

KEIN ORT? NIRGENDS? ANMERKUNGEN ZU AUSSTELLUNGEN VON EXIL UND EXILLITERATUR

*„Wo ein Bild ist, hat die Wirklichkeit ein Loch. Wo ein Zeichen herrscht, hat das bezeichnete Ding nicht auch noch Platz.“
(Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens)*

I. Das Ausstellen von Literatur als literaturwissenschaftlicher Forschungsgegenstand

Als Alexander Theben zerstörte, heißt es, habe er nur ein Haus verschont, das des bereits ein Jahrhundert zuvor verstorbenen Dichters Pindar. Über Jahrhunderte sollen in Rom die Häuser von Horaz, Vergil und Ovid als Erinnerungsorte geachtet worden sein. Im 19. Jahrhundert meldete in Deutschland das Bürgertum seine kulturellen Ansprüche an und integrierte dabei die Geburts-, Wohn- und Sterbehäuser von Autoren, Musikern und Malern als Gedenkstätten in ein entsprechendes Kultur- und Bildungskonzept. Literatur wurde damit zu einem Objekt bürgerlicher expositorischer Inszenierung, eine Praxis, die sich in der Folgezeit ausdifferenzierte in jene von Literarischen Gedenkstätten, Literaturmuseen, Literatúrausstellungen verschiedener Ausprägungen. Die Ausstellung als ein kulturell hoch bewertetes, immer wieder vom Ort oder den Exponaten her auratisch aufgeladenes Distributionsmedium von Literatur fand – ungeachtet der erreichten Öffentlichkeit – allerdings kaum Beachtung durch eine universitär etablierte Literaturwissenschaft. Auch nachdem sich die Germanistik von ihrer Konzentration auf das „Werk“ gelöst hatte und sich literatursoziologischen, sozialhistorischen, diskursanalytischen oder medienwissenschaftlichen Fragestellungen zuwandte, blieb die Literaturexposition (in ihren unterschiedlichen Typen) für die Germanistik weitgehend peripher. In fachwissenschaftlichen Nachschlagewerken fehlten folglich entsprechende Lemmata – Beleg dafür, wie wenig auch eine Germanistik, die sich an der Diskussion der Materialität von Literatur interessiert zeigte, gewillt war, diesen Gegenstandsbereich als den eigenen anzuerkennen und methodisch zu reflektieren.

Mit dem Zusammenbruch der DDR, die mit ihrer Erbekonzeption eine ungleich aktivere Politik der Literarischen Gedenkstätten betrieben hatte als die alte Bundesrepublik, wurde erkennbar, dass dem literarischen Gedächtnis, wie es durch Dichterhäuser, Literaturmuseen usw. formiert wurde, weiterhin eine Funktion bei der Herausbildung und Stabilisierung kultureller Identitäten zugeschrieben wurde. Nur so ist zu erklären, dass in den neunziger Jahren zahlreiche der Literarischen Gedenkstätten und Literaturhäuser zur Disposition gestellt wurden. Gedenkstätten wurden aufgelöst (wie die in DDR-Zeiten wichtige Erich-Weinert-Gedenkstätte in Magdeburg), Literaturmuseen (wie das im letzten Museumsbau der DDR eingerichtete Schiller-Museum in Weimar) wurden geschlossen, andere neu konzipiert (Goethes Gartenhaus, bei dem die „Entrümpelung“ einen Authentizitätsanspruch darstellte, das Lessinghaus in Kamenz, das Ernst-Moritz-Arndt-Haus in Garz¹, das Kleist-Haus in Frankfurt/Oder usw.) oder erst eröffnet und projektiert (z.B. das Nietzsche-Haus in Naumburg², das Gustav-Freytag-Haus in Gotha-Siebleben³ oder die Greifswalder Koeppen-Gedenkstätte). Es ist bezeichnend, dass im „Börsenblatt“ 1994 ein Artikel erschien, der erstaunt und erfreut feststellte, dass die Seghers-Wohnung noch nicht verändert oder aufgelöst worden sei: „Denn die Einrichtung, zugleich Sitz der Anna-Seghers-Gesellschaft, hat, anders als das Arnold-Zweig-, das Becher- und das Ernst-Busch-Haus in Berlin, die unsicheren, geldknappen und von Restitutionsansprüchen geprägten Wendezeiten heil überstanden.“⁴

Das Wechselspiel von Kontinuitäten und Diskontinuitäten bei der literarischen Gedächtnisleistung der Literaturhäuser⁵ lässt sich allerdings nicht nur für den Bereich der ehemaligen DDR nachweisen,

- 1 Das Garzer E.M. Arndt-Haus (das Bonner E.M. Arndt-Haus hat eine andere Geschichte nach 1989, die auch mit dem Bedeutungsverlust der Stadt zusammenhängt) war 1937 mit deutlich nationalistischer Intention gegründet worden und wurde 1992/93 neu konzipiert.
- 2 Das Nietzsche-Haus, Am Weingarten, war bis 1990 Wohnhaus, nach der politischen Wende wurde es von der Stadt rekonstruiert und 1994, zum 150. Geburtstag Nietzsches, als Museum eröffnet.
- 3 In Freytags Haus in der Weimarer Str. wurde in der Nachkriegszeit ein Kindergarten eingerichtet.
- 4 Klaus Bellin: „Die Wohnung mit Kajüte und Mastkorb“, in: Börsenblatt 17.1. 1994, S. 10-12, S. 12.
- 5 Es folgten in diesem Jahrzehnt eine ganze Reihe Neugründungen oder Neuzensurierungen von Dichterhäusern. Um nur einige weitere zu nennen: Klopstock-Haus, Tucholsky-Erinnerungsort in Rheinsberg, Storm-Haus in Heiligenhafen, Novalis-Gedenkstätten, das Horváth-Haus in Murnau, die Grimmlshausen-Gedenkstätte in Renchen. Aber auch Dichterhäuser von Autoren wie Schubart, Rückert, Schücking sind hier aufzulisten.

auch in den westlichen Bundesländern kam es im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts zu bemerkenswerten Revisionen, was die Ausstellungskonzeption wichtiger Literaturhäuser betrifft, oder zu Neugründungen: Zu nennen sind als Beispiele nur das Buddenbrookhaus in Lübeck und die Brecht-Gedenkstätte in Augsburg, wo in beiden Fällen die Anwesenheit des jeweiligen Bundespräsidenten aus der Wiedereröffnung gleichsam einen Staatsakt machte, der die mnemokulturelle Funktion und Bedeutung dieser Dichterhäuser würdigte. Auch das Fallersleben-Haus, bei dem aus offen liegenden Gründen ganz der Gedanke der nationalen Einheit in den Vordergrund gerückt wurde, wurde 1991 eröffnet in Anwesenheit der damaligen Bundestagspräsidentin Rita Süsmuth.

Diese Veränderungen in der literarischen Erinnerungstopographie vollzogen sich zum großen Teil hinter dem Rücken der etablierten Germanistik. Inwieweit diese Veränderungen dennoch z.B. mit einer literaturwissenschaftlichen Kanonrevision – bei Weinert sicherlich evidenter als bei anderen Schriftstellern – oder mit einer neuen literaturwissenschaftlichen Perspektive auf die Autoren – etwa bei Brecht – einhergingen, bedarf einer Systematisierung auch von literaturwissenschaftlicher Seite. Ein entsprechend ausgerichtetes Forschungsprojekt muss dabei die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und – weisen von Literaturwissenschaft und Exposition mitreflektieren, die Differenzen und Kongruenzen zwischen Wissenschaft und Ausstellung auf der Ebene der Methoden zum Thema machen.⁶ Am „Autorbegriff“ ließe sich das angesprochene – methodische – Spannungsfeld zwischen Literatúrausstellung und Literaturwissenschaft konkretisieren: Während in den letzten beiden Jahrzehnten die Ablösung des traditionellen, teilweise noch genieästhetisch bestimmten Autorbegriffs in der literaturwissenschaftlichen Diskussion, sei sie diskursanalytisch, intertextuell oder dekonstruktivistisch ausgerichtet gewesen, propagiert wurde, hat es den Anschein, als würden „alte“ Zuschreibungen an den Autor in den Dichterhäusern beibehalten und bestätigt, werde Autorschaft als Werkherrschaft expositorisch re-inszeniert.

