

werden und die Zusammenhänge von Wissensproduktion und Macht reflektiert werden. Während dem Museum so ein imaginärer Aspekt hinzukommt, erlangt die Literatur einen materiellen. Dieser kann auch als Chance auf eine offenere und damit andere, neue Lektüre verstanden werden. Die Wissenschaftsgeschichtlerin Anna Echterhölter etwa bezeichnet die Materialitätsgeschichte, also den Versuch, historische Erkenntnisse aus Artefakten zu gewinnen, als »Froschperspektive«¹⁰, die es erlaube, vermeintliche Wahrheiten und Erkenntnisse noch einmal anders zu betrachten. Sie bezieht sich dabei vor allem darauf, was dies für den Feminismus oder postkoloniale Betrachtungen positiv einbringen kann: »Man hat immer wieder diesen männlichen, weißen Blick auf vermeintlich ganz anders geartete Personengruppen. Und um diese Perspektive zu durchbrechen, kann es eben sehr, sehr hilfreich sein, über die Materialitätsgeschichte zu gehen.«¹¹ Der Einbezug von Gegenständen in eine Narration kann einen ähnlichen Effekt für die Rezeption haben, da diese maßgeblich offener angelegt ist. Wenn man es allerdings wie Pamuks Protagonist Kemal macht und die Dinge vor allem als persönliche Erinnerungsstücke und Fetische wahrnimmt, die ganze Welt zum Souvenir wird, dann erfährt man nur etwas über sich. Der Rezipient oder die Rezipientin wiederum hat die Möglichkeit, durch die eigene Anschauung auch zu anderen Lesarten zu kommen bzw. die Sichtweise des Protagonisten zu überprüfen. Im MJT oder auch im »Museum der Unerhörten Dinge« indessen landet man durch die (vorgegebene sowie eigenständige) Dinglektüre in dem skizzierten Möglichkeitsraum; in Shaptons Katalog bei individuellen Lektüren, die auf persönliche Erfahrungen und Assoziationen zurückgehen.

Weiterfabulieren – Fazit und Ausblick

Die Form des Museums und die Form von Literatur werden also in den in dieser Untersuchung analysierten Projekten überschritten und beständig erweitert, was jeweils zu Reflexionen anregen kann. Museen werden literarisiert und zum Ort für Fiktionen, Literatur wird materiell und räumlich. Die generelle Bedeutung formaler Gestaltung für unsere Kultur rückt der Philosoph und Kurator Daniel Tyradellis noch einmal in den Vordergrund, indem er Foucault zitiert:

Man glaubt gerne, eine Kultur hänge stärker an ihren Inhalten als an ihren Formen, so dass die Formen sich leichter verändern, aufgeben oder neuerlich aufnehmen ließen. Nur der Sinn sei tief verwurzelt. Wer das meint, verkennt aber, welches Erstaunen oder auch welchen Hass es auslösen kann, wenn Formen sich

10 Tirnthal 2018. www.deutschlandfunkkultur.de/globalgeschichte-den-nationalen-blick-ueberwinden.976.de.html?dram:article_id=426117.

11 Ebd.

auflösen oder neue Formen entstehen. Er verkennt, dass man mehr an der Art des Sehens, Sagens, Tuns oder Denkens hängt als an dem, was man sieht, denkt, sagt oder tut.¹²

Das Spiel mit der Form und damit das Wechselspiel in der Bedeutungskonstruktion von Texten, Dingen und Räumen macht die behandelten musealen und literarischen Projekte so interessant und ermöglicht nicht zuletzt eine ganz spezifische ästhetische Erfahrung.

