006, S. 20.

2 Klein 2004, S. 80.

3 In Anlehnung an Philippe Lejeunes (1994) literaturwissenschaftliche Begriffsprägungen »le pacte romanesque/le pacte autobiographique«.

Besuchenden herauszufordern. Ein wichtiger Aspekt dabei ist das Geschichtenerzählen im Zusammenspiel und zum Teil im Gegensatz von Objekt und Text – und damit die Vermischung von Faktum und Fiktion bis hin zu ihrer völligen Ununterscheidbarkeit.<sup>4</sup> Dies ist eine Besonderheit – wenn nicht sogar ein Skandal – in einer Museumswelt, die auf Wissensvermittlung, Verlässlichkeit, wissenschaftliche Arbeitsweisen und Erkenntnisse setzt.

Die hier behandelten Museen nähern sich der Literatur an, weil sie gegen jede museale Regel auf Strategien der Fiktion setzen: die Erfindung, die Eröffnung von fiktiven Welten, die Fantasie sowie die Wahrscheinlichkeit im Gegensatz zur Wahrfähigkeit und zum historisch Verbürgten, bis hin zu teilweise auch Übertreibung oder Übersteigerung. Um diese Schnittstellen zu verdeutlichen, werden in dieser Studie nicht nur Museen und die in manchen Fällen dazugehörigen literarischen Texte mit einbezogen, sondern auch ein fiktionaler Text in Form eines Katalogs – ein weiteres ausstellendes Verfahren in einem anderen Medium.

Generell interessieren hier Zwischenformen oder Verschränkungen von Literatur und Ausstellung: Museen, die Fiktionen ausstellen oder Fakes zeigen, ein Roman, der ein Museum erfindet, das dann wiederum tatsächlich eröffnet wird, ein Katalog, der eigentlich ein Roman ist – also insgesamt Museen, die das Imaginäre mit einbeziehen. Diese Zwischenformen machen es möglich, dass sowohl die Institution Museum bzw. das Ausstellen selbst mit neuen Augen gesehen werden kann als auch dass die Literatur eine materielle Komponente bekommt, die ihr in der Regel fremd ist. Als Hybridformen beleuchten die vorgestellten Arbeiten somit die Prinzipien von Museum und Literatur generell und ermöglichen metareflexive Zugänge. Besucht man die Museen, kann man schnell das Gefühl bekommen, Fiktionen begehen zu können, sich ihnen körperlich und haptisch zu nähern. Liest man den Roman oder den Katalog, erlangt der Text über den Bezug zur Dingwelt eine vermeintliche Verankerung in der materiellen Welt und wirkt vielleicht ›realer‹, als könne er belegt werden.

In den musealen und literarischen Projekten dieser Untersuchung wird der Stellenwert der Narration im jeweiligen Medium hinterfragt und neu ausgeleuchtet. Erzählen funktioniert hier nicht zuletzt über Dinge: In allen untersuchten musealen und literarischen Projekten wird ausgelotet, inwieweit Dinge erzählen können und wie mit ihnen erzählt werden kann. Der Einsatz von Gegenständen, die damit zu Exponaten werden, zur Vermittlung von Botschaften ist das besondere Kennzeichen eines jeden Museums. Hier vollzieht sich Wissensvermittlung und ästhetisches Erleben über die materielle Welt, in den meisten Fällen über eine historisch gewordene materielle Welt, die Spuren der Vergangenheit in die Gegenwart überführt. In der Literatur dagegen wird mit Sprache erzählt, über textuelle

---

4 Teile dieses Absatzes sind aus einem früheren Aufsatz der Verfasserin übernommen (Beughold 2013).

Anordnung und Formulierung zeitliches Voranschreiten und der Wechsel von Situationen dargestellt. In den ausgewählten musealen und literarischen Projekten vermischen sich diese Modi des Erzählens, die sich über das Zeigen und das Benennen sowie das Beschreiben charakterisieren lassen: Die Museen inkorporieren eine nicht unerhebliche Menge an Text, der in seiner Gestaltung zum Teil deutlich von gewohnten Museumstexten und -labels abweicht; und die literarischen Texte vollziehen Akte des Zeigens, indem die materielle Welt in sprachlicher Form oder auch in der von Abbildungen und anderen Verweisen integriert wird. Diese unterschiedlichen Medien des Zeigens werden in dieser Studie in den Blick genommen und auf ihre Besonderheiten hin untersucht.

Den Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen bildet im ersten Teil des Buches das »Museum of Jurassic Technology« (MJT) in Culver City/LA (CA), USA, ein Museum, das in seinen Ausstellungen und mithilfe seiner Exponate kuriose Geschichten erzählt, die sich mit historischen Persönlichkeiten, Wissenschaftsgeschichte und amerikanischem Alltag beschäftigen. Die Sammlung des Museumsmachers David Wilson wirkt zunächst wie eine Mischung aus Naturkunde-, Wissenschafts- und historischem Museum, zeigt aber auch eine Reihe von Kunstwerken und eine Vielzahl von Apparaten, Anordnungen und Objekten, die auf den ersten Blick gar nicht in gewohnte Seherfahrungen mit Museen einzuordnen sind, und wirkt so ein wenig wie eine Wunderkammer der Frühen Neuzeit. Das MJT setzt sich aus unterschiedlichen kleineren Ausstellungen zusammen, die verschiedene Aspekte der Institution Museum in den Blick nehmen: Sammeln und Ausstellen, Erinnerung, Vergessen und Tod, aber auch das Verhältnis von Mensch und Ding sowie Fragen und Strategien des Zeigens, Sichtbarmachens und Erscheinenlassens sind Themen, die verhandelt werden.

Ergänzt wird dies im zweiten Teil dieser Studie durch drei weitere museale und literarische Projekte, anhand derer jeweils noch einmal eine thematische Fokussierung des ersten Teils aufgegriffen, vertieft und noch einmal anders beleuchtet wird. Diese anderen Projekte fokussieren stärker auf jeweils eine konzeptionelle Ausrichtung, nicht mehrere Ausstellungen zu unterschiedlichen Themen. Das »Museum der Unerhörten Dinge« von Roland Albrecht fragt nach Bedeutungsstrukturen und dem Erzählpotenzial von Gegenständen, und zwar in Auseinandersetzung mit zwei zentralen Raumformen des Museums: dem Ausstellungsraum und dem Depot. Dabei werden die Dinge selbst zu Akteuren, indem sie dafür sorgen, dass ihre Geschichten erhört werden können und sie selbst vermitteln. »Das Museum der Unschuld« von Orhan Pamuk überführt einen Roman in ein tatsächliches Museum und zeigt dort die real existierenden Gegenstände fiktiver literarischer Figuren. Der Protagonist des Romans, Kemal Basmaci, sammelt exzessiv Gegenstände seiner verlorenen Geliebten; Pamuk wiederum gestaltet ein wirkliches Museum in Istanbul mit ebendiesen Dingen der (literarischen!) Erinnerung. Und mit Leanne Shaptons »Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Samm-

lung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck« wird ein Auktionskatalog zum Erzählmedium einer Beziehungsgeschichte, der von der Partnerschaft und dem Vergehen der Liebe zweier fiktiver New Yorker zeugt, indem er all die Gegenstände, die nach dem Beziehungsende als Sammlung versteigert werden sollen, auflistet, abbildet und damit auch ausstellt bzw. vor Augen führt.