Solchen Fragen nach Konvergenzen bzw. Divergenzen auf der Ebene der Methoden (d.h. auch der Erkenntnisintention) und darüber hinaus nach dem Bezug der Exposition zu wissenschaftlichen Diskur-

6 Dass dabei – auch methodisch – zwischen einer Literarischen Gedenkstätte, die Aura und Authentizität in einer statischen Präsentation, die verklärende Dauer suggeriert, herstellen will, und einer transitorischen Exposition, die Forschungen auf der Grundlage von Archivarbeiten darbietet, mehr als nur graduelle Unterschiede liegen, muss nicht eigens betont, aber an konkreten Beispielen herausgearbeitet werden.

sen ist das Problem der – jeweiligen – Gegenstandskonstituierung inhärent. Die Frage, inwieweit Gegenstandserweiterungen der Germanistik, das Erschließen neuer Forschungsfelder vom expositorischen Bereich aufgegriffen, mitgetragen bzw. nachvollzogen werden (können), bedarf einer komplexeren Antwort, die sowohl die Möglichkeit einschließt, dass es sich bei dem expositorischen Bereich um einen durch Material und Lokal bestimmten autonomen literarischen Sektor mit eigenen Gegenständen handelt, als auch die Bedingungen nicht ausschließt, unter denen von der Exposition her Impulse für eine Veränderung des literaturwissenschaftlichen Gegenstands ausgehen können. Um ein Beispiel für eine Abkoppelung beider Bereiche voneinander zu nennen: Bezogen auf das Jahrzehnt nach dem politischen Umbruch heißt es in einem Aufsatz des Jahrbuchs für Exilforschung:

„Wer sich in den neunziger Jahren mit Exilliteratur befasst, dem wird nicht selten bedeutet, daß er sich mit einem obsoleten Gegenstand abgebe. Er hört diese Einschätzung auch von Kollegen, die sich noch vor wenigen Jahren engagiert an der Exilforschung beteiligten, mithin keineswegs aus Unkenntnis sprechen, nunmehr aber zu der Auffassung gelangt sind, daß die Exilliteratur erschlossen und zu ihr alles gesagt sei, was nötig und sinnvoll ist. Aus dieser Sicht ist das Forschungsprojekt ‚Literatur des Exils‘ so gut wie abgeschlossen“.⁷

Nun aber zur Ausstellungspraxis: In dem einen Jahrzehnt, in dem die Germanistik den vorläufigen Abschluss einer intensiven Erforschung dieses Kapitels deutscher Literaturgeschichte proklamierte, gab es ungefähr doppelt so viele Ausstellungen zur Exilliteratur wie bis 1989. Empirische Befunde wie der zu Exilliteraturausstellungen (und ihrem Verhältnis zur Exilforschung) sagen – dies ist eine Binsenweisheit – noch wenig oder nichts darüber aus, welche Perspektiven auf den Gegenstand der Expositionen eröffnet werden. Nicht nur, was wird ausgestellt, ist zu fragen, sondern wie wird es ausgestellt. Werden narrative Modelle in der Exposition adaptiert? Welcher Dramaturgie ist die Inszenierung der Exponate verpflichtet? Welche semiotischen Prozesse setzt eine Literatúrausstellung sowohl bei den Einzelexponaten als auch bei ihrer Integration in ein Ensemble in Gang? Inwieweit intendiert die Ausstellung eine Metonymisierung der Exponate?

7 Bernhard Spies: „Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung“, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 14 (1996): Rückblick und Perspektiven, S. 11- 30, S. 11.

Wie also lässt sich aus literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse heraus (und mit einem entsprechendem Analyserepertoire) die Ausstellungsästhetik beschreiben?

Zu dieser gehört sowohl der Einsatz von Medien als auch die (Selbst-)Verortung der Ausstellung in aktuellen, aber auch in historischen Medienensembles. Die Ausstellungsästhetik spielt bei der Inszenierung von Aura und Authentizität eine entscheidende Rolle. Nach Benjamins berühmten „Kunstwerk“-Aufsatz, der Ausstellbarkeit und technische Reproduzierbarkeit zusammendenkt, müsste die Positionierung gegenüber der Medienentwicklung die Typologie auch der Exposition von Literatur neu begründen. Von den Literarischen Gedenkstätten mit ihrer Einzigartigkeit und dem Numinosen des Ortes lösten sich demnach die Ausstellungen, die die Signatur der Moderne gewinnen und die Aura in der – technisch und medial produzierten – Ubiquität des Ausgestellten preisgeben. Inwieweit die Thesen Benjamins auf die Ausdifferenzierung der Literatúrausstellung zu übertragen sind, inwieweit sie auch für den zweiten, den digitalen Medienumbruch gelten, müsste anhand von Untersuchungen zur Geschichte, Ästhetik und Typologie der Literatúrausstellungen noch geklärt werden. Die 90er Jahre stellen jedenfalls für die Literatúrausstellungen nicht nur in (erinnerungs-)politischer Hinsicht, sondern auch in medialer einen Umbruch dar: Sie müssen sich neu definieren entweder als Refugien, die sich dem Medienumbruch verweigern und dadurch Sehnsüchte nach Authentizität jenseits der neuen Medienwelten zu erfüllen versprechen, oder indem sie die neuen Medien einbeziehen oder sich in unterschiedlicher Weise digital präsentieren – sei es im Netz, sei es auf DVD, CD-ROM u.a. – wie es in elaborierter Form z.B. das Mainzer Gutenberg-Museum versuchte. Die der Medienentwicklung nach Benjamin innewohnende Tendenz zur Ausdifferenzierung von Exposition von Literatur trafe damit zugleich auf die Gegentendenz einer Entdifferenzierung: Auch die Präsentation der Gedenkstätte wird ubiquitär, die Reliquien flottieren in Zeit und Raum, die Transitorik der Ausstellung (sicherlich ein Grund für methodische Schwierigkeiten der Germanistik, sich einer instabilen Quellenlage zu versichern) wird dagegen aufgehoben: Längst aufgelöste Ausstellungen behalten ihre Präsenz, eine veränderte Präsenz, in den neuen digitalen Archiven. Die Grenzen zwischen Literatúrausstellung, Literaturmuseum und Literarischer Gedenkstätte, soeben medientheoretisch noch festgezerrt, beginnen damit zu diffundieren.

