



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Literatur und/als Museum: Die Konstruktion und Zerstörung von ‚Wirklichkeit‘ und Mythos. Richard Brautigans *Trout Fishing in America* und Werner Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum*“

verfasst von

Lisa Christina Puchner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Danksagung

Ich bedanke mich bei meiner Familie, allen voran bei meinen Eltern, die mich stets in meinen Unternehmungen und Studienangelegenheiten unterstützt haben, sowie bei meinem Bruder Philip und bei meinen Großeltern, Linzer und Schwanenstädter Oma und Opa. Weiters bin ich sehr dankbar für meine vielen lieben Freunde, die mich vor allem auch in meinen ‚Diplomarbeitsstressphasen‘ immer wieder aufgemuntert haben. Zudem danke ich meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA. Schließlich bin ich auch Werner Kofler dankbar, welcher mich mit seinen Texten am Ende meines Literaturstudiums einmal mehr wahnsinnig für das Fach und literarische Kunst begeistert hat, sowie Raskolnikow und Rasumichin, welche am Anfang meiner Faszination für Literatur standen.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	4
1. WAS IST EIN MUSEUM?	11
1.1. DEFINITION UND AUFGABEN DES MUSEUMS	11
1.2. HISTORIOGRAPHISCHE UND BEGRIFFSGESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG	15
2. MUSEUM IN THEORETISCHER UND LITERATURWISSENSCHAFTLICHER REFLEXION	28
2.1. POST- UND MODERNE IN MUSEUM UND LITERATUR	28
2.1.1. <i>Post/Moderne Museum</i>	30
2.1.2. <i>Literarische Post/Moderne: Kulturindustrie oder Innovation</i>	35
2.2. SAMMLUNGEN UND ‚WIRKLICHKEIT‘ IN MUSEUM UND LITERATUR	39
2.2.1. <i>Sammlungen als Vermittler zwischen ‚Unsichtbarem‘ und Sichtbarem</i>	40
2.2.2. <i>Museum, Musealisierung und ‚Wirklichkeit‘</i>	42
2.2.3. <i>Museum als Spiegel und/oder als Diskurs</i>	44
2.2.4. <i>Museum als innovative Aktions-/Werkstätte und Literatur als Museum</i>	46
2.2.5. <i>Museum als Mausoleum</i>	49
3. BRAUTIGANS <i>TROUT FISHING IN AMERICA</i> ALS MUSEUM	51
3.1. ENTSTEHUNGSKONTEXT VON <i>TROUT FISHING IN AMERICA</i>	51
3.2. ZENTRALE THEMEN/ASPEKTE VON <i>TROUT FISHING IN AMERICA</i>	52
3.3. AUFBAU VON <i>TROUT FISHING IN AMERICA</i> ALS MUSEUM	55
3.4. <i>TROUT FISHING IN AMERICA</i> ALS NATIONALMUSEUM UND DER AMERICAN DREAM	57
3.4.1. <i>Der American Dream</i>	57
3.4.2. <i>Darstellung/Präsentationsform im ‚Trout Fishing in America-Museum‘</i>	59
3.4.3. <i>Trout Fishing in America als Museum des ‚kleinen Mannes‘</i>	61
3.4.4. <i>‚Welcome to America‘ – ‚Amerika‘ des Benjamin Franklin</i>	62
3.4.5. <i>Trout Fishing in America Shorty vs. Benjamin Franklin</i>	65
3.4.6. <i>‚Amerika‘: Fischen, Enttäuschung, Natur und Technik</i>	66
3.5. WIRKLICHKEITSBILDUNG-WIRKLICHKEITSFLUCHT	69
3.6. <i>TROUT FISHING IN AMERICA</i> ALS MUSEUM: MAUSOLEUM UND INNOVATIONSRAUM	72
4. KOFLERS <i>AM SCHREIBTISCH/IM MUSEUM</i> ALS MUSEUM UND MUSEUMSKRITIK	79
4.1. ENTSTEHUNGSKONTEXT VON <i>AM SCHREIBTISCH</i> UND <i>IM MUSEUM</i>	79
4.2. THEMENKREISE UND METHODEN IN <i>AM SCHREIBTISCH</i>	82
4.3. ‚WIRKLICHKEIT‘ UND <i>AM SCHREIBTISCH</i> ALS MUSEUM	87
4.4. DAS MUSEUM UND MUSEUMSKRITIK IN <i>AM SCHREIBTISCH</i> UND <i>IM MUSEUM</i>	93
4.4.1. <i>Nationalsozialismus in der Kunst und Kultur</i>	96
4.4.2. <i>Das Museum als Deutungshoheit und ‚Wirklichkeitsproduzent‘</i>	97
4.4.3. <i>Geschichte im Museum als Erlebnis-Zeit-Raum</i>	99
4.4.4. <i>Entstellung zur Kenntlichkeit und ‚Natur-Geschichte‘ im Museum</i>	101
4.5. SIMULATION IM MUSEUM	105
4.5.1. <i>Zerstörung und Entstellung zur Kenntlichkeit im Film</i>	107
SCHLUSSWORT	109
LITERATUR	115

Einleitung

Die Museen [...] werden zu den Bühnen der Geschichte, die Museumsleute sind die Regisseure dieses historischen Theaters, in dem, dinglich, inszeniert wird, wie es hätte gewesen sein sollen: Und wenn auch das Gold der Pharaonen „echt“ ist, die Echtheit der Materie überstrahlt nur das Talmi, die Schiefelage der Repräsentanzen und der damit hausierenden Gegenwart, wenn es um Geschichtsbilder, Geschichtsabbilder mit Wahrheitsansprüchen geht. (Zacharias 1990: 16)

Namibia, im Nord-Westen des Landes in der Region Kunene, in der Nähe von Twyfelfontein. Etwas abseits der Hauptstraße, welche durch die trockene Ebene des zu Kolonialzeiten deklarierten Homelands ‚Damaraland‘ führt, ragt ein rötlicher Felsen empor; darunter befindet sich eine kleine Siedlung: das *Living Museum* der Damara, eine der ursprünglichen Bevölkerungsgruppen Namibias. Dieses mithilfe der *Living Culture Foundation Namibia (LCFN)* errichtete ‚lebende Museum‘ ist der Versuch, „die „verlorene Kultur“ der Damara zu rekonstruieren“ (LCFN^b: The Living Museum of Damara. Home; Internetquelle/Homepage). Während das Projekt auch der Armutsbekämpfung und Einkommenssicherung der Gemeinschaft der Damara dient, ist es Ziel des *Living Museums*, die traditionelle Kultur der Damara, wie sie vor europäischer Kolonialzeit existierte, zu erhalten und gegenwärtigen Generationen – Touristen wie Einwohnern Namibias – zu vermitteln: „Im lebenden Museum arbeiten Darsteller die ihre ursprüngliche Kultur vielfältig präsentieren. Die Akteure tragen traditionelle, für das Museum rekonstruierte Kleidung und bieten interessierten Gästen Aktivitäten an, die dem dargestellten Zeitraum entsprechen. Dabei wird auf höchstmögliche Authentizität Wert gelegt.“ (LCFN^a: Info. Projektansatz - Kulturnetzwerk; Internetquelle/Homepage)

Wie dieses Beispiel schon andeutet, ist das Museum bzw. museale Theater gegenwärtig ein weltweit verbreitetes Phänomen. Insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet ein regelrechter ‚Museumsboom‘ statt, welcher sich in der Zunahme zahlreicher Museumseinrichtungen und -BesucherInnen sowie in der Diversifizierung und Vielfalt der Museumswelt ausdrückt. (vgl. Baur 2010: 27/28) Dieser Expansion folgend greife ich in meiner Arbeit die Idee des Museums auf und ziehe einen Vergleich zwischen dem Museum und der Literatur als Museum; unter diesem Aspekt

werde ich Werner Koflers Werk *Am Schreibtisch* (1988) und seinen Film *Im Museum* (1993), in welchem drei Kapitel von *Am Schreibtisch* umgesetzt sind, sowie Richard Brautigans Buch *Trout Fishing in America* (1967) behandeln. Das Museum im gegenwärtigen Verständnis ist eine relativ junge Institution, welche sich beginnend mit der Moderne (im Sinne von Neuzeit) ausgeformt und erst im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts etabliert hat. Die ersten Museen im modernen Sinn entstanden aus Kunst- oder naturgeschichtlich ausgerichteten Sammlungen, wobei sich diese historischen Haupttypen – Kunstmuseen und naturhistorische Museen – (vor allem erstere) als Universal Museen bzw. ‚Universal Survey Museums‘ gestalten und in ihrer Selbst-Präsentation Anspruch auf universelle Geltung erheben. (vgl. Baur 2010: 27; Duncan/Wallach 2004: 54/55) Ausgehend von diesen Haupttypen des modernen Museums entwickelte sich bis zum heutigen Zeitpunkt eine Fülle von Einrichtungen, welche sich in ihrer Bezeichnung und/oder Konzeption als Museum vorstellen: Technikmuseen, Gewerbsmuseen, Heimatmuseen, ethnologische Museen, Bezirksmuseen, Stadtmuseen, Regional- und Landesmuseen, Nationalmuseen, Unternehmens- oder Firmenmuseen, Vereinsmuseen, Musikmuseen, Literaturmuseen, Filmmuseen, Kindermuseen, Freiluftmuseen, virtuelle Museen, Cyber Museen, Living Museums, ‚Häuser‘, Museumsdörfer usw.¹ Das Museum gestaltet sich heute also als bedeutende und einflussreiche Institution im Bereich der Freizeit, Unterhaltung und Bildungspolitik sowie im Kontext der Erinnerungskultur und der sozialen und kulturellen Repräsentation, Gemeinschafts- und Identitätsbildung. Schließlich ist das Museum fest im wissenschaftlichen und hochschulischen Betrieb verankert und ruft als Forschungsfeld zahlreiche philosophische, kulturtheoretische, anthropologische, historiographische usw. Studien hervor. Dennoch (oder gerade deswegen) gestaltet sich eine definitorische Erfassung des Museums als problematisch:

Der Selbstverständlichkeit, Eindeutigkeit, Fraglosigkeit des Begriffs wie des Konzepts ›Museum‹ im Alltagsdiskurs steht die Betonung seiner Ambivalenz, Vielgestaltigkeit und Unbestimmtheit in der Fachdiskussion gegenüber – eine Spannung, die umso deutlicher zu Tage tritt im Rahmen einer Konjunktur, die seit geraumer Zeit die Institution und ihre wissenschaftlichen Deutung gleichermaßen erfasst hat. (Baur 2010: 15)

Zudem transformieren sich der Begriff, welcher bis in die Antike zurückreicht, sowie die Praxis und Konzeption des Museums in Wechselverhältnis zu gesellschaftlichen

¹ vgl. auch Baur's überblicksmäßiger Versuch einer phänomenologischen Erfassung bzw. Taxonomie von Museen (Baur 2010: 16-19)

Entwicklungen über die Jahrhunderte hinweg. Die Frage bzw. der theoretisch-reflexive Diskurs darüber, was ein Museum und dessen gesellschaftliche Funktion sei bzw. sein soll, ist schließlich so alt wie das moderne Museumskonzept selbst. (vgl. Sherman/Rogoff 1994: x; Baur 2010: 15) Dabei ergeben sich jedoch einige Ideen und Kontinuitäten als zentrale Dimensionen des Museums. So ist das Museum vor allem eine gesellschaftliche Autorität der Wissensverwahrung, -ordnung und -vermittlung und hat in diesem Sinne große Deutungsmacht bei der Erforschung, Interpretation und Darstellung von historischen und gegenwärtigen Entwicklungen und Ereignissen. Das Museum trägt hierbei aus unterschiedlichsten Regionen und Zeiten verschiedene Gegenstände und Artefakte zusammen; diese aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissenen Objekte stehen nun als Zeugnisse innerhalb eines bzw. für einen neuen Kontext im Museum. So wird mittels eigentlich unzusammenhängender Objekte eine bestimmte – national und/oder kulturell identitär aufgeladene – Geschichte erzählt und als (universell gültige) ‚Wirklichkeit‘ bezeugt.

An dieser Stelle will ich vorweg kurz die Begriffe ‚Wirklichkeit‘ und Mythos in ihrer Verwendung in meiner Arbeit klären: zuerst einige Anmerkungen zu dem unter Anführungszeichen gesetzten Begriff ‚Wirklichkeit‘. Hierzu ein Zitat von Rußeggers Aufsatz *Koflers ›Filmscripts‹*, welches auch für meine Arbeit gilt:

Titel, die (wie der meine) unter [...] Anführungsstrichen stehen, sind mit Vorsicht zu behandeln. Sie meinen offensichtlich nicht wirklich, was sie besagen, oder meinen es ganz anders. [...] Anführungszeichen bezeichnen etwas Außergewöhnliches, trennen besonders markierte Bereiche vom Rest ab und fordern uns heraus, vorgefaßte, überkommene Sinnzusammenhänge zu hinterfragen und neue herzustellen. (Rußegger 2000: 190)

Mit der Verwendung des unter Anführungszeichen gesetzten Begriffs ‚Wirklichkeit‘ sollen also die im alltäglichen Verständnis durch das Wort evozierten – unreflektierten – Annahmen herbeizitiert, jedoch gleichzeitig dieses Alltags-Verständnis unterlaufen werden:

Unter Anführungszeichen wird [...] gesetzt, was plakativ bestimmte Erwartungen wecken soll und diese gleichzeitig enttäuscht. Denn jede vorgeblich unmittelbare Formulierung eines vorgeblich positiven Wissens über die Welt, jedes unselbstkritische Aussagen ist nichts als ein Ausdruck (mehr oder weniger) kollektiver, willkürlicher, simplifizierender Festlegungen und Übereinkünfte; (Rußegger 2000: 192)

Im einfachsten Verständnis wird ‚Wirklichkeit‘ als das Existierende, Gegebene, angenommen und nicht länger als reale Tatsache hinterfragt; im wissenschaftlichen bzw. philosophischen Diskurs besteht jedoch schon seit dem 4. Jahrhundert v. Chr., die Frage

nach der ‚Wirklichkeit‘, ob es eine von menschlicher Wahrnehmung unabhängige, a priori gegebene ‚Wirklichkeit‘ gebe, ob und inwiefern diese durch das menschliche Erfahren verändert wird, ob und inwiefern menschliches Wissen über die Welt der ‚Wirklichkeit‘ entspricht usw. (vgl. Von Glasersfeld 1997: 9/10) In meiner Arbeit erscheint ‚Wirklichkeit‘ nun (vor allem in Zusammenhang mit Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum*) als etwas, das nicht einfach Realität im Sinne eines tatsächlichen – neutralen bzw. natürlichen – Gegebenseins ist. Vielmehr sind die historischen oder aktuellen Ereignisse und Entwicklungen nie unabhängig von den Kon-Texten (der juristischen, ökonomischen, politischen, wissenschaftlichen, kulturellen usw. diskursiven Umgebung) und den Medien (als Summe gesellschaftlicher Träger-Instanzen und Vermittler-Systeme von Informationen und Bedeutungen aller Art (vgl. Brockhaus 1998^a: Medien, 401)), in welchen bzw. durch welche sie erfahren werden. ‚Wirklichkeit‘ ist in diesem Sinne immer eine durch verschiedenste Diskurse und Medien vermittelte und somit mitkonstituierte ‚Wirklichkeit‘. Die Sprache, der Diskurs, ist also – im Anschluss an poststrukturalistische Ansätze – bei der Schaffung von gesellschaftlichen ‚Wirklichkeiten‘ von maßgeblicher Bedeutung: „Dieses [poststrukturalistische, *Anm.*] Modell geht davon aus, dass Vorstellungen und Dinge nicht durch Sprache *repräsentiert* bzw. *abgebildet* werden (d.h. Sprache bezeichnet nicht etwas real Existierendes), sondern dass die Vorstellungen und Dinge erst durch Zeichen, Symbole und Wörter *hervorgebracht* werden.“ (Burtscher-Bechter 2004: 259) Somit sind die im Allgemeinen bzw. in der Öffentlichkeit angenommenen ‚Wirklichkeiten‘ niemals einfach objektiv und neutral (Wieder-)Gegebene; diese werden vielmehr – infolge ihrer Registrierung, Aufzeichnung und Vermittlung innerhalb eines diskursiven Feldes und durch Medien – immer schon spezifisch selektiert, geformt und ausgehandelt. (vgl. Boelderl 2009: 205) Es handelt sich also um diskursive Formationen.