Diese Studie hat versucht, die Relevanz der Form ebenso deutlich zu machen wie inhaltliche Zusammenhänge und dabei die Forschung um eine Untersuchung literarischer Ausgestaltungen jenseits des gängigen Rahmens zu erweitern. Sie kann damit als Beitrag zur Erforschung von Literatur, die ihr Medium überschreitet, verstanden werden sowie als Beitrag zu Untersuchungen von ›realistischen‹ Formaten, Medien und Institutionen, die zum Ort für Kunst und auch Fiktion werden.¹³ Dabei ergaben sich in der Erarbeitung sowohl ein Mehrwert für Museumsbetrachtungen als auch einer für die Literatur. Die analysierten Projekte stellen die vermeintliche Objektivität von Museen infrage, indem sie in der Übersteigerung aufzeigen, dass jedes Museum eine Perspektive einnimmt, Lesarten favorisiert und immer auch Produkt der Diskurse seiner Zeit ist. So stellt z.B. Roger Fayet in Bezug auf museologische Ausstellungen und deren Wert für das Museum als Institution fest:

Des Weiteren legitimiert sich ein solches Unternehmen auch durch den Umstand, daß wir immer wieder beobachten, wie sehr die Besucher von der ›Objektivität‹ der Museumsinhalte ausgehen – wohl deswegen, weil die Faktizität der (meist) originalen Exponate den Anschein einer offen daliegenden Welt erweckt.¹⁴

Und Martin R. Schärer bescheinigt der Museumsrezeption das Fehlen kritischer Kompetenz:

Das gesunde Mißtrauen, das der Presse und dem Fernsehen gegenüber fast selbstverständlich ist, fehlt beim Museum. Von der Echtheit der ausgestellten Dinge wird automatisch auf die Wahrheit der Darstellung geschlossen.¹⁵

Die Beispiele dieser Untersuchung (vor allem das MJT und das »Museum der Un-erhörten Dinge«) erschüttern dieses Verständnis und können damit als ein Beitrag zur Medienkompetenzentwicklung das Museum betreffend gewertet werden. Museumsarbeit ist aber prinzipiell eine positivistische:

12 Tyradellis 2014, S. 17f.

13 Für weitere Formen siehe beispielsweise Römers Untersuchungen (2001, S. 240-250) von Fakeunternehmen oder auch die von Maren Sestro zu Mockumentaries (2010).

14 Fayet 2005b, S. 29.

15 Schärer 2005, S. 35.

Dass der Prozess des Sammelns, Auswählens, Ordnen und Arrangierens selbst Bedeutung konstituieren könnte, dass eigene Denk- und Arbeitsstrukturen »Realität« schaffen und gängige Normen und Definitionen weitergeben, steht [im Museum] nicht zur Diskussion. Im Gegenteil, die Bedingungen der eigenen Produktion werden unsichtbar gemacht.¹⁶

Wiederum arbeiten die hier analysierten Museen daran, genau diese genannten Verfahren und Prozesse, die Roswitha Muttenthaler nennt, sichtbar zu machen und darüber hinaus auch Inszenierungsmedien und zum Teil sogar die gesamte Infrastruktur sowie Begleitmedien des Museums (wie den Museumshop, das Depot, Kataloge, Verfahren des Einlasses etc.) mit in den Fokus zu rücken. Dies macht sie, wie vielfach festgestellt, zu Metamuseen.

Die Ergebnisse der Analyse lassen die Museen auch gegen einen hypothetischen Vorwurf der Lüge oder den aktuellen »Fake-News«-Diskurs abgrenzen. Grundsätzlich ist eindeutig, dass Literatur und Kunst nichts mit Lüge zu tun haben (auch wenn Platon eine abweichende Auffassung vertrat), aber Museen funktionieren anders: Sie sind der Wahrheit, der Echtheit und der Historie verpflichtet. Allerdings geht es bei den behandelten musealen Beispielen ja, wie dargestellt, nicht darum, Wahrheiten und historische respektive gesellschaftliche Realitäten beliebig auszuliegen oder sogar zu instrumentalisieren, sondern im Spielraum der Fiktion und der Kunst auszuloten, vermeintlich Gesichertes infrage zu stellen und Herrschaftsdiskurse deutlich zu machen. Im Gegensatz zur aktuellen Tendenz der Festschreibung auf erlogene »Wahrheit« fokussieren sich die Museen hier darauf, die Vielgestalt von Wahrheiten deutlich zu machen und »Realität als Konstrukt, nicht als feststehende [...]Größe«¹⁷ darzulegen. Sie zeigen sich als Spielart des produktiven Imaginierens, das eben nicht zu Festschreibungen führt, sondern Komplexitäten zulässt und die Abhängigkeit von Wissen von den jeweiligen historischen, geografischen, ideologischen und gesellschaftlichen Standpunkten deutlich macht. In diesem Sinne sind sie vielleicht gerade im Moment besonders wichtig.