II. Von der Sammlung zur Exposition:

Die Frankfurter Ausstellung von Exilliteratur 1965

Als exemplarisch dafür, wie expositorische Praxis und Veränderungen des germanistischen Gegenstandsbereichs sich in einem z.T. widersprüchlichen Verhältnis zueinander entwickeln können, ist das Ausstellen von Exilliteratur genannt worden. An dieser Stelle ist nicht eine Geschichte und Ästhetik der Exilliteraturausstellungen zu skizzieren (und sie mit der Wissenschaftsgeschichte zu korrelieren), zumal diese Expositionsgeschichte nicht erst mit den späten sechziger Jahren beginnt, als politische und kulturpolitische Entwicklungen in der Bonner Republik die Rehabilitierung dieser literarhistorischen Epoche begünstigten. Die folgenden Anmerkungen konzentrieren sich vielmehr auf frühe Beispiele sowie Beispiele aus der genannten Umbruchphase. Am Beginn der intensiven und systematischen Auseinandersetzung mit dem literarischen Exil, die diesem eine öffentliche Aufmerksamkeit sichert, steht im westlichen wie im östlichen Teil Deutschlands weniger die Literaturwissenschaft als der Ausstellungsbereich. Die Zeitspanne zwischen der ersten ost- und der ersten westdeutschen Exilliteraturexposition ist allerdings lang und sagt vieles aus über die – historisch unterschiedlich gelagerte – Bedeutung des Exils und seiner Literatur für die jeweilige kulturelle Identitätsbildung. Bei beiden Ausstellungen traten die beiden zentralen Bibliotheken – Leipzig und Frankfurt/M. – als Organisatoren auf. Die Deutsche Bücherei in Leipzig zeigte bereits 1947, zu einem Zeitpunkt also, da für wichtige Autorinnen und Autoren des Exils dieses noch nicht beendet war (Anna Seghers z.B. traf Ende April 47 in Berlin ein, Brecht und Arnold Zweig kamen erst im Oktober des folgenden Jahres), ihre große Ausstellung „Bücher der Emigration“. Die Leipziger Exponate, die anschließend auf eine große Tournee geschickt wurden, stammten dabei sämtlich aus den Beständen dieser Bibliothek als Nationalbibliothek des Deutschen Reiches. Wenn es im „Handbuch der deutschsprachigen Emigration“ zur Ausstellung von 1947 heißt, diese sei „noch ohne Scheuklappen“ gewesen⁸, so mindert diese Formulierung allerdings eine entscheidende Absicht der Organisatoren unzulässig ab: die kulturelle Einheit in Deutschland mitzubegründen im Rekurs auf das „andere“, ins Exil getriebene Deutschland. Um Identitätsverlust und drohende Spaltung abzuwehren, musste der Ausstellung daran gelegen sein, die Exilliteratur in ihrer ganzen Breite zu dokumentieren –

8 Ursula Langkau-Alex: „Geschichte der Exilforschung“, in: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, Darmstadt 1998, Sp. 1195-1209, Sp. 1202.

keine historische Reminiszenz also und alles andere als nur ein Beitrag zur Erinnerungskultur, sondern eine Ausstellungsstrategie, die auf Aktualität zielte und die Re-Integration der Emigrierten und ihrer Literatur flankieren sollte.

Als schließlich fast zwei Jahrzehnte später, 1965, die Deutsche Bibliothek in Frankfurt ihre Ausstellung „*Exil-Literatur 1933–1945*“ ankündigte, war in Westdeutschland Exilliteratur immer noch nicht als literaturwissenschaftlicher Forschungsbereich durchgesetzt, was nicht nur am politischen Klima lag, das bestenfalls ein Negieren, häufiger eine Diskriminierung des Exils förderte, es lag auch an den methodischen Unzulänglichkeiten einer „werkorientierten“ Germanistik, der selbst literarhistorische Fragestellungen etwas abhandeln gekommen waren. Die am 28. Mai 1965 in Frankfurt eröffnete Literaturschau, die einen ungewöhnlich „starken Widerhall [...] im In- und Ausland“ fand⁹, wurde in fast 20 europäischen Städten (aber auch in Israel) – teilweise unter dem Patronat der UNESCO – gezeigt.

Diese Frankfurter Ausstellung legitimierte sich in ganz anderer Weise als die Leipziger Ausstellung von ihren Archiven her und inszenierte sich über diese als Erbin des Exils. Im Vorwort des Katalogs (der in der Anfangsphase der westdeutschen literaturwissenschaftlichen Exilforschung geradezu zu einem Standardwerk mit zahlreichen Auflagen avancieren sollte) wurde ein Brief des exilierten Autors Arnold Zweig von 1954 an den damaligen Bibliotheksdirektor Eppelsheimer abgedruckt, in dem Zweig schreibt:

„Als ich in Frankfurt unseren Freund W. Sternfeld traf, berichtete er von der Existenz einer Deutschen Freiheitsbibliothek in Frankfurt unter Ihrer Leitung. Da Sie, nach seiner Mitteilung, alle die innerhalb der Emigration in unserer Sprache gedruckten Bücher sammeln, schicke ich Ihnen hiermit das, was ich in Haifa zwischen 1942 und 44 aus Moskau erhielt.“¹⁰

Die Apostrophierung der von der Deutschen Bibliothek betreuten „Sammlung Deutsche Exil-Literatur“ als „Deutsche Freiheitsbibliothek“ durch einen prominenten Vertreter des Exils übernahm die Ausstellung in ihr öffentlich bekundetes Selbstverständnis. Sie gerierte sich als Wähler und Fortsetzer der Exiltradition, wenn es „zur Anlage der Ausstellung“ im Katalog heißt:

9 Kurt Köster: „Vorwort zur dritten Auflage“, in: *Exil-Literatur 1933- 1945. Eine Ausstellung aus Beständen der Deutschen Bibliothek. (Frankfurt am Main Sammlung Exil-Literatur) Frankfurt/M 1967, S. 7–8, S. 7.*

10 Kurt Köster: „Vorwort zu ersten Auflage (1965)“, in: *Exil-Literatur 1933-1945 (1967), S. 5-7, S. 6.*

„Vor 33 Jahren – genau: am 10. Mai 1934 – wurde in Paris mit Unterstützung des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller die Deutsche Freiheitsbibliothek gegründet. Man gedachte des Tages der Bücherverbrennung, der sich zum ersten Male jährte, und errichtete, den Verfolgern zum Trotz, eine Sammelstätte für alle Bücher, die im Dritten Reich vernichtet, verboten, in Sperrmagazine verbannt oder totgeschwiegen wurden.“¹¹

Was die Exilierten erstrebten, die Rettung freiheitlicher literarischer Traditionen, wurde aufgegriffen mit der Sammlung Exil-Literatur und vollzieht sich jetzt öffentlich wahrnehmbar in der Ausstellung: „Der erste Versuch des Aufbaus einer Sammlung des freien deutschen Buches war gescheitert“¹², der zweite in Frankfurt demonstriert mit der Ausstellung sein Gelingen. Auf die Reliquie, die diese „translatio“ von der ersten zur zweiten Bibliothek authentifiziert, weist schon der Katalog hin: Es handelt sich um das Buchexponat mit dem Titel „Das deutsche Volk klagt an. Hitlers Krieg gegen die Friedenkämpfer in Deutschland. Ein Tatsachenbuch.“ Erschienen war es 1936 im Pariser Exilverlag „*Editions du Carrefour*“. Was dieses Exponat aber zum Beweisstück für die „translatio“ erhob, war der Besitzstempel im Ausstellungsstück: „*Deutsche Freiheits-Bibliothek, Bibliothèque Allemande des Livres brûlés. 65, Boulev. Arago. 65 Paris – XIIIe Tél. Port-Royal 10-17.*“ Der Katalog betont die Einzigartigkeit dieses Exponats und damit seine Bedeutung für die Frankfurter Ausstellung :