Weiters will ich hier noch kurz auf den Begriff des Mythos eingehen, insofern dieser ebenso zentraler Terminus in meiner Arbeit ist. Unter Mythos wird allgemein „das Resultat einer sich auch in der Moderne noch vollziehenden Mythisierung (>neue Mythen<) im Sinne einer Verklärung von Personen, Sachen, Ereignissen oder Ideen zu einem Faszinosum von bildhaftem Symbolcharakter“ (Brockhaus 1998^b: Mythos, 309) verstanden. Dabei wird der Begriff Mythos mit dem Bedürfnis oder der Suche nach Sinn und Verständnis einer rätselhaften, von höheren Mächten gesteuerten Welt verbunden. (vgl. Brockhaus 1998^b: Mythos, 309) Mythen bzw. mythologisierende Tendenzen

existieren aber ebenso in einem aufgeklärten und säkularisierten Zeitalter fort, insofern die traditionellen Sinnstifter wie z.B. Religion zunehmend ihre Wirkung einbüßen, die moderne Rationalität und Wissenschaft jedoch nicht genügend Erklärungs- bzw. Sinnkraft hat, um den Menschen ein befriedigendes Weltverständnis und Orientierungssystem anzubieten. (vgl. Brockhaus 1998^b: Mythos, 313) Auch wenn der Begriff Mythos zumeist als Gegensatz zu dem wissenschaftlich fundierten Wissen bzw. rationalistischem Denken aufgefasst wird, ist eine solche strikte Trennung kritisch zu reflektieren. Hierbei sei zudem angemerkt, dass sich der Mythos nicht auf einen spezifischen Inhalt als Wesensmerkmal bezieht, vielmehr wird er durch eine bestimmte strukturelle Form ausgewiesen. So bestehen Mythen hinsichtlich unterschiedlichster Inhalte, Erscheinungen, Entwicklungen, Personen. Schließlich dienen Mythen vor allem sozio-politischen Zwecken: „most notably the establishment and maintenance of authority and the formation and reinforcement of collective identity.“ (Heusser/Grabher 2002: 9) Mythen präsentieren sich dabei immer als ‚natürlich‘ und wirken mit ihrem Anspruch als „expression of first principles“ (Heusser/Grabher 2002: 10) totalisierend bzw. mit vermeintlich universeller Gültigkeit; durch diese Verwirrung von Natur und Fiktion verschleiern Mythen ihre eigene Konstruiertheit wie auch die Wertsysteme und Ideologien, welche ihnen zugrunde liegen. (vgl. Heusser/Grabher 2002: 10, 12) Ich werde nun in meiner Arbeit nicht weiter auf die philosophischen, erkenntnistheoretischen, medientechnologischen, anthropologischen, psychologischen (usw.) Debatten rund um den Mythos sowie um die (allgegenwärtige) Frage nach der ‚Wirklichkeit‘ eingehen. Dennoch – und obwohl es sich vor allem um diskursive Formationen handelt – verwende ich den Begriff ‚Wirklichkeit‘, da es sich hierbei erstens um ein zentrales Schlagwort in der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Literatur und Lebenswelt in Koflers Werk sowie bei der Erörterung der Spannung zwischen Erwartungen/Mythos und Lebensrealität bei Brautigan handelt; zweitens dadurch der unkritische Umgang mit der Sprache, mit diskursiven Formationen und Erklärungsmuster als vermeintliche ‚Wirklichkeiten‘ sowie die Allgegenwart von Mythen im Alltag verdeutlicht wird; und drittens hiermit schließlich die durch Medien, Museum, Literatur, Tradition, Sprache transportierten Mythen in ihrer ‚Naturalisierung‘ und ihrer Macht im Zusammenhang mit der Interpretation von ‚Wirklichkeit‘ demonstriert werden.

Um nun auf das Museum zurückzukommen: in der theoretisch-reflexiven Konzeption des Museums gibt es vor allem zwei divergierende Ideen: einerseits die

Vorstellung des Museums als Mausoleum oder aber andererseits das Museum als möglicher innovativer Aktionsraum: „Stätte eines heiligen Todes, streng der Gegenwart abgewandt, ein Trennkeil zwischen Kunst und Leben – oder aber: eine Erziehungseinrichtung, eine Datenbank der Kultur, ein Träger für Aktionen“ (Baur 2010: 34). Diese Spannung erweist sich gewissermaßen auch für die Literatur als zentrale Problematik, welche ebenso für Brautigans *Trout Fishing in America* und Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* von wesentlicher Bedeutung ist. Hieraus ergeben sich schließlich die zentralen Fragen meiner Arbeit: Wie gestaltet sich Literatur bzw. ein literarisches Werk als Museum? Welche Parallelen und Widersprüche ergeben sich dabei hinsichtlich des Verhältnisses zur ‚Wirklichkeit‘ und im Zusammenhang mit der Gestaltungsmacht oder -ohnmacht angesichts der ‚Wirklichkeit‘? Was kann Literatur (als Museum) bewirken? Ist Literatur Flucht vor der Realität, das Lesen und Schreiben dem realen Leben abgewandt wie das Museum als Mausoleum, oder gerade umgekehrt ein Feld der innovativen und kritischen Aktion und Dynamik wie das Museum als Werkstatt? Wie verhält sich das literarische Werk als Museum hinsichtlich der Diskrepanz zwischen Fixierung von ‚Wirklichkeit‘ und Aufbruch/Auflösung festgefrorener Perspektiven?

Diese Fragen werde ich in Zusammenhang mit zwei Werken aus unterschiedlichen historischen und gesellschaftlichen Kontexten behandeln: zum einen Brautigans *Trout Fishing in America* von 1967, welches rund um San Francisco zur Zeit der Gegenkultur der 60er Jahre entsteht; zum anderen Koflers *Am Schreibtisch* von 1988 und der Film *Im Museum* von 1993, welche sich im Kontext des Historikerstreits und der Gründungsvorhaben des *Deutschen Historischen Museums* in den 80er Jahren situieren. Diese Werke nehmen – auch wenn es sich um relativ unterschiedliche Entstehungskontexte handelt – die Idee des Museums auf und gestalten sich in ihrer Struktur bzw. Methodik als Museum. Hierbei ist in beiden Text-Museen die Einbettung und Inkorporierung von aus der ‚Wirklichkeit‘ gegriffenen Bruchstücken verschiedener Diskurs-Formationen und Mythen zentral. Brautigan präsentiert nun gewissermaßen eine Art Nationalmuseum der USA und nimmt vor allem den Mythos des American Dream auf. Zugleich ist hinsichtlich der Literatur bzw. Schrift als Museum insbesondere die Spannung zwischen Mausoleum/Statik auf der einen Seite und innovative Werkstätte/Dynamik auf der anderen Seite wichtiges Thema. Kofler bietet in seinem Museum hingegen einen Rund- bzw. Tiefblick über vor allem österreichische Gesellschaft und den unter alltäglichen Sprach- und Erklärungsmuster liegenden Zusammenhängen.

Dabei ist auch die Macht oder Ohnmacht des Schreibens bzw. der Literatur und Kunst gegenüber der ‚Wirklichkeit‘ von großer Bedeutung. Beide Werke implizieren schließlich die Herausforderung bzw. Zerstörung literarischer wie gesellschaftlicher Konventionen, traditioneller Gewohnheiten und Sprachmuster, vorherrschender Mythen sowie etablierter Denk- und Wissensordnungen, allgemein akzeptierter ‚Wirklichkeiten‘.

Angesichts der Vielfältigkeit des Museums sowie der Schwierigkeit einer Definition werde ich mich in meiner Arbeit auf unterschiedliche definatorische und theoretische Reflexionen über das Museum beziehen. Einerseits berufe ich mich hierbei hinsichtlich der Aufgaben und Tätigkeiten des Museums als moderne Institution auf die Entwürfe von zentralen Museumseinrichtungen – dem *International Council of Museums* (ICOM) und dem *Deutschen Museumsbund* (DMB). Andererseits werde ich mich über die historiographische und begriffsgeschichtliche Entwicklung an das Phänomen Museum annähern.² Auf Basis dieser Skizzierung der historischen Genese von Institution und Begriff werde ich anschließend im zweiten Kapitel meiner Arbeit zentrale Aspekte und Ideen in Hinblick auf das Museum als Deutungshoheit und dessen Verhältnis zu ‚Wirklichkeit‘ besprechen; dies geschieht zum einen vor allem im Zusammenhang mit postmodernen Diskursen und gegenwärtigen Entwicklungen, zum anderen eben hinsichtlich der Konstruktion und Simulation von ‚Wirklichkeit‘. Dabei nehme ich auch verschiedene theoretisch-reflexive Entwürfe bzw. Metaphern hinsichtlich des Museums auf: das Museum als Spiegel, als Aktionsraum bzw. konfliktträchtige Arena, als Mausoleum. Zugleich werde ich im zweiten Kapitel einige Parallelen oder Widersprüche zwischen Literatur und Museum aufzeigen. Diese Thesen entwerfe ich u.a. auch schon in Hinblick auf Brautigans *Trout Fishing in America* und Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum*, welche ich in den darauffolgenden Kapiteln besprechen werde. So werde ich im dritten Kapitel Brautigans Werk und anschließend im vierten Kapitel Koflers Werk hinsichtlich deren Dimension als Museum bzw. deren Bezugnahme auf Aspekte des Museums behandeln. Abschließend fasse ich die Ergebnisse nochmals im Schlusswort zusammen.

² Hierbei stütze ich mich vorwiegend auf Joachim Baur's vielfältiger Darlegung des Phänomens Museum, in welcher er die Ergebnisse wesentlicher Arbeiten museologischer Fachliteratur zusammenfasst, auf Paula Findlens Studie über die Entwicklung des Begriffs des Museums im Italien der frühen Neuzeit, auf Duncan/Wallachs Aufsatz über die ‚Universal Survey Museums‘, auf Kryztof Pomians historische Abhandlung über das Sammeln als ‚Ursprung des Museums‘ sowie auf Germain Bazins Vorwort zu seinem Werk *The Museum Age*.