Der Mehrwert der hier besprochenen musealen und literarischen Projekte für die Literatur liegt neben dem erarbeiteten facettenreichen Spiel mit Realität und Erfindung sowie damit einhergehend einer Authentisierung der Fiktion durch das Materielle auch in der zusätzlichen Räumlichkeit sowie Körperlichkeit des Denkens: »Ausstellungen sind damit auch etwas, was in der Lage sein könnte, dem Denken eine bestimmte Form von Körperlichkeit zurückzugeben«¹⁸ und damit auch, den ästhetischen Reiz fiktionaler Welten auf die materielle Welt auszudehnen. Ebenso kann, das hat die Untersuchung gezeigt, das Erzählen auf sein Po-

16 Muttenthaler 1999, S. 78.

17 Westerwinter 2008, S. 222.

18 Tyradellis 2014, S. 17, siehe auch S. 134ff.

tenzial hin befragt werden, die Trennung von Autor und Erzähler reflektiert werden (wie z.B. bei Pamuk) und neue Facetten im Erzählprozess aufgedeckt werden. Das tatsächliche Vorhandensein der Dinge verdeutlicht noch einmal besonders die Semantisierungen, denen Dinge und Menschen und vor allem Dinge in Literatur ausgesetzt sind:

Menschen laden Dinge mit Bedeutungen auf, instrumentalisieren, prägen oder ›machen‹ auf diese Weise Dinge, aber Dinge verleihen dem Menschen Subjektstatus, formen soziale Beziehungen und weisen eigene Handlungsfähigkeit auf.¹⁹

Dieses dialektische Verhältnis »der Handlungsfähigkeit der Dinge und ihrer identitätsbildenden Kraft«²⁰ wird anhand der ausgestellten und gezeigten Objekte noch einmal fassbarer und anschaulicher als in der reinen Textlektüre.

Dinge als Erzählzeichen bieten durch ihre Polysemie eine Offenheit in der Lektüre an,²¹ die zumindest in Teilen mit der literarischen Offenheit von Texten mit hohem Literarizitätsgrad korrespondiert – Kennzeichen dieser wären unter anderem Momente des Nichtsagbaren, die im Text durchscheinen, Übersprachliches, das sich durch eine bestimmte sprachliche Gestaltung ergibt, Angedeutetes, Gehantes, nicht Ausgesprochenes – und die das Assoziationsspektrum und die Lebenswelt der Rezipient:innen noch einmal anders integriert und voraussetzt sowie (auch) visuelle Kategorien, wie z.B. den Geschmack (bei Shapton), miteinbezieht. Gleichzeitig kann die Literatur im Museumsraum auch ein stärker kommunikatives Ereignis sein als die Lektüre eines Textes und vielleicht diverse Gruppen von Menschen ansprechen. So vermutet jedenfalls Daniel Tyradellis:

Mehr als andere Medien bieten Ausstellungen die Möglichkeit, an ein und derselben Stelle und mit ein und demselben Gefüge von Dingen gleichzeitig Menschen unterschiedlichsten Alters, unterschiedlichsten Wissens und unterschiedlichster Interessen und Neigungen anzusprechen.²²

Dieser kommunikative Aspekt der behandelten musealen und literarischen Projekte wäre sicher auch noch eine genauere Betrachtung wert. Einen möglichen Ansatzpunkt für weitere Forschungen bieten die performativen Elemente des Erzählens und Zeigens in diesem Zusammenhang. So könnten vor allem David Wilsons und Roland Albrechts, aber auch Orhan Pamuks Selbstinszenierung als Museums-

19 Scholz/Vedder 2019, S. 10.

20 Ebd.

21 Diese hier viel besprochene Polysemie der Dinge kann in einer Ausstellung noch durch eine räumliche Anordnung verstärkt werden, welche, kommunikationswissenschaftlich betrachtet, zu einem unsicheren Sender-Empfänger-Verhältnis führt (vgl. dazu Fayet 2015, S. 62).