„Nach der Besetzung Frankreichs 1940 fiel die Bibliothek in die Hände der Nationalsozialisten. Ihre Bestände sind seitdem verschwunden; nach Rudolf Leonhard soll sich später ein Buch in der Bibliothèque Nationale befinden haben; ein weiteres [d.h. die einzig noch nachgewiesene materielle Spur der „Freiheitsbibliothek“ – PS] haben wir kürzlich in unserer Sammlung entdeckt (Kat. Nr. 57).“¹³

Indem sich die Deutsche Bibliothek bei ihrer Exposition auf die Tradition der Pariser „Freiheitsbibliothek“ beruft, positioniert sie sich damit notwendigerweise auch zu deren Ausstellungstradition : Diese Bibliothek hatte während der Zeit des Pariser Exils zwei literarische Expositionen veranstaltet, um der vertriebenen und unterdrückten Literatur

11 Werner Berthold: „Zur Anlage der Ausstellung und des Katalogs“, in: Exil-Literatur 1933 – 1945 (1967), S. 9-13, S. 9.

12 Werner Berthold: Zur Anlage der Ausstellung, S. 9.

13 Werner Berthold: Zur Anlage der Ausstellung, S. 9.

ein höheres Maß an Publizität zu verschaffen.¹⁴ Die erste wurde am 16. November 1936 am Boulevard St. Germain eröffnet und war konzipiert als Gegenprojekt zu einer von Goebbels veranlassten Buchausstellung in der französischen Hauptstadt. Aus diesem Anlass ergab sich eine doppelte Aufgabenstellung für diese expositorische Veranstaltung: Zum ersten war sie geplant als Korrektiv zur Goebbels-Ausstellung: Was dort nicht gezeigt wurde, die Militarisierung der Literatur, die Bücher über Unterdrückung und Folter, aber auch das, was als Widerstandsliteratur einzustufen war, wurde in der Ausstellung der „Freiheitsbibliothek“ öffentlich gemacht. Sie diente zum zweiten der öffentlichen Selbstdarstellung der literarischen Emigration nach außen, durch die – ähnlich wie bei der Frankfurter Ausstellung, allerdings durch die damalige Volksfrontpolitik ideologisch gerechtfertigt – das Exil in seiner Breite, der Vielfalt seiner politischen und literarischen Strömungen in den verschiedenen Exilzentren vorgestellt wurde: Produktionen der Verlage in Paris, Amsterdam, Zürich, Prag, Moskau, New York, Kopenhagen und Jerusalem waren zu sehen – eine Vielfalt, die sich allein schon als solche von der Verengung der deutschen Literatur abhob, wie sie in der gleichzeitig laufenden, unter einem großen Hitlerbild im Quartier Latin aufgebauten offiziellen deutschen Ausstellung zu bemerken war. „Zum ersten Male war hier das politisch-geistige Werk der deutschen Emigration zusammengefasst“, hieß es in dem Ausstellungsbericht der in Moskau erscheinenden Zeitschrift „*Das Wort*“.¹⁵ Nach innen hatte die Ausstellung die Funktion, Klärungsprozesse zu forcieren, indem man sich auf einen Ästhetikbegriff verständigen wollte, der quer stand zur Autonomiesetzungen von Literatur und sich stattdessen auf „Wahrheit“ als (diffuse) ästhetische Kategorie berief.

14 Dass schon während des Exils Exilliteratur ausgestellt wurde, wird aus verschiedenen Exilzentren berichtet. In Kopenhagen z.B. wurde am 2. Sept. 1937 eine deutsche Propaganda-Ausstellung „Das deutsche Buch“ mit 1600 Exponaten eröffnet. Bereits am 25. Sept. war in der Kopenhagener Innenstadt eine Gegenausstellung zugänglich mit dem Titel „Den tyske Kulturkamp“, organisiert vom Verein „*Frisindet Kulturkamp*“ in Zusammenarbeit mit dem „Emigrantenheim“: „Die Ausstellung wurde ein großer Erfolg und hatte doppelt so viele Besucher wie die Propaganda-Ausstellung. Sie wollte das zeigen, was in der offiziellen Präsentation fehlte: die 1933 verbrannten Bücher und die Exilliteratur, aber auch das, was man verschwiegen hatte: die grobe nationalsozialistische und antisemitische Propagandaliteratur.“ Geflüchtet unter das dänische Strohdach. Zitiernach: Schriftsteller und bildende Künstler im dänischen Exil nach 1933. Ausstellung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Heide in Holstein 1988, S. 172.

15 Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich. Frankfurt/M. 1981, S. 258.

Auch die zweite Literatúrausstellung des Pariser Exils selbst war eine „Gegenausstellung“ und hatte damit eine operative Funktion im Kampf um die öffentliche Meinung. Diese zweite Literatúrausstellung der „*Deutschen Freiheitsbibliothek*“ stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der ideologisch hoch gerüsteten Pariser Weltausstellung von 1937. Im Gegensatz zur ersten Literatúrausstellung eröffnete diese zweite einen anderen Zeithorizont des Exils, der das zeitgenössische in eine hundertjährige Tradition stellte (und vice versa auch den Nationalsozialismus in eine lange deutsche Geschichte der Unterdrückung und Freiheitsberaubung): „*Das deutsche Buch in Paris 1837-1937*“. Gewidmet war die Ausstellung dem 140. Geburtstag Heinrich Heines.¹⁶ Eine solche historische Ausrichtung der Ausstellung – anders als der Titel ankündigte, wurden die literarhistorischen Bezüge bis weit ins 18. Jahrhundert verfolgt – reflektiert sehr genau die auch in der damaligen Literatur des Exils (historischer Roman) stattfindende Geschichtsinterpretation, die sich gegen eine nationalsozialistische Besetzung deutscher Geschichte wehrte. Dass es der Ausstellung aber nicht um Literaturgeschichte, sondern die aktuelle politische Rolle der Literatur ging, war in der Anordnung der Ausstellung erkennbar, die sowohl die Autoren als Opfer wie als Kämpfer nobilitierte:

„An der Kopfseite des Saales“, berichtet eine französische Zeitung nach der Eröffnung am 25. Juni 1937, „ziehen ein großes Porträt des Friedensnobelpreisträgers Carl von Ossietzky und die Fotos zweier von den Nazis ermordeter deutscher Schriftsteller, Erich Mühsam und Theodor Lessing, ihre Blicke auf sich. An der Wand befinden sich außerdem die Namen von zehn bekannten deutschen Intellektuellen, die gegenwärtig im republikanischen Spanien für die Freiheit und gegen den Faschismus kämpfen.“¹⁷

So bedeutsam die Ausstellung der Deutschen Bibliothek 1965 für die Einbeziehung des Exils in das kulturelle Gedächtnis der Bundesrepublik war, sie stand gleichzeitig in Konkurrenz zu dem Anspruch der DDR, eigentlicher Hüter der Exiltradition zu sein. Der Frankfurter Anspruch, dem Projekt „Freiheitsbibliothek“ zu einem historischen Gelingen zu verhelfen, erhielt damit eine zweite Stoßrichtung: Sie bezog Position in der West-Ost-Auseinandersetzung. Auch gegen die aktuellen Bedrohungen der Freiheit des Buches durch die DDR-Zensur sollte die Ausstellung eine Tradition verteidigen:

16 Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich, S. 263.