1. Was ist ein Museum?

1.1. Definition und Aufgaben des Museums

A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. (ICOM: Home. Museum Definition; Internetquelle/Homepage)

Diese (normative) international richtungsweisende Museumsdefinition wurde 2007 vom *International Council of Museums* (ICOM), einer anerkannten Einrichtung innerhalb der Museumswelt und somit einflussreicher Akteur bei Definitionsfragen, festgelegt. Nach dieser Definition sind die wesentlichen Aufgaben des Museums: Erwerben – im Sinne eines Sammelns –, Aufbewahren, Erforschen, Vermitteln und Ausstellen der materiellen und immateriellen Zeugnisse der Menschheit und ihrer Umwelt. Dementsprechend definiert auch der *Deutsche Museumsbund* (DMB) in seinen *Standards für Museen* von 2006 das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln/Ausstellen des Kultur- und Naturerbes als Grundaufgaben des Museums; die Dokumentation als wesentliche Anforderung ist dabei in allen Tätigkeiten beinhaltet. (vgl. DMB 2006: 4) Mit der Erfüllung dieser Aufgaben solle sich das Museum als eine öffentlich zugängliche und gemeinnützige Einrichtung in den Dienst der Gesellschaft(en) und deren Entwicklung stellen und dem Zweck der Bildung, des Studiums sowie der Unterhaltung dienen.

Sammlungen gestalten sich als zentraler Angelpunkt des Museums³, wobei im traditionellen Verständnis vor allem Sammlungen vornehmlich originaler und materieller Zeugnisse gemeint sind. (vgl. DMB 2006: 15; ICOFOM 2010: 28) In neueren Definitionen werden ebenso Sammlungen immateriellen Erbes miteinbezogen, z.B. „traditional knowledge, rituals and myths in ethnology, ephemeral gestures and performances in contemporary art“ sowie „collections of oral history, memories or scientific experiments.“ (ICOFOM 2010: 28) Zudem sind aber auch (vor allem in den letzten Jahrzehnten) Substitute, Modelle, Simulationen, welche u.a. mittels moderner wissenschaftlicher und (computer-)technologischer Möglichkeiten hergestellt werden, zentrale Elemente der Museumsbestände. (vgl. ICOFOM 2010: 59) Implizites Bestreben bei einer Sammlung ist die Bildung eines möglichst ‚kohärenten und bedeutungsvollen Ganzen‘ mittels der angesammelten Elemente, wobei eben auch zunehmend

³ vgl. Pomian in *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, welcher die „Sammlung als anthropologische Tatsache“ (Pomian 2001: 12) annimmt und deren Signifikanz für die Entwicklung des Museums behandelt.

Reproduktionen und Simulationen akzeptiert bzw. gebräuchlich sind, um so etwaige ‚Lücken‘ aufzufüllen. (vgl. ICOFOM 2010: 26)

Pomian definiert nun Sammlungen als

jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.⁴ (Pomian 2001: 16)

Dies bezeichnet auch schon den Vorgang der sogenannten Musealisierung, worunter in der Fachterminologie „the operation of trying to extract, physically or conceptually, something from its natural or cultural environment and giving it a museal status, transforming it into a musealium or ‘museum object’, [...] bringing it into the museal field” (ICOFOM 2010: 50) verstanden wird. Dabei erfolgt die Musealisierung über drei Schritte: erstens das Herausreißen der Gegenstände (Hand- und Kunstwerke, naturgeschichtliche Objekte, aber auch ganze Landschaftsteile wie z.B. bei Naturparks und archäologischen Höhlen) aus ihrem ursprünglichen Kontext im Sinne eines Verlusts bzw. der Absprache ihrer eigentlichen Funktionalität und/oder durch einen Deklarationsakt; zweitens die Einordnung der nun kontext- und funktionsfreien Objekte in einen neuen räumlichen und/oder zeitlichen Zusammenhang im Museum; drittens wird in weiterer Folge der Gegenstand zum (Schau-)Objekt fürs Subjekt. (vgl. Sturm 1990: 99) Diese Sammel- bzw. Museumsobjekte haben nun – bar jeden Gebrauchswerts – (umso größeren) symbolischen Wert und werden als Bedeutungsträger zur (andächtigen) Betrachtung dargeboten und aufbewahrt. (vgl. ICOFOM 2010: 28; Pomian 2001: 50). Dabei sind diese von Pomian so bezeichneten Semiophoren Repräsentanten für etwas, das nicht sichtbar ist; dieses ‚Unsichtbare‘ kann vom Sichtbaren durch zeitliche und/oder räumliche Distanz getrennt sein oder überhaupt jenseits aller zeitlich-räumlicher Festlegung (z.B. im Jenseits) liegen. (vgl. Pomian 2001: 43) Zugleich stehen Museumsstücke – wenn es sich z.B. vor allem um Kunstwerke oder auch außergewöhnliche Natur-Erscheinungen handelt – aber nicht nur *für etwas*, also als Zeichen, sondern auch als einmalige – auratische und authentische – Artefakte und Objekte *für sich*. (vgl. ICOFOM 2010: 63) Hierbei gründet sich die Faszination für die

⁴ Diese Definition erfasst nicht nur museale Sammlungen, Privatsammlungen sowie gewissermaßen Archive und u.U. Bibliotheken, sondern verweist ebenso auf Grabbeigaben, auf Opfergaben in Tempeln, auf kirchliche bzw. religiöse Reliquien-Sammlungen, auf die durch Gaben und Raubzüge, aber auch durch gezielte Suche angereicherten Sammlungen in (mittelalterlichen) Machthaber-Residenzen und Königspalästen sowie auf fürstliche Schatzkammern. (vgl. Pomian 2001: 20-33)

Objekte letztlich aber meist dennoch auf etwas durch sie transportiertes ‚Unsichtbares‘, z.B. die im Natur-Objekt offenbarte Schönheit/Gewalt der Natur (vgl. Pomian 2001: 42), die im Kunstwerk liegende Genialität und schöpferische Fähigkeit des/der Künstlers/in bzw. Menschen.

Als (potentielle) Bedeutungsträger und Wissensquellen sind die Museumsstücke nun Forschungsobjekte, welche studiert, interpretiert, in größere Sinnzusammenhänge eingebettet und entsprechend präsentiert werden (müssen). (vgl. DMB 2006: 14, 18-20) So soll eine Museums-Sammlung mit möglichst vollständiger Dokumentation auf Basis einer systematischen und kategorisierenden Ordnung verbunden sein. (vgl. ICOFOM 2010: 26/27) Anhand der Museumsobjekte als materielle und immaterielle Zeugnisse können schließlich eben Erkenntnisse über das ‚Unsichtbare‘ (seien es vergangene Epochen, naturgeschichtliche Entwicklungen usw.) erlangt und festgemacht werden. Die Museums-Sammlungen gilt es nun auf ‚unverfälschende‘ Weise aufzubewahren, womit die Stabilisierung und Erhaltung der Zeugnisse in ihrem ‚originalen‘ Zustand (notfalls mittels Konservierung und Restauration) gemeint ist. (vgl. DMB 2006: 16/17) Schließlich versuche das Museum als öffentliche Einrichtung mit Bildungsfunktion (und gewissermaßen als ‚Medium‘) mittels entsprechender Präsentation, Ausstellungspraxis, Interpretation und pädagogischer Programme zwischen den Zeugnissen und gegenwärtigen sowie zukünftigen Generationen zu vermitteln. (vgl. ICOFOM 2010: 30, 46; DMB 2006: 14) So erfolgt im Museum die Erstellung, Verwaltung und Vermittlung der Wissensbestände auf Basis der materiellen/immateriellen Kultur- und Naturzeugnisse nicht nur im Rückblick, sondern auch im Hinblick auf die Gegenwart und Zukunft (vgl. DMB 2006: 6) – in Bezug auf das kulturelle und natürliche Erbe, welches für zukünftige Generationen aufbewahrt, an diese weitergegeben werden soll, sowie auf aktuelle, gesellschaftlich relevante Diskussionen. In diesem Sinne sind Museen auch zentrale Akteure in der Erinnerungskultur, insofern sie ‚Gedächtnisorte‘ im Sinne Aleida Assmanns darstellen – also Orte sozialer Interaktion sowie symbolische Orte der (institutionalisierten) Erinnerung, an welchen sich die jeweiligen sozialen Gruppen ihres Gedächtnisses und somit auch ihrer Identität vergewissern (vgl. Pieper 2010: 194/195): „Als Repräsentations- und Identitätsort ist es (das Museum; *Anm.*) die kulturelle Objektivation des kulturellen Gedächtnisses par excellence und damit eine maßgebliche Erinnerungsfigur, an der das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft beobacht- und analysierbar ist.“ (Pieper 2010: 195) Die Thematik des Museums im Zusammenhang mit

seiner Rolle im erinnerungskulturellen Kontext werde ich jedoch – abgesehen von diesem kurzen Einschub – in meiner Arbeit weitgehend aussparen. Unter Erinnerungskultur ist schließlich nach Pieper ein dynamisches, heterogenes/konfliktäres, diskursives, sozial-identitäres Feld gemeint (vgl. Pieper 2010: 196-198); Erinnerungskultur gestaltet sich dabei als „ei[n] formale[r] Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse [...], seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur.“ (Cornelißen⁵ 2003: 555, zitiert nach Pieper 2010: 196)