Ausgewählt sind somit Museen und literarische Arbeiten, die durch die Verbindung von fiktiven Geschichten und materieller Kultur in unterschiedlicher medialer Ausgestaltung das Ausstellen, die Institution Museum und damit die eigene formale Gestaltung reflektieren. Bei allen erstreckt sich das Verwischen von Realität und Fiktion bis hin zum – mit Genette gesprochen – Paratext, sie beziehen also die jeweilige institutionelle Rahmung mit ein. Das Spiel mit der Fiktion beginnt schon vor der Tür des Museums, erstreckt sich über mögliche Homepages, Kataloge und andere Publikationen. Die besprochenen Projekte *sind* damit Museen (oder Kataloge), sie sind aber auch noch mehr. Sie sind in ihrer Gesamtheit Teil der Auseinandersetzung, das heißt, dass nicht eine Ausstellung innerhalb eines Museums die Institution reflektiert, sondern das jeweilige Museum dies als Ganzes tut. In ihrer Anlehnung an die Fiktion bewegen sich die ausgewählten Projekte als Hybridformen zwischen Museum und Literatur, zwischen Museum und Kunstinstallation. Auch der ausgewählte Katalog von Leanne Shapton erscheint auf den ersten Blick durch den Titel, die Covergestaltung, das Weglassen des Autorinnennamens<sup>5</sup> wie die Kataloge bekannter Auktionshäuser, ist allerdings ein Roman. Auch hier wird die Form mit in die Gestaltung einbezogen, nicht nur als Rahmung, sondern als Teil der Illusion. Alle vorgestellten musealen und literarischen Projekte reflektieren, was sie sind und vor allem wie sie ausstellen und zeigen und sind somit – dies ist zumindest die These dieser Untersuchung – metareflexiv angelegt.

In ihrer Ausrichtung lassen sich die ausgewählten Projekte in das Spektrum einer alternativen Museumslandschaft einordnen; eine Museumslandschaft, die sich jenseits der gewohnten Pfade des kulturellen Museumsbetriebs bewegt, mit Museen, die jeweils einen Fokus aufweisen, der sich von den wissenschaftlich basierten Kunst-, Technik- und historischen Museen unterscheidet. Es sind häufig sehr kleine Museen, die sich diesem Typ von Ausstellungsform zuordnen lassen, in vielen Fällen privat geführte mit zum Teil abseitiger bis skurriler Fokussierung und einem Zugang über das Anekdotische, Persönliche, nicht über die großen Linien der Geschichtsschreibung, sowie – dadurch bedingt – eine subjektive Ausrichtung, die einer Überprüfung des Dargestellten entgegensteht bzw. diese vielleicht sogar hinfällig macht. Ein weiteres Beispiel einer solchen Museumsform ist z.B. das

---

5 Dies trifft jedenfalls zu, wenn man das Cover betrachtet; auf dem Buchrücken ist Shaptons Name angegeben.

»Museum of Broken Relationships«<sup>6</sup> in Zagreb, Kroatien, ein Projekt der Kunstproduzentin Olinka Vištica und des Künstlers Dražen Grubišić, das Gegenstände vergangener Beziehungen ausstellt. Pro Beziehungsende gibt es ein Exponat zu sehen, das in irgendeiner Form diese Beziehung verkörpert, symbolisiert und überlebt hat, mit einer kurzen persönlichen, aber anonymen Erläuterung des jeweiligen Vorbesitzenden. Das Museum funktioniert über Partizipation, indem die Auswahl durch Außenstehende, die Gegenstände an das Museum abtreten, geschieht. Es hat mittlerweile temporäre Ausstellungen in verschiedenen Ländern Europas und in den USA sowie eine weitere Dauerausstellung in Los Angeles gefunden und setzt auf das Zeigen persönlicher Gegenstände und die Vermittlung privater Anekdoten, die aber in ihrer Lakonie und Originalität bestechend sind und die durch die Präsentation im Museum gleichzeitig den Charakter des Objektiven erlangen. Das »Museum of Broken Relationships« funktioniert sehr stark über den Kontrast des Intimen mit dem Öffentlichen und bietet jedem, der auf es aufmerksam wird, die Möglichkeit, einem mit persönlicher Bedeutung aufgeladenen Gegenstand, der als Erinnerung an eine vergangene Beziehung aber nicht ohne Weiteres in Alltag und Gebrauch neu integriert werden kann, einen dauerhaften Platz als Verkörperung dieser nun nicht mehr existierenden Beziehung jenseits von sonstiger Funktionalität zu verschaffen.

Ein weiteres Beispiel wäre das Ausstellungsprojekt des Künstlers Filip Noterdaeme, der mit seinem »Homeless Museum« (HoMu) in New York ein sich ständig wandelndes Museum geschaffen hat. Dieses Museumsprojekt existierte zunächst als fiktives, war zeitweise in einem Künstlerstudio untergebracht, dann in Noterdaemes privaten Wohnräumen in Brooklyn, die von 2005 bis 2007 einmal monatlich für Besucher:innen geöffnet waren, sowie in einer tragbaren Bude, die Noterdaeme 2008 zwischen dem »New York Museum of Contemporary Art« und der Obdachlosenhilfe »Bowery Mission« positionierte. Der aus Belgien stammende Künstler schuf somit ein sich veränderndes, ein »heimatloses« Museum, das nur an einigen Standorten auf Exponate zurückgriff. Er kreierte dazu eigene künstlerische Inhalte, häufig mit intermedialen Bezügen zu kanonischer Kunst der Moderne und Postmoderne (von unter anderem Egon Schiele, René Magritte, Marina Abramovic). In anderen Stationen, wie z.B. der kleinen Bude auf der Straße, war auch nur der Künstler in seiner Persona als Museumsdirektor anwesend oder aber er rief zu Aktionen auf wie dem Protest gegen die Ticketpreise des »Museum of Modern Art« in New York, auf dessen Abkürzung MoMA das HoMu unter anderem anspielt. Am außergewöhnlichsten an dem Projekt bleibt aber wahrscheinlich, dass Noterdaeme sein New Yorker Apartment zum Museum machte und damit seine privatesten Räume zum öffentlich zugänglichen Ausstellungsbereich. Das »Homeless Museum« bewegt sich somit zwischen

---

6 Siehe Vištica/Grubišić 2017; siehe auch <https://brokenships.com>.

Museum, Performancekunst und politischem Aktivismus. Ein Hauptanliegen ist Noterdaeme dabei die Kritik an der Kommerzialisierung der Museen.<sup>7</sup> Nach der Selbstaussage auf der Homepage des Museums fokussiert es sich darauf, genau auf diese Effekte aufmerksam zu machen:

Juggling irreverence and sincerity, HoMu seeks to subvert the increasingly impersonal, market-driven art world and expose the sellout of cultural institutions to commerce, cronyism, real estate, and star architects. HoMu exists in a state of perpetual flux and continues to defy the rules of the established art world.<sup>8</sup>

Ebenso scheint bei diesem fluktuierenden Museumsprojekt aber auch noch einmal die Form, der Raum, die Frage danach, was überhaupt die Institution ausmacht, im Vordergrund zu stehen, indem Noterdaeme mit den Metamorphosen seines »Homeless Museums« das Museum selbst zum Ausstellungsgegenstand macht.<sup>9</sup>

Deutlich wird an den beiden Beispielen, dass es sich bei diesen alternativen Museen häufig gleichzeitig um Kunstprojekte handelt. Dass gleich ein ganzes Museum eröffnet wird, ist aber eher unüblich und dies macht die skizzierte Museumslandschaft in ihrer Quantität recht überschaubar (wenn auch in ihrer Zugänglichkeit eher unüberschaubar). Was aber sehr viel häufiger vorkommt, das sind einzelne Ausstellungsprojekte von Künstler:innen, die in ihrer Ausgestaltung das Museum als Institution oder Prozesse des Ausstellens reflektieren. Ein Beginn dieser Tendenz der künstlerischen Museumsreflexion im etablierten Museum lässt sich mit Marcel Duchamps berühmtestem Readymade »Fountain« (1917) setzen, einer Arbeit, die als nicht vom Künstler geschaffenes, sondern ausgewähltes Alltagsobjekt sowohl neu definierte, was als Kunst zu verstehen ist (und diese deutlich mehr ihrem Kontext als ihrer Produktion zuschrieb), zugleich aber auch nach der Macht der Institution »Museum« fragte, die einen Gegenstand durch die Art, wie er gezeigt wird, zu Kunst werden lassen kann. Hier ließe sich eine historische Linie skizzieren, die von Duchamps Readymades über Marcel Broodthaers »Musée d'Art

7 Vgl. Withaker 2009, S. 70.

8 [www.homelessmuseum.org/hmu\\_pages/mission.html](http://www.homelessmuseum.org/hmu_pages/mission.html).