17 Zit. nach Dieter Schiller u.a.: Exil in Frankreich, S. 262.

„Nach den 12 Jahren der Hitler-Diktatur und angesichts der Errichtung neuer Sperrmagazine in ostdeutschen Bibliotheken war [...] [mit der Gründung der Deutschen Bibliothek – PS] der gesamten neuerscheinenden deutschen Literatur aus West und Ost ein Platz in Freiheit gesichert. [...] Ebenso sollte die Sammlung Exil-Literatur alle Veröffentlichungen deutscher Emigranten aus den Jahren 1933 – 1945, ohne Ausschluß einer Richtung, aufnehmen und zur Verfügung halten.“¹⁸

Eine neue Liberalität der Bundesrepublik, was ihr Verhältnis zur – gesamten – Emigration betrifft, erscheint damit als möglich, die Phase der Aus- und Abgrenzungen als obsolet. Repräsentativität, die sich aus diesem, letztlich politischen Selbstverständnis begründet, ist bei der Ausstellung explizit angestrebt: „Im Rahmen der bescheidenen räumlichen Möglichkeiten haben wir uns bemüht, mit etwas über 300 ausgestellten Objekten einen repräsentativen Querschnitt der Sammlung“ – und damit des Exils – „darzubieten“.¹⁹ Die Objekte waren zum überwiegenden Teil Buchpublikationen des Exils (dazu kamen in der Abteilung „Die literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften“ einzelne Zeitschriftennummern). Das zweite Medium, das allerdings äußerst zurückhaltend eingesetzt wurde, war die Fotografie. Hier finden sich vereinzelt traditionelle Autorenporträts, wobei Auswahlkriterien für eine Porträtendarstellung allerdings nicht erkennbar werden, Wertungsstrategien offenkundig nicht verfolgt worden zu sein scheinen. In der umfassenden Abteilung VII. „*Zeit im Zeichen Hitlers. Widerspiegelung in Roman, Drama, Gedicht und Biographie*“ finden sich z.B. nur zwei Porträts, diejenigen von Johannes R. Becher und Max Hermann-Neisse, letzteres als photographische Reproduktion einer Zeichnung von George Grosz aus dem Jahre 1925. Bechers Fotografie stammt dagegen von 1931. Beide Porträts dokumentieren also nicht den Autor der Exilzeit, sondern jeweils einen (jüngeren) Autor, der in den zwanziger Jahren in ganz anderen Lebens- und Schaffensbedingungen stand als im Exil selbst. Die historische „Authentizität“ der Exponate der Exilausstellung stellt sich zumindest in der Abteilung VII. folglich nicht über das Medium der Fotografie her.

Indem die Ausstellung auf den „repräsentativen Querschnitt“ setzt, erfolgt eine Metonymisierung auf der Ebene der Exponate nur in engem Rahmen, bleibt deren Verweischarakter schwach ausgebildet. (Dies ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass der Katalog rasch zu einem wissenschaftlichen Handbuch der Exilforschung werden konnte.) Anders verhält es sich auf der Ebene des Gesamtarrangements der

18 Weerner Berthold: Zur Anlage der Ausstellung, S. 9-10.

19 Kurt Köster: Vorwort (1965), S. 5-6.

Einzelexponate, auf der nicht nur die literarhistorische Rekonstruktion einer Epoche stattfindet, sondern die – bundesrepublikanische – Gegenwart von dieser Vergangenheit her gedeutet und gewertet wird.

Es würde hier zu weit führen, das narrative Modell, das dieser Ausstellung zugrunde lag und mit dem in der politischen Situation der späten sechziger Jahre die Geschichte des literarischen Exils erzählt werden konnte, en detail zu rekonstruieren. Es ließen sich dabei sicherlich Erzählmuster und Topoi nachweisen, die in dieser Erinnerungskultur ebenso wie im Bereich der Exilforschung etabliert bleiben sollten.²⁰ Als eine Leistung dieser Frankfurter Exilliteraturausstellung mit Konsequenzen für die Germanistik lässt sich jedoch festhalten, dass expositorisch angeknüpft wurde an einen Literaturbegriff, der bereits in den Pariser Ausstellungen vorformuliert worden war. Die Frankfurter Exposition eröffnete in einer Zeit, da die Germanistik zögerlich begann, das Paradigma der Werkimmanenz aufzugeben, entschiedene eine Sicht auf die Literatur, die diese als historisches, soziales, politisches Phänomen begreifen ließ. Von den 362 Exponaten, die im Katalog ausgewiesen sind²¹, waren nur vierzehn in der Abteilung „Kunst jenseits des unmittelbaren Tageskampfes“ zu sehen. Die in der Exposition vorgenommene Erweiterung des Literaturbegriffs wird evident auch an Abteilungen wie „Die literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften“; damit wird ein Textkomplex zum Gegenstand einer Literatúrausstellung, für den die Hochschulgermanistik methodisch zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs gerüstet war. Mit solchen expositorisch vorweggenommenen Veränderungen im Literaturbegriff kam es in der Ausstellung auch zu einer Modifizierung der germanistischen Autordefinition: Autorschaft als Werkherrschaft trat deutlich zurück. Es erfolgten Zuordnungen der Exponate zu politischen und ideologischen Strömungen, zu Themenbildungen, zu Formen, zu „Diskursen“. Die Struktur und Ästhetik der Ausstellung verschloss sich der Rehabilitierung oder Affirmierung genieästhetischer Deutungsansätze, wie sie sich in der Nachkriegsgermanistik behaupten konnten. Von daher erklärt sich auch, dass den Autorenporträts in dieser Ausstellung nicht der „gebührende“ Platz eingeräumt worden war. Dem für die Ausstellung konstitutiven Literaturverständnis war

20 So folgt z.B. auf die erste Abteilung der Ausstellung, „Ein Programm und seine Durchführung“, die sich mit der Etablierung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft beschäftigt, die Abteilung „Der Gegenangriff der Emigranten“ – eine Selbstüberschätzung des Exils, die hier übernommen und in die Erinnerungskultur implantiert wird: offenkundig ein Geschichtseuphemismus, der bereits als solcher erkennbar wird, wenn man in der entsprechenden Ausstellungsabteilung danach sucht, worin dieser „Gegenangriff“ bestanden haben könnte.

21 In der Ausstellung selbst waren es knapp 350.

deren Ort adäquat: Nicht an einem „auratischen“, semantisch oder literarhistorisch aufgeladenen Ort, der traditionelle Literaturbegriffe hätte bestätigen können, fand die Exposition statt, sondern in der Nüchternheit des freigeräumten Katalogsaales der Deutschen Bibliothek. So angemessen der auch in der Raumgestaltung erkennbare ästhetische Minimalismus dem expositorischen Vorhaben gegenüber war, die Frage nach den Möglichkeiten einer Versinnlichung des Exils durch Ausstellungen, der Inszenierung von Ort und der Eröffnung von Zeithorizonten bei diesem Gegenstand war damit allerdings eher aufgeworfen als beantwortet.

III. Portbou: Ein Totenhaus als Dichterhaus des Exils

Wenn man sich den Ausstellungsbeispielen aus der angesprochenen medialen und politischen Umbruchsituation zuwendet, lässt sich zunächst eher von Kontinuitäten institutioneller, aber auch ästhetischer Art sprechen. Präsentationen von Exilliteratur, die jetzt stärker einzelnen Aspekten gewidmet sind (Exilländer, Kinderliteratur, Autorenorganisationen usw.) zeigen eine deutliche Resistenz gegenüber den Medienentwicklungen und gewinnen aber gerade dadurch einen anderen Stellenwert im Medienensemble. In vielen Ausstellungen wird der Eindruck des Nicht-Inszenierten, wissenschaftlich Fundierten vermittelt, was zugleich in vielen Exilliteraturausstellungen eine Abwehr von Metonymisierung und Polyvalenz impliziert. Daneben finden sich aber auch durchaus Versuche einer spezifischen, dem Gegenstand entsprechenden Semantisierung des (Ausstellungs-)Raums, mit denen Anschluss gesucht wird an Entwicklungen in der Ausstellungsästhetik des letzten Jahrzehnts insgesamt.