Insofern sich Konzept und Begriff des Museums analog zu gesellschaftlichen Entwicklungen über die Jahrhunderte hinweg verändert haben, werde ich nun auf die historiographische Entwicklung des Museums und dessen begriffsgeschichtlichen Hintergrund eingehen. Hierbei konzentriere ich mich jedoch hauptsächlich auf den europäischen (und später nordamerikanischen) Raum, womit ich keineswegs Anspruch auf eine für weltweite Entwicklung gültige Darstellung erhebe. Die Fokussierung auf den europäischen und nordamerikanischen Raum sowie die Festlegung ursprünglicher Verankerung des Museums in der europäischen Neuzeit im Großteil der (Sekundär-)Literatur, müsse in ihrer möglichen eurozentrischen Dimension kritisch hinterfragt werden. (vgl. Baur 2010: 31/32) Verschiedene WissenschaftlerInnen stellen in den letzten Jahrzehnten einen eurozentrischen Narrativ der Museumsgeschichte infrage: dieser habe die weltweite Verbreitung und Etablierung des euro-atlantischen Museumsmodells gefördert bei bzw. durch gleichzeitige/r Ausblendung von Entwicklungen musealer Praktiken und Konzepte im nicht-europäischen Kontext. (vgl. Baur 2010: 32) In der folgenden Zusammenfassung skizziere ich jedoch ebenso nur die institutions- und begriffshistorische Entwicklung des Museums im ‚westlichen‘ Kontext, da es sich um eine Darstellung europäisch-nordamerikanischer Museumsgeschichte vor allem im Hinblick auf die in meiner Arbeit zentralen Fragestellungen und Werke handeln soll; zudem ist eine profunde Kritik an eurozentrischer Museologie bzw. Museumsgeschichte nicht Ziel dieser Arbeit.

⁵ Cornelißen, Christoph: »Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven«. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 54, 2003. S. 548-563.

1.2. Historiographische und begriffsgeschichtliche Entwicklung

Das Museum in seinem modernen Begriff wird in der Brockhaus Enzyklopädie unter dem Eintrag „seit dem 18. Jh. öffentl. Sammlung von künstler. und wiss. Gegenständen und deren Gebäude“ (Brockhaus 1998^b: Museum, 261) gefasst; die (lateinische) Bezeichnung Museum hat dabei seinen Ursprung im griechisch-antiken ‚mouseion‘, was ‚Musensitz‘ – abgeleitet von ‚moüsa‘ ‚Muse‘ – bezeichnet. (vgl. Brockhaus 1998^b: Museum, 261) Den Musen – als Kunst- und Wissenschafts-Göttinnen, welche die Mysterien auflösen/klären – waren in der Antike Tempelplätze geweiht. (vgl. Findlen 2004: 25) Der Begriff Museum geht auf diese den Musen geweihten Stätten zurück, wobei sich nach den Dichtern Pliny und Varro aber auch die Natur als Platz der Musen und somit gewissermaßen als Museum gestaltet. (vgl. Findlen 2004: 25) In Anschluss an die griechische Bezeichnung für ‚Musensitz‘ hat das lateinische ‚musaeum‘ ebenso die Bedeutung ‚Ort für gelehrte Beschäftigung‘ (Brockhaus 1998^b: Museum, 261). In diesen Sinnzusammenhang ordnet sich auch die Bibliothek von Alexandria als Teil des ‚Museions‘ ein. (vgl. Findlen 2004: 25) Diese Bestimmungen (‚Musensitz‘ und ‚Ort gelehrter Beschäftigung‘) implizieren die Vorstellung vom Museum als Zentrum und Treffpunkt für (antike) Gelehrte und/oder Künstler, welche sich hier ihren wissenschaftlichen und/oder künstlerischen Studien widmen. (vgl. Findlen 2004: 25; Baur 2010: 20)

Das Museum ist nun untrennbar mit einem bestimmten Zeit-Verhältnis verbunden. Germain Bazin streicht in diesem Zusammenhang die Vorstellung einer linearen Zeit als bedeutende Bedingung für die Entstehung von Museen und Archiven bzw. eines historischen Bewusstseins heraus; eine solche lineare Zeit-Vorstellung steht in Gegensatz zu der in archaischen Gesellschaften vorherrschenden Idee einer zyklischen, absoluten Zeit, in welcher die menschliche Existenz bar jeder autonomen, eigenverantwortlichen Handlungsmacht als integraler Bestandteil eines Kollektivs und eines natürlich und unendlich gegebenen, universellen Zeitkontinuums erscheint. (vgl. Bazin 2004: 18) Wird der Menschheit nun durch bestimmte ökonomische, politische, kulturelle Entwicklung ihr individuelles, diesseitiges Schicksal bewusst, ergibt sich plötzlich eine neue Zeitlast: „The burden of time increased when humanity became conscious of individual destiny – of secular destiny – holding itself responsible for its own actions, when the individual, disengaged from the group, thought of himself as cause and no longer just as effect.” (Bazin 2004: 18) Angesichts der zunehmend unbegreiflichen Gegenwart und

Ungewissheit, gibt es zwei Arten von Reaktionen, so Bazin: die Hinwendung zur Zukunft oder zur Vergangenheit. (vgl. Bazin 2004: 19) Das Museum kann gewissermaßen als eine Vereinigung dieser beiden Hinwendungen bzw. als Versuch die Zeitlast aufzuheben verstanden werden. In diesem Sinne begründet und orientiert sich das Museum auf bzw. an dem Entwurf eines linearen Geschichtsmodells, in welchem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einen kontinuierlich fortschreitenden Narrativ einordnen.

Im antiken Griechenland habe sich nun, so Bazin, mit dem Sieg und der Herrschaft des makedonischen Reichs über die griechischen Stadtstaaten unter Philipp II. und den weiteren Eroberungen Alexanders ein Umsturz fixierter Kollektiv- und Zeitordnung der einzelnen Stadtstaaten ereignet (vgl. Bazin 2004: 18): „Deprived suddenly of the history of their city, estranged from the familial life on a grand scale that it had meant, men felt like atoms lost in vast empires, no longer citizens but subjects.“ (Bazin 2004: 19) Damit verbunden ergibt sich während des Hellenismus zum einen die verstärkte Hinwendung zur Zukunft, zu Utopien, zum anderen herrscht Nostalgie sowie Selbst-Analyse und Wissensanhäufung hinsichtlich der eigenen Entwicklung und historischen Realität vor; dies befördert auch das Sammeln und Durchforschen alter Dokumente und Schriften sowie die Entstehung von Archiven und gewaltigen Bibliotheken. (vgl. Bazin 2004: 19) Diese griechisch-antiken Museen und Bibliotheken werden weiters auch im Römischen Reich übernommen. (Bazin 2004: 19) Im Mittelalter herrscht wiederum eher eine zyklische Zeitvorstellung vor. (vgl. Bazin 2004: 19) Dementsprechend sind im Mittelalter auch Idee und Begriff vom Museum wenig verbreitet (vgl. Baur 2010: 20); höchstens Sammlungen von Relikten und sakralen Gegenstände zum Zweck des einsamen, kontemplativen, vom diesseitigen sozialen Geschehen abgekoppelten Studiums können im entfernten Sinn mit dem Museum in Verbindung gebracht werden. (vgl. Findlen 2004: 26; Bazin 2004: 19) Sammlungen finden sich im Mittelalter schließlich hauptsächlich in den Schatzkammern der Kirchen und Kaiser/Könige wieder; diese religiösen (der Klerus) und politischen Machthaber (Könige, Kaiser, Fürsten) sind somit die zentralen mittelalterlichen Trägergruppen und Zugangs-Kontrolleure von prunkvollen Sammlungen, welche der Demonstration und Versicherung ihrer Macht und Bedeutung dienen. (vgl. Pomian 2001: 60)

Diese Situation ändert sich mit der frühen Neuzeit; von signifikanter Bedeutung ist hierbei ab Mitte des 14. Jahrhunderts die Bildung und Etablierung neuer sozialer Gruppen, welche aufgrund ihrer spezifischen Kenntnisse und Fähigkeiten zunehmend an Einfluss

gewinnen – Humanisten, Antiquare, Wissenschaftler, Künstler. (vgl. Pomian 2001: 60) In diesem Zusammenhang erscheint auch eine neue Zeitvorstellung bzw. die Veränderung des Verhältnisses zum ‚Unsichtbaren‘ als zentral; während im Mittelalter ein heilsgeschichtlich festgelegtes, zyklisches Verhältnis zu Zeit und Vergangenheit bestimmend sind, werden mit dem späten 14. und 15. Jahrhundert traditionelle Vorstellungen von Geschichte und Zeitverlauf infrage gestellt. (vgl. Pomian 2001: 55; Bazin 2004: 19) Um sich von der jüngsten Vergangenheit, nun mehr als ‚Mittelalter‘ bezeichnet, und deren geistigen ‚Irrglauben‘ abzugrenzen, wenden sich die Humanisten der Antike zu; zentral ist hierbei ihr Bestreben, ein neues Zeitalter zu etablieren, in dessen Mittelpunkt der ‚Mensch‘ als umfassend gebildetes und tugendhaftes Subjekt steht:

Following a new route of responsibility to oneself rather than to God, Renaissance man turned to antiquity for confirmation of the destiny he proposed for himself. The Past again became a refuge, this time not from a discredited present but from a recent past one sought to break with. (Bazin 2004: 19/20)

In diesem Zusammenhang kommt in der frühen Neuzeit vor allem in Italien eine intensive Sammelpraxis (insbesondere von antiken Manuskripten und Artefakten) auf, welche sich (gemeinsam mit der humanistischen Bewegung) im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts in ganz Europa ausbreitet und für die spätere Entwicklung der Institution des Museums von zentraler Bedeutung ist. (vgl. Findlen 2004: 24) Das humanistische Bestreben die Antike, deren Ideale und Philosophien für die umfassende Bildung des ‚Menschen‘ wiederzubeleben, beschränkt sich dabei aber eben nicht nur auf die Suche, Erforschung und Lektüre klassischer Manuskripte und antiker Texte ob ihrer Inhalte. Vielmehr werden zugleich zahlreiche, zuvor wenig oder nur aus ästhetischen Gründen beachtete Gegenstände aus der Antike gesammelt, insofern diese nun als Forschungsgegenstände und in Verbindung bzw. gegenseitiger Erläuterung mit antiken Texten zu bedeutungsvollen Semiophoren werden (vgl. Pomian 2001: 55/56): „humanism was structured around the objects that served as a basis for most intellectual and cultural activities.“ (Findlen 2004: 26)

Neben antiken Artefakten bzw. Überresten (Statuen, Ruinen, Medaillen und Münzen) gelten als bedeutungsvolle Sammlerstücke vermehrt auch ‚Mitbringsel‘ und exotische Schätze von den im 15. Jahrhundert zunehmenden Reisen und Expeditionen, weiters Gemälde und Kunstwerke sowie naturhistorische Gegenstände und ab dem 17. Jahrhundert wissenschaftliche Instrumente. (vgl. Pomian 2001: 56-60) Diese neuen Semiophoren verweisen allesamt auf ein neues Verhältnis zum ‚Unsichtbaren‘, dessen

räumliche und zeitliche Grenzen erforscht und zu verschieben versucht werden (vgl. Pomian 2001: 60); hierbei ist zunehmend die Orientierung an diesseitigen, gesellschaftlich-politisch relevanten Dimensionen zentral: Ausgrabungen, naturgeschichtliche Raritäten, Reisemitbringsel fungieren als „Repräsentanten [...] exotischer Länder, anderer Gesellschaften und fremder Klimazonen“ (Pomian 2001: 58); wissenschaftliche Instrumente bezeugen den Versuch „die Grenze des Unsichtbaren in der Natur weiter hinauszuschieben“ (Pomian 2001: 60); Kunstwerke machen es möglich „Vorübergehendes in Dauerhaftes zu verwandeln“ (Pomian 2001: 59).

Die Sammeltätigkeit bzw. Nutzung der Sammlungen erstreckt sich nun zunehmend auf die unterschiedlichen sozialen Gruppen; die Semiophoren dienen dabei nicht nur als Forschungs- und Bildungsgegenstände humanistischen Zwecken, sondern fungieren auch als Kennzeichen sozialer Zugehörigkeit und der Position im gesellschaftlichen Macht- bzw. Bedeutungsgefüge. (vgl. Pomian 2001: 60) Dementsprechend gestalten sich in ihrem Trachten nach dauerhaftem Ansehen und überlegener Bedeutung in der diesseitigen Welt vor allem auch die gesellschaftlichen Machthaber (Könige, Fürsten, Kaiser, Päpste) als Sammler, Protektoren und Mäzenen von Kunst und Wissenschaft. (vgl. Pomian 2001: 59) In diesem Zusammenhang entstehen in vielen Zentren des früh-neuzeitlichen Europas fürstliche und königliche Kunst- und Wunderkabinette, welche in der Literatur größtenteils als Vorläufer der Museen gefasst werden. (vgl. Baur 2010: 25) Diese Sammlungen sind teilweise auch Künstlern und Wissenschaftlern zugänglich, insofern die politischen und religiösen Machthaber bestrebt sind, die neuen sozialen Gruppen, insbesondere Produzenten von Kunst und Wissen und entsprechenden Semiophoren, unter ihre Kontrolle zu bringen und deren Fähigkeiten für ihre politischen Ambitionen zu verwenden. (vgl. Pomian 2001: 61/62) So sind

die Sammlungen [...] für die Angehörigen des intellektuellen und künstlerischen Milieus Arbeitsinstrumente und Insignien sozialer Zugehörigkeit, für die Machthaber dagegen Insignien ihrer Überlegenheit [auf dem Gebiet gesellschaftlicher Bedeutung, *Anm.*] und Instrumente, die der Beherrschung dieses Milieus dienen. (Pomian 2001: 62)

Mit der humanistischen Hinwendung zur Antike ergibt sich schließlich auch die Wiederentdeckung bzw. Wiederbelebung der Musen und des Begriffs des Museums. (vgl. Findlen 2004: 26) Dabei sind aber entsprechend verschiedener Wissens- und Diskursordnungen mit dem Begriff Museum selbst im Laufe der Zeit unterschiedlichste Tätigkeiten und Vorstellungen im Zusammenhang mit Sammeln, Akkumulieren,

Klassifizieren und Erfassen von Wissen und Erkenntnissen verbunden. (Findlen 2004: 24) In diesem Sinne erscheint das Museum in der Renaissance als epistemologische Struktur, welche verschiedene diskursive Praktiken, Wissens-Institutionen und Bildungs-/Studiums-Ideale umfasst bzw. verhandelt und zentrale Aspekte kulturellen, philosophischen und intellektuellen Lebens des modernen Europas organisiert. (vgl. Findlen 2004: 23; Baur 2010: 20) Analog zum humanistischen Fokus auf den Menschen und dessen umfassende Bildung verbreitet sich nun auch das Bemühen um die systematische Erfassung des (angesammelten) Wissens. Mit dem 16. Jahrhundert ergeben sich daraus in Verbindung mit der zunehmenden Sammeltätigkeit die enzyklopädischen Traditionen, mit welchen der Begriff bzw. die Idee des Museums eben eng verbunden ist. (vgl. Findlen 2004: 23/24) In diesem Zusammenhang gestaltet sich das Museum in der frühen Neuzeit als Sammel- und Kategorisierungsprinzip, welches sich sowohl auf Gegenstände, Bilder, als auch Texte, Wörter bezieht. Dementsprechend betiteln sich z.B. viele Bücher/Publikationen sowie (auch später insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert) viele der aufkommenden Journale und Zeitschriften als ‚Museum‘, womit auf deren enzyklopädische Ambitionen verwiesen werden sollte; auch die späteren Kataloge und Inventare öffentlicher und privater Sammlungen sind derartige (Text-)Museen (vgl. Findlen 2004: 30; Georgel 1994: 114/115): „Musaeum was classificatory structure for a wide variety of texts, whose sorting and organizing processes fulfilled the taxonomic principle of collection.“ (Findlen 2004: 30)

Außerdem wird das Museum auch in Beziehung zu Theater und Natur gesetzt, insofern das Museum in diesem Sinn als ein allumfassendes ‚*theatrum mundi*‘ verstanden wird, welches in seiner universellen Erscheinung sowohl Kunst als auch Natur erfasst. (vgl. Findlen 2004: 29, 36) Ebenso implizieren auch schon die fürstlichen Wunder- und Kunstkabinette die Vorstellung von einem ‚*theatrum mundi*‘, einem Mikrokosmos, in welchem die universale Ordnung erfassbar gemacht sowie bezeugt werden sollte. (vgl. Baur 2010: 25) So gilt das Museum in den frühneuzeitlichen Vorstellungen als expansivstes Modell der Sammelaktivität und gestaltet sich als „nexus of all disciplines“ (Findlen 2004: 26) und Raum universellen und systematischen Erfassens, Akkumulierens und Ordners von Wissen. (vgl. Findlen 2004: 24; Baur 2010: 20/21). Dies impliziert auch schon die Idee vom Universalmuseum, welche im Laufe des 18. Jahrhunderts ihren (nicht mehr nur textuellen/fiktiven, sondern konkreten) Ausdruck im von Duncan/Wallach so genannten ‚Universal Survey Museum‘ (USM) finden wird. Diese USMs als

prominenteste und erste Formen des modernen Museums (es handelte sich hierbei vor allem um kunsthistorisch orientierte Einrichtungen) verfolgen eben das Modell einer universellen Zusammenschau der kulturellen Wissensbestände der Menschheit.