9 Dies formuliert auch der fiktive Daniel (S. 129), der den Namen von Noterdaemes Lebenspartner, Daniel Isengart trägt, in der von Noterdaeme 2018 verfassten (fiktionalisierten) Autobiografie »Die Autobiografie von Daniel J. Isengart«, mit der Noterdaeme in Anlehnung an Gertrude Steins »Die Autobiographie von Alice B. Toklas« sein eigenes Leben und das seines Partners als in New York lebendes Künstlerpaar erzählt. Wie das Pariser Paar Gertrude Stein und Alice B. Toklas ist es die bildende Kunst und die Kochkunst, die beide verbindet. Das Projekt des »Homeless Museum« nimmt in der Darstellung einen nicht unerheblichen Platz ein und »Die Autobiografie von Daniel J. Isengart« ist laut Noterdaeme ebenfalls Teil des Museumsprojekts ([www.homelessmuseum.org/hmu\\_pages/brief\\_history.html](http://www.homelessmuseum.org/hmu_pages/brief_history.html) und Daugaard 2018, darin das Kapitel »Filip Noterdaeme *The Autobiography of Daniel J. Isengart*«, S. 416-423).

Moderne« (1968ff.) zu Daniel Spoerri »Musée Sentimentale« (Paris 1977, Köln 1979) reicht. All diese Arbeiten, die häufig auch das Wort »Museum« im Titel tragen, »variieren, unterminieren, travestieren, vitalisieren das Museum und seinen idealistischen Kunstbegriff«<sup>10</sup>. In der »documenta 5« im Jahr 1975 zeigte Harald Szeemann die Werke dieser Künstler und weiterer Vertreter, wie z.B. Claes Oldenburg oder Ben Vautier, in der Ausstellung »Museen von Künstlern«.<sup>11</sup>

In den künstlerischen Auseinandersetzungen, die das Museum selbst reflektieren, lassen sich eine Reihe von Schwerpunkten feststellen: Die Beschäftigung mit dem Museumsraum, Formen des Zeigens inklusive der Inszenierungsmittel ist ein wichtiger thematischer Fokus dieser Arbeiten. Hier ist z.B. der japanische Künstler Yuji Takeoka zu nennen, der den Sockel und damit das üblicherweise sich selbst zurücknehmende Medium des Zeigens und Hervorhebens eines eigentlichen Exponats in den Vordergrund rückt. Takeoka gestaltet den Sockel als eigenständige Skulptur, sodass dieser selbst in seiner Materialität, seiner Form und seiner Oberflächengestaltung das ästhetische Objekt wird und auf nichts Weiteres verweist.<sup>12</sup> Ein weiteres Mittel der Beschäftigung mit den Gegebenheiten des Museums ist die Reorganisation und Neudeutung bekannter Exponate und vorhandener Museumsbestände und damit auch die Frage nach Kontext und Bedeutung. So hat z.B. der afroamerikanische Installationskünstler Fred Wilson im Jahr 1992 das Projekt »Mining the Museum« im Museum der »Maryland Historical Society« in Baltimore realisiert. Der Künstler wurde von der 1844 gegründeten Society beauftragt, eine Ausstellung zusammenzustellen, die sich aus den Sammlungen und Archiven des Museums zusammensetzte, aber seinen eigenen Kombinationswünschen und seiner Intention folgte. Es entstand eine Installation bzw. eine Ausstellung, in der Wilson, ausgehend von dem, was er vorfand, die weiß dominierte historische Sicht auf die US-amerikanische Geschichte der letzten Jahrhunderte mit Artefakten der Sklaverei kontrastierte. Damit verschob er den Fokus hin zu einer Geschichtsschreibung der Unterdrückten. Wilson integrierte das vermeintlich Fremde, die Zeichen und Zeugnisprodukte von Sklaverei und afroamerikanischer Kultur in die Ausstellung von feinen Möbeln, Geschirr und Kunst der »Maryland Historical Society«. Er wählte den Fokus der Betrachtung neu, indem er vor allem den Kontext der vorgefundenen Objekte änderte und somit aus postkolonialer Perspektive das Museum auf seine blinden Flecken hin befragte und das Nichtsicht-

---

10 Schneckenburger 2000, S. 21.

11 Vgl. Grasskamp 2014, S. 67.

12 Siehe Liesbrock 2011.

bare, Verdrängte, das den Exponaten anhaftete, sichtbar machte,<sup>13</sup> indem er mit den Beständen des Museumsarchivs die Ausstellung neu inszenierte. Ein weiteres Beispiel für Unbekanntes im bekannten Museumsraum ist die Installation, die Alfredo Jaar im Jahr 1992 im »Pergamonmuseum« in Berlin gestaltete. Der chilenische Künstler projizierte mit Licht die Namen der deutschen Städte auf die Stufen des Pergamonaltars, in der sich zu dieser Zeit rassistisch motivierte Angriffe auf Immigrant:innen ereignet hatten.<sup>14</sup> Die Arbeit mit dem an Peter Weiss' Roman<sup>15</sup> angelehnten Titel »The Aesthetics of Resistance« kontextualisierte somit den antiken Pergamonaltar und das -fries neu, indem sie über literarische und zeithistorische Referenzen die Bezüge zu aktueller sowie historischer Gewalt und Rassismus eröffnete. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche künstlerische Werke zu Aufbewahrungssystemen und Formen von Systematisierung und Klassifizierung finden, die auf diesem Weg vor allem die (an-)ordnende, aber damit auch kanonisierende Funktion von Museen hervorheben. Beispiele wären hier die Arbeiten von Anette Messenger zum Album<sup>16</sup>, Claudio Costas oder Nikolaus Langs Kisten, Schränke und Setzkästen<sup>17</sup>, die besonders Klassifizierungssysteme von Ausstellungen in den Blick rücken, sowie die Arbeiten von Christian Boltanski, den Manfred Schneckenburger als »Spurensicherer«<sup>18</sup> bezeichnet und der alltägliche Gegenstände – ausgestellt wie Relikte und Reliquien – in Vitrinen zeigt. Alle diese Künstler:innen beziehen sich somit auch auf die archivarische Funktion von Museen.<sup>19</sup>

Manfred Schneckenburger schlussfolgert zur Tendenz der institutionellen Metareflexion in der Kunst:

Ganz offenkundig ist die Rede über das Museum längst ein Teil des Museums geworden, so wie die Rede über die Kunst ein Teil der Kunst. Trennen lassen sich beide Diskurse, spätestens seit Duchamp, nicht mehr. Seitdem zehrt das Museum an der idealistischen Überhöhung der Kunst, indem es den Part der Idealisierung selber übernimmt.<sup>20</sup>

13 In einem Interview sagt Wilson über seine Arbeit: »I just try to push it [the object] to places they [the curators] would not go. That's what I do – make shifts in meaning by manipulating things and changing the context. I try to bring the invisible into view.« (Allen 2003, S. 45) Insgesamt zum Werk von Wilson siehe Globus 2011, darin besonders Corrin 2011.

14 Vgl. Putnam 2009, S. 167.

15 Weiss 1975.

16 Siehe hierzu z.B. Kittner 2009, darin das Kapitel zu Anette Messenger, S. 78-100.

17 Siehe zu beiden Putnam 2009, S. 82.

18 Schneckenburger 2000, S. 22.

19 Zur Verbindung von Archiv und Literatur siehe zudem Gretz/Pethes 2016.

20 Schneckenburger 2000, S. 26.

Die Möglichkeiten und die Macht, die dem Museum bei der Zuschreibung von Wert und Bedeutung, aber auch der Frage nach Kunst zukommt, werden also reflektiert. Schneckenburger konstatiert weiter:

Hier liegt vielleicht das produktivste Paradox dieser Institution: daß sie einerseits die Kunst zur Ehre der ästhetischen Altäre hebt und sie gerade durch diese Macht wieder relativiert. [...] Das Museum, mit den Augen Duchamps und seiner Nachfolger gesehen, gibt und nimmt mit der gleichen Hand.<sup>21</sup>

In diesen Kontexten lassen sich die hier ausgewählten Museen zumindest bedingt verorten. Die vorgestellten Projekte sind allerdings nicht allein Ausstellungen, die die Institution reflektieren, sondern sie *sind* selbst auch Museen (mit so ziemlich allem, was zur Institution dazugehört<sup>22</sup>). Wichtig für die Auswahl war neben diesem Aspekt auch, dass es sich um gegenwärtig existierende Museen und Konzepte handelt sowie Texte der Gegenwartsliteratur. Im MJT finden sich viele thematische Parallelen mit den skizzierten künstlerischen Arbeiten. Das MJT als metareflexives Projekt bietet Anknüpfungspunkte zu diversen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Museum als Institution, sodass in diesem ersten Teil der Untersuchung vor allem das Potenzial und auch die Macht der Einrichtung unter Einbezug von Museumstheorie und Erkenntnissen der Museologie in den Blick genommen werden. Es stehen Fragen danach im Vordergrund, was ein Museum ist und leistet und wie es sich als eine machtvolle Institution, die in der Lage ist, Dinge erscheinen zu lassen, generiert. Neben dem Verhältnis von Faktum und Fiktion, mit dem das MJT exzessiv spielt, wird auch die Bezeichnung »Fake« in diesen Zusammenhängen relevant und soll kurz theoretisch skizziert werden.