Einzuordnen sind die Beispiele gleichzeitig in einen Umbau der Erinnerungskulturen, wie ihn Karl Markus Michel schon 1987 in einem „Zeit“-Artikel für (West-)Deutschland diskutierte. Die „Magie des Ortes“ überschrieb er seinen Artikel, um die entscheidende Tendenz dieser Veränderung zu markieren. Nach K.M. Michel wurde Deutschland erfasst von einer „Welle des Gedenkens“, die sich auszeichne durch den „Wunsch nach authentischen Gedenkstätten“²² und in der Konsequenz durch eine zunehmende Besetzung von Orten mit „Sinn“. Michel sprach von einer „Topolatrie“ als einer „vom Kopf auf die Füße gestellten Utopie“. 1994 griff Gottfried Korff die Thesen von Karl Markus Michel noch einmal explizit in seinem Artikel „Musealisierung total?“ auf und setzte sich – ebenfalls durchaus kritisch – mit dem dominant gewordenen

22 Karl Markus Michel: „Die Magie des Ortes“, in: Die Zeit, 11. 9. 1987, S. 51.

nen „Museumstrend, der sich der Orts-Authentizität in sinnstiftender Weise zuwendet“ auseinander.²³ Dass dieser Trend sich jedoch nicht ungebrochen auf das Ausstellen von Exil und Exilliteratur auswirken konnte, zeigte sich daran, dass zwar Exilliteraturausstellungen weiterhin eingerichtet wurden, eine ausgesprochene Gedenkstättenpolitik zum Exil (auf eine entscheidende Ausnahme wird noch zu sprechen kommen sein) sich kaum entfaltete. Die Sinnstiftung des Ortes schien der Transitorik des Exils, seiner Ortlosigkeit nicht zu entsprechen. Der Typus der Gedenkstätte, des Dichterhauses musste diese Ortlosigkeit geradezu aufheben, eine auratische Aufladung eines Ortes als Dichterhaus mit dem Exil ausstellungsästhetisch versöhnen und damit das Eingedenken an Vertreibung und Flucht eher behindern als befördern. Traditionell inszenierte „Dichtenhäuser“ finden sich dementsprechend nur wenige. Am bekanntesten geworden ist die „*Villa Aurora*“ in Pacific Palisades, in der der Exilautor Lion Feuchtwanger von 1943 – 1958 in repräsentativem Rahmen lebte und arbeitete, Beispiel eines – trotz Exil – „gelungenen“ Schriftstellerlebens, keine expositorische Versinnlichung von Entwurzelung und Flucht. Ähnliches gilt, wenn wir den Blick auf das Intellektuellenexil ausweiten, für das *Sigmund-Freud-Museum* in Hampstead, wo durch die Präsentation der berühmten Couch aus der Wiener Berggasse 19, die Kontinuität in Leben und Schaffen in besonderer Weise herausgestellt wird. (Bei der Inszenierungsgeschichte und Ausstellungsästhetik des Brecht-Hauses im dänischen Svendborg, das, temporärer Sammelpunkt von wichtigen Vertretern des Exils – darunter Walter Benjamin –, in die Literatur Brechts als Metonym für das Exil und dessen Transitorik Eingang gefunden hat, bedürfte es allerdings noch einer genaueren Untersuchung.)

1994, als Gottfried Korff, K.M. Michel zitierend, vor einer „Verkürzung unseres Bewusstseins auf Orte, in denen der Sinn nisten soll“²⁴ warnte, wurde zwar kein Haus, aber (und damit kämen wir zur prominenten Ausnahme) ein Gedenkort für einen Exilierten, Walter Benjamin, in Portbou eingeweiht. Bemerkenswert ist einmal, dass es sich bei der Einrichtung dieses Gedenkortes um offizielle (Gedenk-)Politik handelte: Zwei Ministerpräsidenten sprachen bei der Einweihungsfeier, für Hessen der Ministerpräsident Eichel, für Baden-Württemberg Erwin Teufel (die Bundesländer hatten sich der Ausgestaltung dieses Gedenk-

23 Gottfried Korff: „Musealisierung total? Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat“, in: Klaus Füßmann u.a. (Hg.): Historische Faszination: Geschichtskultur heute, Köln 1994, S. 129-144, S. 137.

24 Gottfried Korff: Musealisierung total, S. 138.

ortes angenommen, nachdem der Bund „ausgestiegen“ war).²⁵ Zum zweiten bemerkenswert ist, dass diese Gedenkstätte, unauflöslich verbunden mit der Einmaligkeit und „Authentizität“ eines Ortes, sich ausgerechnet – und paradoxerweise? – auf jenen (Medien-)Theoretiker des Exils beziehen sollte, der die Entwertung des „Hier und Jetzt“ des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit begrüßt und seine ubiquitäre Ausstellbarkeit gegen den „alten“ Kultwert gestellt hatte. Der Titel dieser Gedenkstätte, die in der Exposition von Exil und Exilliteratur neu ansetzt, baut zu dieser Ortsgebundenheit eine Spannung auf, indem er zurückgreift auf einen Titel eines im Exil nicht mehr vollendeten Werks von Benjamin: „Passagen“; Orts- und Zeitmetaphorik verschränken sich im Titel, den der Künstler der Erinnerungsstätte, Dani Karavan, seinem „Objekt“ gegeben hat. Auch wenn der Ort selbst „authentisch“ ist (bezogen auf die Exilbiographie eines Autors), in ihm „nistet“ kein Sinn, vielmehr herrscht die Sinnlosigkeit dieser Emigration. Der topographische Ort am Friedhof von Portbou, an dem der Künstler seine „Skulptur“ errichtet, wird – nicht nur im Titel Karavans – überlagert von Transitorik: er präsentiert sich als Ort der Übergänge, der Passagen: Grenzort zwischen Spanien und Frankreich, zwischen Meer und Pyrenäen, zwischen Tod und Leben. Die akustisch wahrnehmbaren Eisenbahnzüge machen den Ort auch hörbar zu einem Ort der Passagen. Karavans „skulpturale“ Ausstellung²⁶ gibt sich für den Besucher, der den Raum hinter der Mauer jenes Friedhofs, auf dem Benjamin seine Ruhestätte fand, begehen/erwandern muss, selbst als Passagenwerk zu erkennen. Er wird bei diesem Gang durch die „Skulptur“ selbst existenziellen Erfahrungen ausgesetzt (Gang hinab zum Meeresstrudel, dunkler Schacht, Blick in die Unendlichkeit des Himmels usw.), die jene des Flüchtlings imaginieren. Der steile Wiederaufstieg, die Ausläufer der Pyrenäen vor Auge, vollzieht noch einmal den Fluchtweg vieler Exilierter – auch als körperliche Anstrengung – nach. Die Gedenkstätte wird zu einem synästhetisch erfahrbaren Handlungs- und Gedächtnisraum, der erst entsteht in seiner – je unterschiedlichen – Begehung. Gleichzeitig öffnet sich dieser Raum für verschiedene Zeithorizonte: Die historische Dimension, Flucht und Suizid Benjamins, wird überlagert durch die Erfahrung des Jetzt, Passagen von der Vergangenheit in die Gegenwart werden von dem Besucher gelegt und umgekehrt.