Zugleich wird das Museum in der frühen Neuzeit aber nicht ausschließlich mit der Vorstellung als abstrakte Struktur⁶ verbunden. Museum verweist ebenso auf einen konkreten, physischen Raum zum Studieren, auf das ‚studio‘ im 16. und 17. Jahrhundert. (vgl. Baur 2010: 21) Hierbei gehen auch schon kontemplative, mittelalterliche, klösterliche, sozial abgeschottete, und aktive, neuzeitliche, humanistische, sozialen Zwecken dienende, Dimensionen des Studierens zunehmend eine dialektische Verbindung ein. (vgl. Findlen 2004: 27/28) Die bald europaweit verbreitete humanistische Idee des Museums als Studierzimmer rekuriert einerseits auf antike Vorstellungen vom ‚Ort gelehrter Tätigkeit‘, andererseits wird hierbei auch zwischen privater Exklusivität und öffentlicher Funktion verhandelt. (vgl. Findlen 2004: 27/28) Dabei muss bedacht werden, dass die Bereiche ‚Öffentlich‘ und ‚Privat‘ zur damaligen Zeit selbst noch sehr instabile Kategorien sind. (vgl. Findlen 2004: 36/37) Zunächst weist die Idee des Museums noch auf einen vornehmlich privat definierten Raum des Studiums verbunden mit dessen exklusivem Zugang, was sich gegen das heutige Verständnis von der Öffentlichkeit von Museen stellt. (vgl. Baur 2010: 21) Das Museum impliziert aber, ebenso wie königliche und fürstliche Sammlungen, insbesondere mit dem 17. Jahrhundert öffentlich-repräsentative Funktionen: „A museum was created as much for self-promotion as out of genuine interest in the artefacts assembled in it: in this respect it was at once public and private“ (Findlen 2004: 37). Indem das Museum als ‚studio‘ gewissermaßen eine Mikro-Welt im privaten Raum, im Haus, darstellt, schwankt es zwischen privatem und öffentlichem Raum (vgl. Findlen 2004: 37): der permanente Zustrom und die Aufnahme von Artefakten, Kunstwerken, wissenschaftlichen Instrumenten, naturgeschichtlichen Raritäten und Informationen aus aller Welt sowie deren Zurschaustellung für einen – zwar elitären, exklusiven, aber doch halb-öffentlichen – Kreis von BesucherInnen verleiht den ‚privaten‘ Studierzimmern und Kunst- und Raritätenkammern eine öffentliche Dimension. (vgl. Findlen 2004: 37) So beinhalteten die (konkreten) Museen der Renaissance also sowohl private als auch öffentliche Aspekte, wobei zunehmend Forderungen seitens der

⁶ Diese Verwendung des Begriffs Museum erhält sich nichtsdestotrotz weiterhin, worauf die zahlreichen Zeitschriften betitelt mit ‚Museum‘ weisen, so z.B. Friedrich Schlegels ‚Deutsches Museum‘ im frühen 19. Jahrhundert.

neuen, sich etablierenden sozialen Gruppen nach weiterer Öffnung privater, königlicher und fürstlicher Sammlungen und Kunst- und Raritätenkabinette laut werden. (vgl. Findlen 2004: 38/39)

Im 17. Jahrhundert wird mit Museum schließlich vor allem auch eine Art Galerie verbunden, was zum einen die öffentliche Dimension weiter in den Vordergrund rückt und zum anderen Bewegung ins Museum bringt (vgl. Findlen 2004: 40): so öffnet das Konzept der Galerie „a space through which one passed, in contrast to the static principle of the spatially closed *studio*.“ (Findlen 2004: 39) Hierbei beschränkte sich jedoch das Publikum nach wie vor auf einen kleinen, elitären Kreis von sozial und intellektuell relativ homogenen BesucherInnen und einigen Künstlern und Wissenschaftlern; so bleibt im 17. und auch noch 18. Jahrhundert der Zugang zu den Sammlungen und somit zu den Wissensbeständen einem Großteil der Bevölkerung weiterhin vorenthalten. (vgl. Baur 2010: 21; Pomian 2001: 65/66)

Mit den ständig neuen Erkenntnissen und Artefakten durch Ausgrabungen und Expeditionen u.a. aus der ‚Neuen Welt‘, mit der im Zuge ökonomischen Wachstums und humanistischer/aufklärerischer (Bildungs-)Projekte wachsenden Mittelschicht sowie mit der Destabilisierung sozialer, politischer und religiöser Ordnungen durch Reformation, politische und religiöse Konflikte ändern sich auch Diskurs- und Wissensordnungen. Neue Modelle von Erklärung, Bildung und Wissensstrukturen müssen gefunden werden, um die permanent zunehmenden, neuen wie alten Erkenntnisse in enzyklopädische und universelle Wissensbestände fassen, ordnen und verwalten zu können sowie um den komplexeren Gesellschaftsverhältnissen und Forderungen der unterschiedlichen sozialen Gruppen nach Bildung und Wissen gerecht zu werden. (vgl. Findlen 2004: 33) Derartige Projekte finden ihren Ausdruck in Gründungen erster öffentlicher Bibliotheken/Büchereien und Museen im Laufe des 17. und vor allem 18. Jahrhunderts; unter wachsendem Druck sowie entsprechend aufklärerischer Prinzipien und der Fortsetzung humanistischer Bildungsprogramme beginnen Privatsammler und gesellschaftliche Machthaber, ihre privaten, königlichen oder fürstlichen Sammlungen und Kunstkammer einem breiteren Publikum zu öffnen. (vgl. Findlen 2004: 34; Pomian 2001: 66) Dabei spielen eben die wachsende Mittelschicht und vor allem ihre Wortführer, Wissenschaftler, Künstler und Gelehrte, welche noch von den Sammlungen ausgeschlossen sind und Zugang zu diesen fordern, eine bedeutende Rolle. (vgl. Pomian 2001: 66) Als erstes Museum in moderner und öffentlicher Form kann das 1683 geöffnete

Ashmolean Museum – entstanden aus dem Vermächtnis der Sammlung Elias Ashmols an die Universität von Oxford – gezählt werden. (vgl. Findlen 2004: 40; Pomian 2001: 67) Ab Mitte des 18. Jahrhunderts nimmt die Ausbreitung solcher öffentlicher Museen in ganz Europa zu; die Institutionalisierung der modernen Konzeption des Museums als öffentlicher Raum und Ort der Verwaltung von Wissen und Sammlungen geht voran.

Zentral ist nun, dass sich die Öffnung und Entstehung der Bibliotheken und Museen im Kontext bzw. als Teil grundsätzlicher gesellschaftlicher und kultureller Transformationen gestaltet. So sind hinsichtlich der zunehmenden Öffnung der Sammlungen und Museen nicht nur humanistische bzw. aufklärerische Intentionen zentral; vielmehr erfolgt das Sammeln, Ordnen und Vermitteln von Wissen und die Präsentation kulturellen Reichtums in Museen und Bibliotheken immer auch im Kontext der Kontrolle und Formung der Bevölkerung bzw. des Menschen sowie politisch und religiös motivierter Botschaften. (vgl. Findlen 2004: 35) In dieser Hinsicht gestalten sich mit dem späten 18. und vor allem 19. Jahrhundert die Idee des Nationalstaats bzw. der nationalen Gemeinschaft sowie die bürgerliche Ideologie als zentral; Museen stehen dabei gewissermaßen als säkulare Sinnstifter neben den Kirchen bzw. lösen diese sogar zum Teil ab: „Ein neuer Kult überlagert so den alten, der unfähig geworden ist, die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit zu integrieren, ein Kult, in dem die Nation gleichzeitig Subjekt und Objekt wird.“ (Pomian 2001: 70) Im Zusammenhang mit der Herausbildung und Propagierung bürgerlicher Ideologie, Nationalismus und Individualismus verbinden Duncan/Wallach das (Kunst-)Museum mit zeremoniellen Aspekten; so gestalte sich der Museumsbesuch als ein Ritus der Internalisierung dieser Werte entsprechend des im Museum präsentierten ikonographischen Programms sowie dessen architektonischer Konzeption. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 53) Die hinter dem säkularen, zunehmend professionalisierten Bild des Museums versteckten Kontinuitäten religiöser Praktiken und Glaubensaspekte dienen dabei vor allem dem Zweck der Legitimierung und Machtsicherung, wie es auch zuvor schon bei den fürstlichen und königlichen Sammlungen als zeremonielle Repräsentationsräume der Fall war. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 53, 55)

Vor allem die ersten öffentlichen Kunstmuseen als ‚Universal Survey Museums‘, welche im Laufe des 18. Jahrhunderts durch Öffnung bzw. Umwandlung der königlichen und fürstlichen Sammlungen entstehen, sind nun in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Die königlichen und fürstlichen Sammlungen, zumeist in offiziellen Galerien

und Empfangsräumen platziert, sollten den BesucherInnen und lokalen Würdenträgern die Großartigkeit des Machthabers und sein Reich als harmonische und glorreiche Einheit vor Augen führen. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 55, 57) Die aufkommenden (Kunst-)Museen gestalten sich ähnlich prunkvoll, verkörpern nun aber die Nation, welche als Staats-Gemeinschaft und der National-Staat wiederum als „an abstract entity in theory belonging to the people“ (Duncan/Wallach 2004: 57) verkündet wird: „the museum stands as a symbol of the state, and those who pass through its doors enact a ritual that equates state authority with the idea of civilization.“ (Duncan/Wallach 2004: 53) Insofern der National-Staat nun ein abstraktes und anonymes Prinzip ist, stellt sich umso dringlicher der Bedarf an konkreten Symbolen und Materialisierungen, um Existenz, Macht und Legitimität des National-Staats und dessen Werte als gesellschaftliche ‚Wirklichkeit‘ und universell gültige Autorität höchster Zivilisation sichtbar zu machen. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 58/59) Hierbei sind eben Museen als repräsentative Monumente des National-Staats und das systematische Sammeln, Präsentieren und Vermitteln von Kunstwerken und Artefakten in Museen von zentraler Bedeutung.