Die drei musealen Projekte im zweiten Teil dieser Studie greifen das Verhältnis von Ausstellung und Literatur stärker auf. Gerade diese Schnittstelle zwischen Literatur, Kunst und Museum ist nicht so häufig anzutreffen; sie ist es aber, die in dieser Analyse besonders interessiert. Die Überführung literarischer Strategien in den Raum des Museums, wie das Erzählen, das Erfinden, das Erlebbarmachen, werden besonders betrachtet, ebenso wie der spezifische Umgang mit dem Museumspostulat von Echtheit und Authentizität. Zu dieser Verknüpfung von Museum und Fiktion, die alle hier untersuchten Projekte verbindet, lassen sich einige angrenzende begriffliche Felder und forschungsbezogene Diskurse nachvollziehen; dazu ein kleiner Überblick im nächsten Kapitel.

---

21 Ebd., S. 26.

22 Die deutschen Standards für Museen, die sich allerdings auf das »International Council of Museums« beziehen, formulieren dazu die Kernbereiche: »Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis, Leitbild und Museumskonzept, Museumsmanagement, Qualifiziertes Personal, Sammeln, Bewahren, Forschen und Dokumentieren, Ausstellen und Vermitteln« (Standards für Museen 2006, S. 7).

## Die Verbindung von Museum und Literatur im Diskurs

Die ausgewählten musealen und literarischen Projekte in dieser Studie besitzen Seltenheitswert. Dementsprechend gibt es auch keine zusammenhängenden Forschungsarbeiten<sup>23</sup> zu dieser Form von Museen, die Fiktionen inkorporieren.<sup>24</sup> Allerdings gibt es Untersuchungen zum generellen Verhältnis von Museum und Literatur, Museum und Narration. Grundsätzlich gehen viele Forscher:innen davon aus, dass Museen, in ihnen die Ausstellungen und zum Teil auch in den Ausstellungen wiederum die Exponate, erzählen können. Herauszuheben ist hier der umfangreiche Sammelband »Storyline. Narrationen im Museum«<sup>25</sup> von Charlotte Martinez-Turek und Monika Sommer, in dem anhand unterschiedlicher Beispiele exemplarisch Ausstellungen als Darlegung eines Ereignisverlaufes gelesen werden. Dies bedeutet für Martinez-Turek und Sommer, »die Aufmerksamkeit wegzulenken vom solitären Blick auf das einzelne Kunstwerk oder das spezifische kulturelle Objekt hin zu den Makro- und Mikronarrationen einer Ausstellung

- 
- 23 Auf der Suche nach einer Monografie zu Museen jenseits des gängigen Museumsbetriebes könnte man vielleicht am ehesten »Wilde Museen« von Angela Jannelli (2012) nennen, die die spezifische Ausrichtung von Amateurmuseen untersucht hat, wobei sie am Ende auch auf Spielformen zwischen Fakt und Fiktion eingeht, obwohl das Schwerpunktinteresse beim Amateurmuseum eigentlich auch eines des Realitätsbezugs ist. Ein anderes Beispiel wäre Tobias Walls »Das unmögliche Museum« (2006), in dem es allerdings in erster Linie um die Frage geht, wie sich das Kunstmuseum an den sich verändernden Kunstbegriff anpassen kann mit seinen Kunstwerken, die zum Teil in regulären Museen gar nicht ausstellbar sind, und damit eher um eine Überlegung zur Weiterentwicklung oder Neuorientierung des Kunstmuseums.
- 24 Die einzelnen Museen und literarischen Texte dieser Untersuchung werden allerdings im Forschungsdiskurs besprochen – zum Teil intensiver, zum Teil deutlich weniger oder oberflächlicher: Während es zum Nobelpreisträger Pamuk erwartungsgemäß mehr Literatur gibt, ist das kleine »Museum der Unerhörten Dinge« zwar viel besucht, aber wenig erforscht. Das MJT wiederum besitzt im Internet eine Art Kultstatus und kann auch einige Forschungsaufsätze und Masterarbeiten verzeichnen, die ausführlichste Auseinandersetzung macht allerdings Laurence Weschlers Erfahrungsbericht »Mr. Wilsons Wunderkammer« aus (siehe Teil I: »Museum«). Das Projekt »Das Museum der Unschuld« von Pamuk ist recht umfänglich in Aufsätzen und Feuilleton besprochen (hier war es mir leider nur möglich, die deutsch- und englischsprachigen Forschungsarbeiten zu sichten, die wahrscheinlich noch umfänglicheren türkischsprachigen sind in dieser Studie nicht berücksichtigt). Im Deutschen und Englischen wird vor allem der Fokus auf die Verknüpfung von Roman und Museum gelegt, eine genaue Analyse des Romans steht dagegen aus (jedenfalls im gesichteten Feld), der Katalog »Die Unschuld der Dinge« wird fast gar nicht einbezogen (siehe Teil II: »Roman & Museum«). Leanne Shaptons Katalog ist neben Feuilletonbesprechungen vor allem im Kontext des Verhältnisses von Text und Bild sowie Literatur und Fotografie erarbeitet worden (siehe Teil II: »Katalog«). Genaueres dazu in den jeweiligen Kapiteln.
- 25 Martinez-Turek/Sommer 2009; zur Verbindung von Erzähltheorie und Museum siehe auch Buschmann 2010, S. 149-169.

und ihrer Ensembles«<sup>26</sup>. Narrative Strukturen arbeiten auch der Kunsthistoriker und Museumsleiter Roger Fayet in seinem Aufsatz »Ob ich nun spreche oder schweige«<sup>27</sup> und der Museumspädagoge und Erziehungswissenschaftler Michael Parmentier in »Erzählen mit Dingen«<sup>28</sup> heraus. Beide versuchen darzulegen, unter welchen Umständen im Museumsraum von Erzählen gesprochen werden kann. Parmentier sieht dazu die Notwendigkeit eines räumlichen Nebeneinanders und damit in der Rezeption eines Nacheinanders der Exponate sowie der Einbettung der Dinge in ein sprachliches System als grundlegend, um vom erzählerischen Ausstellen zu sprechen. Fayet betont stärker die Metapher des »Sprechens« als den Narrationsbegriff und listet eine Reihe von linguistischen und semiologischen Museumstheorien zum »Zur-Sprache-Werden von Ausstellungen«<sup>29</sup> seit den 1970er-Jahren auf. Allerdings warnt er vor einer zu unbedarften Analogie von Ausstellung und Text und verweist darauf, dass sich das »Sprechen« der Ausstellung erst in der Rezeption durch den Betrachter vollzieht.<sup>30</sup> Trotzdem sei das Museum nicht unerheblich an der Kommunikation beteiligt; mit der Anordnung der Dinge im Museumsraum, sprachlichen Mitteilungen und dem Hinzufügen sekundärer Musealia nennt er somit die nahezu gleichen Ausstellungsmittel wie Parmentier.<sup>31</sup>