25 Verlesen wurde zudem ein Grußwort des ehemaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker.

26 Dani Karavan will den Begriff der „Skulptur“ nur gelten lassen, da ihm ein anderer Begriff nicht zur Verfügung stehe.

Die „Passagen“ Karavans, der in den Fels geschnittene Stahlplattenkorridor, zitieren das Dichterhaus, in dem – wie üblich – „Literatur“ ausgestellt ist: Auf einer Glasplatte, die den Abstieg zum Meer hin abschließt, ist ein Zitat Benjamins eingraviert. Aber dieses „Dichterhaus“ für einen durch die politischen Verhältnisse Unbehausten ist selbst nur noch Zitat; es ist nur noch als Totenhaus denkbar, in dem kein Werk mehr fortgeschrieben wird, ein Haus, das für den jähen Abbruch eines Werkes steht. Auf das Haus des exilierten Autors als Totenhaus verweist nicht nur der Einstieg in die Tiefe, explizit sind die Toteskammern des angrenzenden, in die „Skulptur“ integrierten und gleichzeitig aus ihr ausgeschlossenen Friedhofs aufgegriffen.



Abb. 1 und 2: Luft- und Detailaufnahme Port Bou.
(Quelle: Scheurmann u.a. [Hg.]: *D. Karawan*. Mainz 1995, S. 109 und 113.)

Der Gedenkort „Passagen“ in Portbou, als „Hommage an Walter Benjamin“ konzipiert und entsprechend benannt, präsentiert sich damit *prima vista* als Gedächtnis- und Ausstellungsraum eines individuellen Emigrantenschicksals. Literarische Gedenkstätten (vor allem an authentifizierten Orten) stabilisieren in der Regel das schöpferische Autorsubjekt posthum. Eine solche Subjektkonstruktion erscheint fraglich gerade vor dem Hintergrund der Erfahrungen von Vertreibung und Flucht. In welchem Maße der Subjektbegriff durch die Ereignisse des Exils desavouiert wurde, steht nicht zufällig im Zentrum eines der wichtigsten Romane, in dem das Exil sich selbst thematisiert, Anna Seghers „*Transit*“: auch hier geht es um die verlorengegangene Identität eines Autors, die sich äußert in Namensverlust, Namensverwechslungen usw. Auch dem toten Benjamin wurde seine Identität abgesprochen, man verwechselte ihn bekanntlich und setzte ihn zunächst auf dem „falschen“, dem katholischen Teil des Friedhofs in einer Totenkammer bei; nach einer Umbettung verlor sich die Spur. Hannah Arendt, die wenige Wochen nach dem Tode Benjamins im Herbst 1940 das Grab in Portbou suchte, musste

schon an Gershom Scholem mitteilen: „Es war nicht zu finden, nirgends stand sein Name.“²⁷ Damit aber erinnert und erzählt die Gedenkstätte zugleich auch die Geschichte des Namensverlustes im Exil, das Ende traditioneller Subjektentwürfe, gerade in ihrer Zuspitzung als Autorkonzept. An zentraler Stelle, am Fluchtpunkt der Installation, an dem der Text Benjamins ausgestellt ist, widerruft damit der Gedenkort traditionell gehegte Erinnerungsmuster, erst recht die Fortsetzung einer auratischen Dichterverehrung. So lautet der eingemeißelte Text Benjamins: „Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.“ Die „Skulptur“ Karavans hat diesen Text als Postulat aufgegriffen und erfüllt es: Indem die „Skulptur“ eine „Hommage“ an Benjamin darstellt, erzählt sie gleichzeitig die Geschichte der Namenlosen und umgekehrt, so dass dieser Gedenkort als Erinnerungsstätte für das Exil insgesamt angenommen werden konnte.

IV. Veränderung der Räume und Zeiten in neueren Exilausstellungen

Die Ästhetik des Projekts von Karavan, das changiert zwischen Gedenkstätte und ihrer Aufhebung, zwischen Ausstellung, Dichterhaus, Skulptur und zugleich immer auch der Auseinandersetzung mit deren traditionellen Formen, schafft neue Bedeutungsräume und eröffnet unterschiedliche Zeithorizonte, in den sich das Eingedenken vollziehen kann. Die Polysemie dieser Gedenkstätte, der hohe Grad an Metonymisierung unterscheidet diese prinzipiell von vorhergehenden Literaturausstellungen zum Exil. Eine Komplexierung des Verhältnisses von

27 Zit. nach Ingrid Scheurmann: „Von Annäherung zu Nähe. Hommage an Walter Benjamin in Portbou“, in: Ingrid Scheurmann, Konrad Scheurmann (Hg.): Dani Karavan: Hommage an Walter Benjamin. Der Gedenkort „Passagen“ in Portbou. Mainz 1995, S. 34-65, S. 34. Die Suche nach Dichtergräbern und ihre Bedeutung für die Autorkonzepte hat in Deutschland eine lange Tradition, die Hannes Kästner in seinem Aufsatz „Die Gräber der alten Meister. Über die Entstehung der ersten literarischen Gedenkstätten in Deutschland“ herausgearbeitet hat. (In: Zu hove und an der sträzen: die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr „Sitz im Leben“: Festschrift für Volker Schupp zum 65. Geburtstag. Hg. von Anna Keck und Theodor Nolte. Stuttgart 1999, S. 237-253). Die deutschen Humanisten orientierten sich hier an den italienischen Frühhumanisten, die die Gräber der großen Autoren Roms aufsuchten und in einen Dichterkult integrierten: „So berichtet z.B. Boccaccio seiner Livius-Übersetzung, der er eine kurze Vita voranstellte, er habe im Jahre 1351 zusammen mit Petrarca den angeblichen Grabstein des Livius in der Kirche Santa Giustina in Padua besucht.“ (Ebda., S. 249) Petrarca's Grab in der Nähe Paduas wurde dann selbst zum Ziel von Wallfahrten. Auch in dieser Tradition und ihrer Aufhebung müsste Karavans „Skulptur“ gesehen werden.

Raum und Zeit weisen im letzten Jahrzehnt aber auch „traditionelle“ Ausstellungen mit vergleichbaren Themen auf. Zwei dieser Ausstellungen zum Thema Exil sollen abschließend wenigstens skizziert werden. Beide wurden organisiert vom Berliner „Verein Aktives Museum“, die erste unter dem Titel „1945: jetzt wohin? Exil und Rückkehr ...nach Berlin?“ (1995), die zweite, „*HAYMATLOZ. Exil in der Türkei 1933–1945*“, gemeinsam mit dem Goethe-Institut und der Akademie der Künste im Jahre 2000 organisiert, nachdem der erste Teil der Ausstellung schon 1998 in der Türkei zu sehen gewesen war. Die erste Ausstellung wurde installiert auf dem Gelände vor der Ruine des Anhalter Bahnhofs, an einem öffentlichen städtischen Ort, der zugleich einen wichtigen Erinnerungsort für das Exil darstellt. Vom Anhalter Bahnhof gingen die Fernverbindungen nach Ungarn, Österreich, Frankreich, der Schweiz und nach Italien und boten den Gegnern und Verfolgten des Naziregimes die Möglichkeiten zur Flucht: hier begann Exil. (Auch die Züge mit jüdischen Auswanderern, die über Marseille nach Palästina wollten, verließen das Deutsche Reich vom Anhalter Bahnhof aus.) Über diesen Bahnhof kamen bis 1948 auch einige der Exilierten, darunter der bereits erwähnte Arnold Zweig, nach Berlin zurück. Weitere Zeithorizonte öffneten sich in der Ausstellung durch die nur noch Fragment gebliebene Bahnfront: Teilung, Sprengung, Vereinigung, Jetztzeit sind weitere Zeitschichten, die sich an diesem Ausstellungsort überlagern mussten.