22 Tyradellis 2014, S. 16f.

direktoren und Geschichtenerzähler genauer untersucht werden.²³ Der Blick auf einen erzählenden Menschen, der durch das Verweisen auf Dinge eine mündliche Geschichte vorträgt und dabei zur gleichen Zeit am gleichen Ort ist wie seine Zuhörer:innen, scheint dabei noch viel Potenzial zu bieten. Hierzu könnte man weitergehend auch Performancekünstler, die das Ausstellen thematisieren, mit einbeziehen, so beispielsweise auch den in der Einleitung kurz vorgestellten Künstler Philip Noterdaeme und sein »Homeless Museum«, in dem er als Museumsdirektor eine zentrale Rolle einnimmt, deutlich relevanter als der jeweils wechselnde Raum des Museums, und in dem er somit als Fixpunkt fungiert. Oder man könnte auf Akteure schauen, die eher dem Bereich des Theaters zugeordnet werden, wie z. B. der Schweizer Hans Peter Litscher, der bei performativen (Ausstellungs-)Führungen sein Publikum in die Lebensläufe (erfundener) Persönlichkeiten einführt; so beispielsweise in einer Führung am »Deutschen Schauspielhaus Hamburg« mit dem Titel »Die tausend Tode der Maria Magdalena Brettschneider. Eine Schauspielhausdurchsuchung« (2001). Diese Maria Magdalena soll als Faktotum das Theater angeblich bewohnt haben. Litscher führte Zuschauer:innen durch das Theatergebäude und unterschiedliche Lebensstationen der Statistin und Gardrobieren, die ihr Leben angeblich diesem Haus verschrieb.²⁴ Ein anderes Beispiel wäre sein Führungsprogramm durch die von ihm gestaltete Ausstellung »Con Garbo nei Grigioni/Greta Garbo in Klosters« (2010) im Foyer und Außenbereich des »Theater Chur«, in dem er Fiktives zur bekannten Schauspielikone anhand von ausgestellten Gegenständen erläuterte. Die gezeigten Dinge sollten der Sammlung eines Stalkers entstammt und der Diva angeblich gehört haben: Ihre Schuhe, ihre Bücher, Röntgenaufnahmen ihrer Füße und sogar ihr Wohnwagen wurden zu Spuren der Garbo, die Litscher las. Während sich diese Studie stärker auf die geschriebenen Textzeugnisse fokussiert hat, wäre eine Untersuchung der Flüchtigkeit der Performanz und des gesprochenen Wortes im Kontext der vermeintlichen Stabilität von Dingen, die bei allen genannten Kreativen und Fabulierern zum Erzählanlass werden, lohnenswert und würde das Museum bzw. die Ausstellung stärker auf ihre theatralen Elemente hin befragen.

In einer Inszenierung von Hans Peter Litscher am »Neumarkt-Theater« in Zürich mit dem Titel »Tschechows drei entfernte Cousinen«²⁵ (2004), die auch eine kleine Ausstellung im Theaterraum beinhaltet, über drei Schwestern, die zu viel Anton Tschechow gelesen haben sollen und deren Leben Parallelen zu Tschechows »Drei Schwestern« aufweist, nutzen diese drei übrigen spielerisch Pralinen

23 Wescher hat dies in Bezug auf Wilson in Ansätzen erarbeitet, fokussiert sich aber deutlich stärker auf die Spurensuche nach der Wahrheit im MJT (1998, S. 21 und 35ff.).

24 Vgl. Klett 2001.

25 Dies ist eine Anspielung auf Anton Tschechows Drama »Drei Schwestern« (z. B. Čechov 1974).

als Sputnik-Satelliten²⁶ und träumen von der Befreiung aus ihrer Lethargie und Handlungsohnmacht durch ein Raumschiff. Und damit wären wir dann fast auch wieder bei Laika, der Weltraumhündin aus »Sputnik 2«. Denn eines lehren die Museen des Imaginären auf ästhetisch genussvolle und charmante Weise: »The world is bound with secret knots« – und Geschichte reiht sich an Geschichte ...

26 Vgl. Straessle 2004.