Generell stellt sich die Frage, welchen Begriff von Narration man favorisiert, wenn man vom Erzählpotenzial des Museums oder sogar der Dinge spricht. In der literaturwissenschaftlichen Narratologie geht man von einem Narrationsbegriff aus, der eine Erzählinstanz voraussetzt. Dem Narratologen Wolf Schmid zufolge wäre somit eine engere Definition des Adjektivs »narrativ«, dass eine Zustandsveränderung durch die Vermittlung einer Erzählinstanz dargestellt wird.<sup>32</sup> Eine Erzählung berichtet demnach mithilfe eines Erzählers von einem Zustand A, der sich zum Zustand B verändert. Nun würde man aber auch davon ausgehen, dass z.B. Filme narrative Strukturen aufweisen, und auch für das Museum ist in den meisten Fällen keine Erzählfigur erkennbar. In diesem Sinne formuliert Schmid einen weiteren Narrationsbegriff, der als grundlegend für diese Untersuchung festgehalten wird. »Narrativ« bedeutet demnach nur, eine Zustandsveränderung darstellend:<sup>33</sup>

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt

---

26 Martinez-Turek/Sommer 2009, S. 7.

27 Fayet 2005b

28 Parmentier 2012, S. 147-164.

29 Fayet 2005b, S. 13.

30 Ebd., S. 15.

31 Vgl. ebd., S. 18-25.

32 Vgl. Schmid 2008, S. 3.

33 Vgl. ebd.

zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert wird, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen.<sup>34</sup>

Somit kann der Narrationsbegriff auch auf künstlerische Arbeiten angewendet werden, solange eine Zustandsveränderung dargestellt wird, die dann zwangsläufig gleichzeitig ein zeitliches Nacheinander impliziert.<sup>35</sup> Die Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin Stefanie Rentsch, die sich auf den Erzähltheoretiker Werner Wolf bezieht, argumentiert ähnlich:

Werner Wolf beispielsweise plädiert dafür, das Narrative als ›kognitives Schema von relativer Konstanz‹ zu verstehen, das auf ›lebensweltliche Erfahrungen, vor allem aber auf menschliche Artefakte [...] applizierbar ist, und zwar ohne dass dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsebenen getroffen werden müssen‹.<sup>36</sup>

Sie sieht allerdings auch noch die ›Kausalverkettung von Ereignissen‹<sup>37</sup> als Teil ihrer Definition, die z.B. bei Schmid nicht grundlegend ist (obwohl natürlich in Narrationen häufig kausale Verknüpfungen deutlich gemacht werden).

Dieses ›kognitive Schema‹ greifen auch Studien auf, die sich eher Marketing- und Vermittlungsstrategien im Museum widmen, wie die Arbeit ›Storytelling für Museen‹<sup>38</sup> von Andrea Kramper, die Narration im Museum vor allem als PR-Instrument analysiert. Häufig wird in wissenschaftlichen Texten aber auch einfach vorausgesetzt, dass Museen erzählen können. Dies kritisiert Nicola Lepp in ihrem Aufsatz ›Diesseits der Narration‹. Die Kulturwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin Lepp sieht in einer Konjunktur des Erzählbegriffs im Museum die Gefahr, dass die materielle Komponente der Ausstellung zu sehr in den Hintergrund gerät. Sie kritisiert die ›stillschweigende Übereinkunft‹ beim Narrationsbegriff im Museum, ›dass Ausstellungen Medien der Geschichtenerzählung sind‹.<sup>39</sup>

Auch wenn eingeräumt wird, dass es sich um ein Erzählen im dreidimensionalen Raum handelt, und damit eine (scheinbare) Differenz zu anderen Medien, etwa dem Buch oder dem Film, eröffnet wird, bleibt doch die Vorstellung einer sprach-

---

34 Ebd., S. 4.

35 Zum narrativen Potenzial unterschiedlicher Medien siehe auch Wolf 2002.

36 Rentsch 2010, S. 51.

37 Ebd., S. 51.

38 Kramper 2017.

39 Lepp 2014, S. 110. Insgesamt bietet der ganze Band einige Ansätze zur Diskussion von Museum und Narration.

bzw. textbasierten Sequenzialität im Sinne einer Abfolge von sinnerzeugenden Worten die zentrale Referenz.<sup>40</sup>

Denn natürlich muss nicht jede Ausstellung auf ein spezifisches Nacheinander ausgerichtet sein, vielmehr ist gerade die Besonderheit des Museumsraums, dass der Besucher oder die Besucherin sich häufig recht frei bewegen, Exponate als Einzelstücke wahrnehmen oder auch eigene Verbindungslinien zwischen den ausgestellten Gegenständen ziehen kann, die nicht von Kurator:innen erdacht sind. Lepp verweist daher berechtigterweise auf die Präsenzeffekte des Exponats, das eben nicht nur ausschließlich als Bedeutungsträger wahrgenommen werden dürfe: »Eine Ausstellung ist kein aufgeschlagenes Buch, das nur lesend erfahren werden kann, sondern agiert immer auf der doppelten Ebene von Hermeneutik und sinnlich-räumlichem Erleben.«<sup>41</sup> So berechtigt die Kritik an einem unreflektierten Erzählbegriff erscheint und so reduzierend ein schwerpunktartig sprachzentrierter Zugang zum Museum auch sein mag, scheint doch in der Materialität des Exponats das Potenzial zur Detektion von Geschichten zu liegen, auch wenn diese Geschichten dann nicht direkt in der Ausstellung erzählt werden, sondern dies erst im Weiterdenken der Rezipient:innen geschieht, die beispielsweise Spuren am Objekt auf vorhergegangene Handlungen befragen. Diese Form der Narration muss dann aber ganz eindeutig fragmentarisch bleiben, wie das Erzählen durch eine räumliche Setzung von Gegenständen generell. Der Designtheoretiker und Ausstellungsmacher Matthias Götz würde dem sicher zustimmen, wenn er konstatiert: »Ausstellen heisst: *thetisch* vorgehen, also Thesen formulieren, [...] nicht Botschaften.«<sup>42</sup> Andererseits sieht aber auch er das Erzählen als eine wesentliche Eigenschaft des Ausstellens: »Ausstellen heisst immer auch: erzählen; erzählen mit Dingen. Was uns nichts sagt und gar nichts erzählt, können wir kaum als Ausstellung betrachten, sondern allenfalls [...] als Hinstellung.«<sup>43</sup>

Die musealen und literarischen Projekte in dieser Studie greifen aber noch stärker als reguläre Museen auf die Narration zurück, weil sie Fiktionen mit in ihre Ausstellungen integrieren und generell dem Text, aber häufig auch dem narrativen, einen besonderen Stellenwert zuordnen. Diese spezifischen Formen der Narration werden in den einzelnen Kapiteln gesondert betrachtet. Sinnvoll erscheint hier ein Fiktionsbegriff, der Fiktion im Gegenteil zur Faktualität als einen Sachverhalt, der »gänzlich oder zum Teil ausgedacht bzw. erfunden«<sup>44</sup> ist, versteht, respektive als »die Gesamtheit der von einem fiktionalen Medium behandelten fiktiven Gegen-