Auf die Ortlosigkeit des Exils wird verwiesen schon durch den Bahnhof, an sich schon Metapher für Transitorik: Nur der Ort des Abschieds ist – fragmentarisch – erhalten geblieben. Als Ort der Wiederkehr erweist er sich allerdings als höchst problematisch, diese ist bereits im Titel der Ausstellung zweimal in Frage gestellt. Der Bahnhof, von dem keine Züge mehr abgehen, der selbst in seinem ruinösen Zustand Metapher für Vergehen und Tod geworden ist, ist nicht nur Bühne für das Arrangement der Exponate, die damit in einem Maße polysem werden wie es die Exponate im leergeräumten Katalogsaal der Frankfurter Bibliothek nicht werden konnten und sollten, die Bahnfront ist selbst zum Hybridzeichen der Ausstellung geworden.

„*HAYMATLOZ*“, die zweite Ausstellung, zieht sich dagegen wieder zurück aus dem öffentlichen Raum: Die Ausstellungsräume beanspruchen eine andere „Authentizität“ bezogen auf das Exil; in der Berliner Ausstellung hängt dies sicherlich auch zusammen mit einem gewandelten Selbstverständnis der Stadt, nachdem sie sich als Hauptstadt regeneriert hat. Die Ausstellung hat ihre eigene Geschichte, die nicht in Berlin, sondern dem ehemaligen Exilland ihren Anfang nahm: Zum 75. Jahrestag der Gründung der türkischen Republik sollte eine Ausstel-

lung den Beitrag des deutschen Exils in der Türkei zu deren Modernisierung würdigen. Aufgebaut wurde sie an einem der zentralen Schauplätze dieses Exils, dem ehemaligen Atelier des aus Berlin vertriebenen Bildhauers Rudolf Belling an der Technischen Universität Istanbul. Während dieser Atelierraum als Ausstellungsraum keinerlei Arbeitspuren des Künstlers aufwies, keine historische Relikte präsentiert wurden, so dass eine fast penetrante Absenz des Künstlers herrschte, war auf Fotografien das Atelier zu sehen mit Belling und seinen Schülern, mit hochrangigen Besuchern usw.



*Abb. 2 Anhalter
Bahnhof in Berlin,
Inszenierung der
Ausstellung
„HAYMATLOZ“
im Frühjahr 1995*

Vor allem zeigten sie das Atelier mit Entwürfen und Modellen Bellings für Denkmäler, die für die staatliche Erinnerungspolitik der Türkei schon während der Exilzeit von Bedeutung wurden: z.B. den Entwurf für das Reiterstandbild des Präsidenten İnönü und das Nationaldenkmal in Erzurum (1949). Das Atelier bekam damit seinen Stellenwert nicht primär als Erinnerungstätte des Exils sondern als Weiheort des türkischen Staa-

tes zugewiesen. Von daher ist auch die Anordnung der Ausstellung zu verstehen: Eine relativ enge Hängung von Foto/Texttafeln mit den Lebenswegen von deutschen Exilierten ließ eine Zentralachse frei, die auf eine großformatige Fotografie des Staatsgründers Atatürk zulief.

Diese „türkische“ Perspektivierung und Konzeption war bei der Erweiterung der Ausstellung für den Berliner Kontext nicht zu übernehmen. Schon durch die Wahl des Berliner Ausstellungsortes wurden die Akzente der Exilgeschichte, die hier erzählt wurde, verschoben: Die Problematik der Rückkehr musste mitthematisiert werden, wurde doch mit Ernst Reuter der prominenteste Rückkehrer aus dem türkischen Exils der erste Regierende Bürgermeister Berlins. Wenn die Akademie der Künste Ausstellungsort wurde, dann konnotiert dies bereits eine erfolgreiche Rückkehr exilierter Künstler, erzählt die Ausstellung, anders noch als die Ausstellung von 1995, eine „Erfolgsstory“ – auch wenn einzelne Exponate und Beispiele diese „Erfolgsstory“ konterkarieren: In der Akademie der Künste (West) fand 1962 die große Belling-Retrospektive statt, seine Anerkennung und Rehabilitierung als herausragender Künstler der klassischen Moderne. Die unterschiedlich „authentischen“ Orte generierten damit auch bei dieser Ausstellung höchst unterschiedliche und komplexe Zeitstrukturen.

V. Neue Medienwelten – alte Aura?

„*HAYMATLOZ*“ – die Ausstellung ist längst abgebaut, aber auf einem digitalen Datenträger, einer CD-ROM, immer noch „begebar“. Dass sie noch zu begehen ist auf Pfaden und mit Links, die aus dem Besucher der Ausstellung einen aktiven User, Autor oder Kurator machen, der sich seine Exposition zusammenstellt und kombiniert, wobei Zeit- wie Ortdimensionen völlig anders als bisher zu definieren sind, bringt sie in Bezug zu den neuen Medienwelten, evoziert für die Analyse aber Problemfelder, auf die an dieser Stelle nur noch hingewiesen werden kann.

Die Häuser Pindars, Ovids, Horaz’ – endgültig eingestürzt unter den Ereignissen von Flucht, Vertreibung und Völkermord in den Jahren 1933- 1945, werden sie neu gebaut und eingerichtet werden können in den digitalen Ausstellungen und so in das kulturelle Gedächtnis aufgenommen werden, ohne Versprechen jedoch, die Sehnsucht nach Aura und Authentizität zu befriedigen? Letzteres bleibt abzuwarten. Wenn Aura und Authentizität nur Effekte von Inszenierungen sind, warum sollten – gegen die Thesen Benjamins – nicht auch den neuen Medien solche Inszenierungen gelingen?

Literaturverzeichnis

- Bellin, Bellin: „Die Wohnung mit Kajüte und Mastkorb“, in: Börsenblatt 17. 1. 1994, S. 10 –12.
- Berthold, Werner: „Zur Anlage der Ausstellung und des Katalogs“, in: Exil-Literatur 1933-1945 (1967), S. 9-13.
- Geflüchtet unter das dänische Strohdach. Schriftsteller und bildende Künstler im dänischen Exil nach 1933. Ausstellung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, Heide in Holstein 1988.
- Korff, Gottfried: „Musealisierung total? Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat“, in: Klaus Füßmann u.a. (Hg.): Historische Faszination: Geschichtskultur heute, Köln 1994, S. 129-144.
- Köster, Kurt: „Vorwort zur dritten Auflage“, in: Exil-Literatur 1933-1945. Eine Ausstellung aus Beständen der Deutschen Bibliothek, Frankfurt/M. 1967, S. 7-8.
- Köster, Kurt : „Vorwort zu ersten Auflage (1965)“, in: Exil-Literatur 1933 - 1945 (1967), S. 5-7.
- Langkau-Alex, Ursula: „Geschichte der Exilforschung“, in: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, Darmstadt 1998, Sp. 1195-1209.
- Michel, Karl Markus: „Die Magie des Ortes“, in: Die Zeit, 11. Sept. 1987, S. 51.
- Scheurmann, Ingrid: „Von Annäherung zu Nähe. Hommage an Walter Benjamin in Portbou“, in: Dies./Konrad Scheurmann (Hg.): Dani Karavan: Hommage an Walter Benjamin. Der Gedenkort „Passagen“ in Portbou, Mainz 1995, S. 34-65.
- Schiller, Dieter u.a.: Exil in Frankreich, Frankfurt/M. 1981.
- Spies, Bernhard: „Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung“, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 14 (1996): Rückblick und Perspektiven, S. 11-30.