---

40 Ebd.

41 Ebd., S. 113.

42 Götz 2008, S. 579f.

43 Ebd., S. 591.

44 Zipfel 2001, S. 14.

stände, Ereignisse usw.«.<sup>45</sup> In der Unterscheidung von ›Fiktivität‹ und ›Fiktionalität‹ lässt sich die Fiktivität als »Fiktion in Zusammenhang der *Geschichte*«<sup>46</sup> bezeichnen, was meint, dass die dargestellte Geschichte so nicht stattgefunden hat, sie nicht auf Ereignissen beruht, die tatsächlich geschehen sind,<sup>47</sup> während Fiktionalität die »Fiktion im Zusammenhang des *Erzählens*«<sup>48</sup> meint, also eine Fiktion auf Ebene der Textstruktur bzw. die Eigenschaft sprachlicher Einheiten wie Sätze, Äußerungen, Texte oder anderer Medien wie dem Bild, dem Film, dem Comic, fiktional zu sein.<sup>49</sup> »›Fiktionalität‹ und ›fiktional‹ werden also von im weitesten Sinne semiotischen Entitäten ausgesagt.«<sup>50</sup> Demnach hat ein fiktionaler Text einen fiktiven Inhalt. Wenn man dies nun auf das Museum überträgt, wäre ein fiktives Museum ein erfundenes, ein ausgedachtes Museum, ein fiktionales Museum dagegen eines, das erfundene Inhalte ausstellt. In diesem Sinne ließe sich bei den in dieser Studie analysierten Museen von fiktionalen Museen sprechen oder eben von Museen als Orte des Imaginären. Wenn wir die Fiktionen, die ja eigentlich immateriell sind, begehen, betreten wir einen existierenden Raum, der aber den Rahmen für zum Teil Erfundenes darstellt, ähnlich wie ein Buch als Rahmen für einen fiktionalen Text auftritt. Im Museum ist allerdings die Vermischung von Realem und Fiktion grundlegender, da ja die ausgestellten Gegenstände – allein schon durch ihre Materialität – nicht fiktiv sind, aber vielleicht eine fiktionale Botschaft transportieren (sollen). Zudem sind die ›Spielregeln‹ der Fiktion als »Welterzeugung«<sup>51</sup> im Museum undeutlicher und damit auch unsicherer als bei den bekannten fiktionalen Kategorien wie Roman oder Spielfilm, da das Museum ja eigentlich auf Fakten aufbaut. Somit ist die »Grenzüberschreitung«, die Wolfgang Iser für jeden »Akt des Fingierens«<sup>52</sup> feststellt, für das Museum in besonderem Maße zutreffend. Iser ergänzt die gängige Opposition von Fiktion und Realität, die er für verkürzt hält – »denn offensichtlich gibt es im fiktionalen Text sehr viel Realität«<sup>53</sup> –, durch den dritten Begriff des Imaginären. Das Imaginäre ist für ihn das Bildhafte, das zunächst nur in der Einbildung besteht. Durch den Akt des Fingierens erhalte das Imaginäre ein »Realitätsprädikat«<sup>54</sup>, ihm werde Realität verliehen, weil dieser ihm eine konkrete Gestalt gebe.<sup>55</sup>

---

45 Klauk/Köppe 2014, S. 6.

46 Zipfel 2001, S. 68.

47 Vgl. ebd., S. 68.

48 Ebd., S. 115.

49 Vgl. Klauk/Köppe 2014, S. 5.

50 Ebd., S. 5.

51 Siehe Goodman 1984.

52 Iser 1983, S. 123.

53 Iser 1991, S. 19.

54 Ebd., S. 22.

55 Vgl. ebd., S. 19ff.

Das Imaginäre wird in einigen wenigen Untersuchungen auch konkret auf das Museum übertragen. Spätestens seit André Malraux' »Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum« (im franz. Original: »Psychologie de l'Art: Le Musée imaginaire« [1947]) ist das »imaginäre Museum« ein Begriff, der genutzt wird, allerdings nicht einheitlich. Auch Malraux denkt in seiner Untersuchung Museum und Fiktion zusammen, allerdings ist das imaginäre Museum bei ihm eines, das aus dem Entstehen von Kunstreproduktionen hervorgeht. Malraux geht davon aus, dass die Reproduktion eine »Kunst der Fiktion«<sup>56</sup> geschaffen habe, da sie Maßstäbe und Farben verfälsche, Kunstwerke in Katalogen zusammenbringe, die räumlich nie zusammen gesehen werden könnten, sowie durch Ausleuchtung, Rahmung und Perspektive einen ganz bestimmten Fokus auf ein Kunstwerk favorisiere. Somit weiche die Kunstwahrnehmung fundamental – wie es vorher auch schon Walter Benjamin festgestellt hatte<sup>57</sup> – von der ab, die vor der Durchsetzung der Reproduktionstechniken möglich war und die auf eine gleichzeitige Präsenz von Kunstwerk und Betrachtendem angewiesen war.<sup>58</sup> Aber auch Malraux selbst nutzt den Begriff des imaginären Museums bereits unterschiedlich. Für ihn ist es gleichzeitig die skizzierte Idee, aber auch sein Kunstbuch, das diesen Titel trägt, welches wiederum auch in den verschiedenen Auflagen variiert.<sup>59</sup> Es ist nach Walter Grasskamp somit »ein Buch, aus dem weitere Bücher hervorgegangen sind«, »wodurch das Kunstbuch als materielle[s] Substrat«<sup>60</sup> des imaginären Museums erscheint.

Auch die Textsammlung »Imaginäres Museum«<sup>61</sup>, herausgegeben von Johann Christoph Maass und Michael Zöllner, bezieht sich (zumindest indirekt) auf Malraux' Titel. Sie ist eine Zusammenstellung, die sich im Untertitel als »literarische Kunstsammlung« bezeichnet und die Texte zu fiktiven Kunstwerken in literarischen Werken verzeichnet.<sup>62</sup> Beide sehr unterschiedlichen Publikationen formulieren somit ein imaginäres Museum, das eines der Fantasie, der Fiktion oder des Vorgestellten ist. Auch der Künstler Bart van der Heide bezog sich mit seiner Installation »The Imaginary Museum« auf Malraux und zeigte 2012 im Münchener Kunstverein eine Skulpturensammlung, die er nach dem Vorbild einer Fotografie

56 Malraux 1949, S. 19.

57 Vgl. Benjamin 1991.

58 Vgl. Malraux 1949, S. 16ff.

59 Vgl. Grasskamp 2014, S. 47f.

60 Ebd., S. 49.

61 Maass/Zöllner 2007.

62 Im Vorwort von Daniel Kehlmann wird das Buch sogar mit einem Museumsbesuch gleichgesetzt: »Dieses Buch ist ein Museumsbesuch – die Begehung einer Ausstellung, die es nicht gibt und nie geben wird und die, Exponat für Exponat, ein Beweis ist für die bildschaffende Kraft des Erzählens.« (S. 10) Zur Kunst im literarischen Text, einer Untersuchung von »Texte[n] geschriebener Bilder« (S. 31) siehe auch die Dissertation Reulecke 2002.

der Gipssammlung der Universität nachbildete. Diese Sammlung war im Zweiten Weltkrieg zum Teil verloren gegangen.<sup>63</sup> Gleichzeitig kontrastierte er die neu erstellten, alten Werke mit Arbeiten zeitgenössischer Künstler:innen und erschuf somit nur noch in der Erinnerung und auf Reproduktionen Befindliches als konkrete Installation bzw. holte dies in das Museum und in die Materialität zurück. Die Historikerin Susan Crane nutzt in ihrer Untersuchung »Curious Cabinets and Imaginary Museums« den Begriff des ›imaginary Museum‹ wiederum anders, nämlich als eines, das in der Realität existiert, aber auf erfundenen Inhalten beruht. Sie bezieht den Begriff auch unter anderem direkt auf das MJT: »Wilson's curious museum is, paradoxically, an ›imaginary‹ one. It exists, it is a real place, but it is ›made up‹<sup>64</sup> – man müsste dabei vielleicht relativieren, dass es sich allerdings nur bedingt auf erfundene Inhalte stützt. Und auch Walter Grasskamp formulierte schon in seiner Studie zu Malraux, dessen Selbstinszenierungsstrategien, theoretischen Vorgängern und künstlerischen Nachfolgern: »Sobald man die enge Bedeutung des *musée imaginaire* von der Reproduktion im Kunstbuch löst, entsteht eine Schnittmenge zwischen Vorstellung, Illusion und Narration, die Imagination und Fiktion schwer unterscheidbar werden lässt.«<sup>65</sup>

In dieser Studie wird bewusst nicht vom ›imaginären Museum‹ gesprochen, das hier als ein nur in der Vorstellung bestehendes, gewissermaßen fiktives, festgehalten werden soll, sondern von ›Museen des Imaginären‹; eine Formulierung, bei der der von Iser angesprochene Akt des Fingierens stärker in den Vordergrund rücken soll: Es geht um imaginative Inhalte, die aber durch das Museum eine konkrete Gestalt bekommen – also ein ähnlicher Ansatz, wie ihn Crane für ihr ›imaginäres Museum‹ festlegt –, es geht um die angesprochene Verbindung von materieller Kultur und Fiktion, also um Museen, die sich auf etwas Erfundenes beziehen, es inkorporieren. Diese Denkfigur des Museums als Ort des Imaginären wird anhand der einzelnen musealen und literarischen Projekte noch stärker konkretisiert und erarbeitet.

Die Verbindung von literarischer Fiktion und Museum findet man in der Forschung zum einen in der Auseinandersetzung mit dem Museum im literarischen Text, zum anderen in Arbeiten zum Literaturmuseum. Zu Letzterem kann man z. B. die Studie »Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum«<sup>66</sup> von Sandra Potsch nennen, die nach dem Mehrwert beim Betrachten von originalen Manuskripten zu literarischen Texten fragt und inwieweit diese in die Analyse jener miteinbezogen werden sollten; oder den Sammel-

---

63 Vgl. Grasskamp 2014, S. 169.

64 Crane 2000, S. 65.

65 Grasskamp 2014, S. 171.

66 Potsch 2019.

band »Lernort Literaturmuseum«<sup>67</sup> von Burckhard Dücker, der Literaturmuseen auf didaktische Perspektiven hin befragt.<sup>68</sup> In eine ähnliche Richtung gehen auch Auseinandersetzungen mit Dichterhäusern oder -gedenkstätten.<sup>69</sup> Eine ausführliche, exemplarische und vergleichende Beschäftigung mit dem Museum im literarischen Text bietet dagegen Margret Westerwinters »Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts«.<sup>70</sup> Westerwinter untersucht unter anderem Romane von Siegfried Lenz bis Brian Moore. Dabei wird deutlich, dass die Exponate, die in den literarisierten und fiktiven Museen geschildert werden, vor allem über ihre Bedeutungsstrukturen und aufgrund dieser vermittelt werden: »Museen in fiktionalen Texten semantisieren die Dinge, die in ihnen ausgestellt werden, und geben ihrerseits Semantisierungen zu lesen.«<sup>71</sup> Da die Materialität der Dinge im Text in den Hintergrund rücken muss bzw. nur sprachlich vermittelt werden kann, werden die Gegenstände häufig zu Bedeutungsträgern, und zwar zum einen für die Figuren innerhalb der Diegese, zum anderen aber auch für den Text an sich und damit die Kommunikation zwischen Text und Leser:in. In literarischen Museumstexten werden eine Vielzahl von Themen der Museumsarbeit aufgegriffen; Westerwinter betont besonders die Dialektik von Erinnern und Vergessen. Vor allem gehen die Texte aber von Figuren aus, die im Kontext Museum handeln: »Das archivierende, dokumentierende, erinnernde, erzählende, schreibende, sammelnde, neu erfindende, künstlerisch wirkende Subjekt wird zum perspektivischen Zentrum von Erzählungen [...].«<sup>72</sup>

Dass Museen im literarischen Text häufig zuallererst als Handlungsraum für Subjekte fungieren, lässt sich auch an den eindrucksvollen Textsammlungen von Museumstexten ablesen, die im deutschsprachigen Raum veröffentlicht wurden. Ganz im Sinne von Michael Niehaus' Feststellung: »Geschichten handeln nicht von Dingen, sondern von Subjekten«<sup>73</sup>, rücken in den für die Sammlungen ausgewählten Texten auch meist handelnde Figuren in den Vordergrund. Neben den wenigen umfassenden Forschungsarbeiten zu Literatur und Museum gibt es hiervon nämlich eine Reihe. So z.B. die wunderbar anschauliche Sammlung »Menschen im Museum. Eine Sammlung von Geschichten und Bildern«<sup>74</sup>, herausgegeben von Christoph Stölzl, die 1997 zum Anlass des zehnjährigen Jubiläums des »Deutschen

---

67 Dücker 2011.

68 Dieses Feld ist recht gut erforscht, weitere Beispiele wären unter anderem: Kroucheva 2013; Hansen/Schoene/Teßmann 2017; Bohnenkamp-Renken 2011; Ebeling 1991.

69 Für eine Übersicht siehe Plachta 2011; Braun 2015a; Stein 2008.

70 Westerwinter 2008. Umfassende Auseinandersetzungen zum Museum in der Literatur bieten auch der aktuelle Sammelband Stapelfeldt/Vedder/Wiehl 2020 sowie Mclsaac 2007.

71 Ebd., S. 220.

72 Ebd., S. 220.

73 Niehaus 2009, S. 32.

74 Stölzl 1997.

Historischen Museums« erschienen ist. Auch hier verweist der Titel und die Ausrichtung der Textsammlung auf die perspektivische Vorrangstellung des Menschen im Museum im literarischen Text, seiner möglichen Erkenntnis im Museumsraum, seiner amourösen Abenteuer, seines Ärgers über bestimmte Präsentationen und seines Sichverlierens in den Weiten der Dinge – alles im Raum des Museums. Der Band beinhaltet Texte von Friedrich Schiller über Kurt Tucholsky bis hin zu John Updike. Weitere Beispiele wären »Sonderbare Museumsbesuche«<sup>75</sup>, eine Zusammenstellung von Walter Grasskamp oder »Die Welt der Museen. Literarische Besuche in den Museen der Welt«<sup>76</sup>, das von Joachim Rönneper herausgegeben wurde. Beide fokussieren sich auch wieder auf die Besuchenden bzw. die Besuche der Institution, während es bei Grasskamp allerdings schwerpunktartig um Außergewöhnliches im Museumsraum wie Mord, Verbrechen und Liebe geht, lesen sich die ausgewählten Texte bei Rönneper wie ein Bummel durch die Museen der Welt vom »Louvre« bis zu den »Uffizien« oder zum Amsterdamer »Van Gogh Museum«, zu einzelnen Werken der Kunstgeschichte, aber auch durch namenlose oder fiktive Museen. In all diesen literarischen Texten – manchmal sind es Romanauszüge mit thematischem Schwerpunkt des Ausstellens oder auch nur mit kleinen Episoden im Museum, manchmal Erzählungen, manchmal Gedichte oder Essays – sind die Museen Handlungsorte, in ihrer räumlichen Struktur aber auch handlungsvorantreibend oder sogar der Anlass zu sowie der Auslöser von bestimmten Vorgängen, aber auch von Kontemplation und Beobachtungen.

Die Auswahl all der skizzierten Texte und Diskurse flankiert nur, was die Museen des Imaginären ausmacht: vonseiten der Disziplin der Kunst- und Museums-wissenschaft zum einen, wenn es um das Museum als Institution oder um selbst-reflexive künstlerische Strategien zum Ausstellen geht, vonseiten der Literaturwissenschaft und Narratologie zum anderen, wenn es um das Charakteristische des Erzählens geht. Die Kombination dieser Perspektiven wird hier zum Instrument der analytischen Untersuchung, die Zusammenführung der unterschiedlichen Diskurse zum spezifischen Ansatzpunkt der Studie.

## Fragestellungen und Vorgehen

Generell interessiert in dieser Untersuchung, wie in einem Museum erzählt werden kann. Wie wird es zum Ort für Fiktionen und wie funktioniert in diesem Zusammenhang das Zusammenspiel von Objekt, Text und Raum? Vor allem die Frage nach den Dingen und ihrem Erzählpotenzial wird zu den unterschiedlichen mu-

---

75 Grasskamp 2006.

76 Rönneper 1993.

sealen und literarischen Projekten immer wieder in den Blick rücken.<sup>77</sup> Alle reflektieren in ihrer Ausgestaltung, wie das Sammeln und Ausstellen einen Gegenstand verändern; und vor allem fragen sie nach den Semantiken und dem Vermittlungspotenzial der Dinge.

In beiden »Räumen« – dem Museums- und dem Textraum – werden Dinge respektive sprachliche Zeichen präsentiert und zur Rezeption freigegeben. Sie werden zu Teilen eines subjektbezogenen Verstehensprozesses, welcher durch Textstrukturen und Museumskonzepte zwar gelenkt, jedoch nicht vorhergesagt oder festgelegt werden kann. Ausstellungsobjekte und Textpassagen treten in eine Beziehung zum Subjekt und eröffnen einen jeweils spezifischen Zugriff sowohl auf das individuelle als auch das kollektive Gedächtnis und fordern vom Rezipienten die »beständige Mitreflexion« ihrer »Konstruiertheit«.<sup>78</sup>

In diesem Sinne scheinen auch Fragen nach der spezifischen Rezeptionssituation im Museums- und Textraum relevant. Der Fokus soll dabei auf den Leerstellen liegen, die im Erzählen mit Dingen sowie in der narrativen Ausstellung bleiben und die in der Rezeption überbrückt werden müssen, was – so die hier verfolgte These – eine besondere Qualität respektive einen besonderen Reiz der Wahrnehmung der hier besprochenen musealen und literarischen Projekte erzeugt.

Dabei stellt sich auch ganz generell die Frage, wie und zu welchem Zweck Fiktionen im Museum erscheinen. Bleibt es ein rein ästhetisches Spiel? Gibt es einen gesellschaftlichen Auftrag? Geht es um Grenzen und Möglichkeiten der jeweiligen Institution oder des jeweiligen Mediums? Welche Rolle spielt dabei das Spiel mit Original, Fälschung, Echtheit und Authentizität des jeweiligen Objektes oder des jeweiligen Textes? Aus all diesen Überlegungen ergibt sich die Frage: Inwieweit sind die vorgestellten musealen und literarischen Projekte metareflexiv aufgebaut? Alle scheinen Teil- und Themenbereiche des Museums, aber auch Fiktionen bzw. Narrationen zu hinterfragen, auszuloten und zu reflektieren. Vor allem gerät mit ihnen auch die eigene Form und die Spezifik der jeweiligen Narration bzw. die Rolle der unterschiedlichen Medien im Zeigeverfahren – die Frage, ob über Dinge und Texte, Abbildungen und Auflistungen, rein sprachliche deiktische Verfahren oder Gegenstände ohne jede Erläuterung erzählt wird – in den Blick. Ob im Museum, im Roman, im Katalog – in all diesen Formen scheint untersuchenswert, wie im

---

77 Im Gegensatz zum Museum im literarischen Text gibt es seit einiger Zeit eine Konjunktur zu den Dingen in den unterschiedlichen Wissenschaften. Als beispielhaft für die Untersuchung der Verbindung von Dingen und Literatur kann hier das »Handbuch Literatur & Materielle Kultur«, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder (2019), genannt werden. Einen kleinen Überblick zu diesem Diskurs gibt es in Teil II.

78 Westerwinter 2008, S. 25. Das Zitat im Zitat entstammt Pelz 2001, S. 20.

jeweiligen Spielraum der Fiktion grundlegende selbstreflexive Fragen gestellt und dabei gleichzeitig unterhaltende Geschichten erzählt werden können.

Mit dem Fokus dieser Fragen werden die ausgewählten musealen und literarischen Projekte exemplarisch und ausführlicher, als es bisher geschehen ist, untersucht. Während es zur Analyse von Texten und zum Teil auch Museen (bzw. künstlerischer Arbeiten wie Malerei, Skulptur, Performance) eine Vielzahl theoretisierter Vorgehensweisen, Methodenansätze und vor allem ein »ausdifferenziertes Vokabular«<sup>79</sup> gibt, ist der Umgang mit diesen spezifischen Museumsformen, um die es hier geht, weniger vorbereitet. In dieser Studie werden die vorgestellten Projekte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht, allerdings in einem erweiterten Zugang, der auch kunstwissenschaftliche Herangehensweisen mit einbezieht. Es sei vorangestellt, dass die vorgestellten Museen als Kunstwerke gelesen werden, in denen »konzeptionelle und ästhetische Entscheidungen« nicht willkürlich sind, sondern »im Detail Aufmerksamkeit verdienen«<sup>80</sup>. Darunter fallen auch Inszenierungsmittel, Fragen der Anordnungen, ergänzende Institutionen wie ein Museumsshop oder Dachgarten (wenn auch nur am Rande), Kataloge, Homepages etc. Im Sinne eines methodischen Dreischritts<sup>81</sup> der Fragen: »Was ist dargestellt? Wie ist es dargestellt? Was bedeutet es?«, werden die Gegenstände zum Teil zunächst ausführlicher beschrieben, wie es auch in der Kunstwissenschaft in Bezug auf Malerei, Skulptur, Architektur gängig ist, und zu deuten versucht. Auch die Texte werden nach einem ähnlichen Schema in ausgewählten Passagen analysiert, zum Teil im Verfahren einer kleinschrittigen und genauen Textanalyse, zum Teil in thematisch kursorischem Vorgehen. Die Entscheidung, die Ausstellungsmacher bzw. Museumsdirektoren nicht zu sehr mit einzubeziehen, ist auch diesem Herangehen geschuldet, das die Gegenstände in den Vordergrund rückt, die der Ausgangspunkt der hier angelegten Betrachtungen sind. Obwohl die Produzentin/der Produzent des jeweiligen Werks bzw. die Autorin/der Autor zwar für Interviews oder Rückfragen möglicherweise erreichbar gewesen wäre, ist sie/er für diesen Ansatz und die hier angestrebte Interpretation nicht so relevant bzw. als auftretender Museumsleiter eher als Teil des Kunstwerks und somit auch als eine Art Kunstfigur, als eine Persona des Museumsmachers wahrzunehmen – oder abgeschwächt: als jemand, der eine Rolle innehat. Alle Museumsmacher, David Wilson ebenso wie Roland Albrecht und bedingt auch Orhan Pamuk, spielen mit dieser Persona; Wilson und

---

79 Coers 2015, S. 7. Das, was er methodisch für die Analyse von Ausstellungskatalogen festgestellt hat, lässt sich in vielen Teilen auf das Vorgehen für diese Studie übertragen. Im Folgenden lehne ich mich also ein wenig an Feststellungen und Problematisierungen in der Einleitung seiner Untersuchung an.

80 Ebd., S. 12.

81 Siehe dazu für die Kunstwissenschaft Panofsky 1996 (darin das Kapitel »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, S. 36-67).

Albrecht besonders als vor Ort anwesende Museumsleiter, die eine Deutungshoheit über das Ausgestellte besitzen und in Albrechts Fall auch durch das Museum führen, Pamuk vor allem als Stimme des Autors in seinen Texten, in denen er auf besondere Art und Weise mit dem Verwischen zwischen Autor, Erzähler, fiktiver Figur und Museumskurator spielt. Die Autorin Leanne Shapton ist weniger präsent und verschwindet nahezu hinter dem erfundenen Auktionshaus Strachan & Quinn, das die Versteigerung der im Katalog ausgestellten Gegenstände vornehmen soll, taucht aber auch als ›Unbekannte‹ in einem der Fotos des Katalogs innerhalb der Diegese auf.

Vor allem geht es um die Reflexion des Zusammenspiels textueller und visueller Elemente (bedingt sogar haptischer). Wichtig erscheint dabei, dass – in den Worten von Stefanie Rentsch – eine »grundsätzliche Anerkennung einer visuellen Unbestimmtheit, deren spezifische Dichte und allusive Kraft«<sup>82</sup> der materiellen Welt vorausgesetzt werden soll, die allerdings mit einer Unbestimmtheit des literarischen Textes zumindest korrespondiert. Die unterschiedlichen Medien stehen dabei gleichberechtigt nebeneinander, wenn sie auf ihr jeweiliges Potenzial der Vermittlung, allein und in der Kombination, befragt werden, obwohl disziplinbedingt die Betrachtung des Textes dabei zum Teil etwas überwiegt.

Fragen nach der Struktur von Erinnerung, Wissens- und Wertungsdiskurse, aber auch immer wieder auftauchende Fragen nach Echtheit, Authentizität und Fake werden anhand von Theorien und aktuellen Diskursen zum Museum kontextualisiert und im jeweiligen Beispiel analysiert. Die Struktur der Untersuchung folgt dabei den großen Themenkomplexen »Museum«, »Dinge«, »Depot«, »Katalog« und »Roman«. Die Besonderheit und seltene Hybridform der ausgewählten Gegenstände legt eine exemplarische Auseinandersetzung und Vorgehensweise nahe – zudem sind die ausgewählten musealen und literarischen Projekte trotz ihrer Gemeinsamkeiten auch sehr unterschiedlich und erfordern eine individuelle Betrachtung –, führt aber auch zu allgemeineren Schlussfolgerungen bezüglich dieser Museumsform des Imaginären.

---

82 Rentsch 2010, S. 40.