In der Entwicklung der modernen Museumsinstitution und im Zusammenhang mit den Wechselwirkungen bei der Entstehung des (Kunst-)Museums und der Etablierung des National-Staats und bürgerlicher Ideologie hat der Louvre einen besonderen Stellenwert. Infolge der Französischen Revolution werden mit den Dekreten von 1792 und 1793 die königlichen Besitztümer und Kunstsammlungen konfisziert, nationalisiert und im Louvre Palast als nun öffentlich erklärtes Museum ausgestellt/aufbewahrt; damit deklariert das Louvre Museum den republikanischen Staat, macht diesen als Realität sichtbar: „What had been the King’s by right was now decreed the property of the nation.“ (Duncan/Wallach 2004: 56) So ist das Louvre Museum bzw. überhaupt das moderne Museum im Kontext der Französischen Revolution und der Entstehung des bürgerlich-liberalen Systems verankert und damit eng mit den Leitmotiven der Revolution, den bürgerlich-demokratischen Werten ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘ sowie den Ideen des Nationalismus und Individualismus verbunden. In diesem Sinne gehen auch die zahlreichen Museumsgründung im 19. Jahrhundert eben vor allem vom zunehmend bedeutender werdenden Bürgertum aus. (vgl. Baur 2010: 26)

Die Entstehung öffentlicher Museen (und Bibliotheken) erfolgt dabei aber eben nicht nur in Hinblick auf Demokratisierung, Aufklärung und Emanzipierung, sondern dient in diesem Sinne auch der Erziehung, Disziplinierung und Formung einer

Öffentlichkeit bzw. eines Bevölkerungskörpers entsprechend bestimmter Werte und Ideologien. (vgl. Baur 2010: 29/30) Hierbei ergibt sich ein neues Verhältnis der sozialen Gruppen als potenzielles Publikum zu den (Museums-)Sammlungen, welche nun den kulturellen Reichtum des National-Staates anzeigen und vermitteln sollen: zum einen wird der individuelle, personifizierte Machthaber als konkreter Besitzer der Sammlungen und des Reichtums vom abstrakten Konzept des Nationalstaates ersetzt, wodurch der/die BesucherIn – als BürgerIn angesprochen – (scheinbare/r) TeilhaberIn an Staat und nationalem Reichtum ist. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 58) Zum anderen entstehen mit der Etablierung öffentlicher Museen, um dem zunehmend breiteren Publikum zu entsprechen, auch neue Präsentationsformen. Während es zuvor im Rahmen eines relativ elitären, homogenen Kreises von BesitzerInnen/InitiatorInnen und BesucherInnen wenig bis gar keiner Erklärung der Ausstellungen und Sammlungen bedurfte, richten sich vor allem mit dem 19. Jahrhundert die nun öffentlichen Museen in ihrer Darstellungspraxis immer mehr auf erklärende Vermittlung und Erläuterung der ausgestellten Objekte und Wissensbestände aus (vgl. Baur 2010: 28/29): „Hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Funktion transformierten sich Museen so von Einrichtungen der Selbstverständigung und In-Group-Bildung einer Elite zu Institutionen der Bildung und Erziehung einer Masse der Bevölkerung.“ (Baur 2010: 29)

In diesem Zusammenhang spielt eben die Disziplin der Kunstgeschichte, welche sich allmählich in Wechselwirkung mit dem Museum herausbildet und etabliert, eine zentrale Rolle, insofern sie die Erfahrung von Kunst rationalisiert und (in Verbindung mit zunehmend betonten Bildungsansprüchen des Museums) für die breite Bevölkerung demokratisiert. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 58) Kunstwerke bzw. Artefakte gelten im Rahmen des neuen kunst- bzw. kulturhistorischen Klassifikationssystems im Museum nun vor allem als Repräsentanten eines ‚Moments‘ innerhalb der (linearen) fortschreitenden (Kunst-)Geschichte – dementsprechend werden die Sammlungsstücke in historische Perioden und/oder bestimmte Kunst-Kategorien z.B. nationale Schulen eingeordnet und beschriftet. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 57/58) Dabei erscheinen die Artefakte nunmehr auch als „evidence of individual genius mediated by national spirit“ (Duncan/Wallach 2004: 64) – als Ausdruck individueller Geistesgröße, welche durch nationalstaatliche Rahmenbedingungen und Spezifika lanciert bzw. überhaupt erst ermöglicht wird. Von anderen Funktionen und Kontexten ‚gereinigt‘, dienen die im Museum ausgestellten und klassifizierten Objekte und Artefakte bzw. das Museum selbst als Zeugnis höchster

kultureller/zivilisatorischer Errungenschaft innerhalb der nationalstaatlichen Gemeinschaft und deren fortschreitender Entwicklung. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 58, 64) So werden schließlich die Wertvorstellungen von Individualismus und Nationalismus bzw. des Individualismus im Rahmen eines Nationalismus als universell gültige institutionalisiert. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 64) Als Verkörperung bzw. Symbol des National-Staats und bürgerlicher Werte wie Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sowie deren universelle Legitimität macht das Museum diese ideologischen Konstruktionen der breiten Öffentlichkeit als vermeintliche ‚Realitäten‘ und Ideale erfahrbar. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 58)

Schließlich ist das Museum hierbei zugleich auch eine Institution sozialer Disziplinierung, Erziehung und Kontrolle: durch Ordnen, Aufnahme oder Ausschluss und Präsentation der kulturellen Wissensbestände und Reichtümer wird ein Konsens über bzw. Kanon von relevantem Wissen, ästhetischen und moralischen Urteilen, Traditionen geschaffen und das Publikum entsprechend dieser Werte, Vorstellungen, Denkmuster und gesellschaftlichen Entwürfe erzogen:

Indem das Museum bestimmte Verhaltensweisen forderte und abweichende sanktionierte, einen bestimmten Geschmack und Wissenskanon als erstrebenswert vorstellte und überdies die Mechanismen permanenter Sichtbarkeit, des Sehens und Gesehen-Werdens, einüben und verinnerlichen ließ, wirkte es ›zivilisierend‹, d.h. bürgerlich normierend, auf sein Publikum ein. Es entwickelte sich damit auch zu einem Instrument des Regierens und der Herrschaft durch Kultur. (Baur 2010: 30)

So unterstützt das Museum auch die Homogenisierung des Nationalkörpers, schafft vermeintlichen Konsens zwischen den unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten: „Because it belongs to the nation and therefore to all citizens, the museum helps foster the illusion of a classless society.“ (Duncan/Wallach 2004: 59) Hierbei bestehen natürlich große Widersprüche zwischen theoretischen Visionen und tatsächlichen Wirkungen; denn während das Museum die vermeintliche Einheit zeigt, verschleiert bzw. negiert es soziale Unterschiede und homogenisiert die gesellschaftlich höchst unterschiedlichen Lebensrealitäten zugunsten einer vorherrschenden Dominanzkultur bzw. elitären Vision von Kultur. „The museum prompts the visitor to identify with an elite culture at the same time it spells out his place in the social hierarchy.“ (Duncan/Wallach 2004: 59) Hängt tatsächlich der Anteil der unterschiedlichen BürgerInnen am nationalen Wohlstand von Faktoren wie Geschlecht, Klasse, ethnischem Hintergrund usw. ab, lässt das Museum (in

Theorie) die BürgerInnen am repräsentierten und scheinbar allen zugänglichen kulturellen Reichtum der Nation teilhaben.

Die bedeutende Rolle des Museums bei der Repräsentation, Konstituierung und Sicherung national-staatlicher Macht sowie die wachsende soziale und politische Bedeutung des Bürgertums und die allmähliche Entwicklung demokratisch-liberaler bzw. republikanischer Polit-Systeme zeigt sich schließlich auch in der (europaweiten) Verbreitung und Etablierung zahlreicher öffentlicher (Kunst-)Museen im späten 18. und 19. Jahrhundert. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 57) Mit der öffentlichen Präsentation von Sammlungen als „Inventare der Nation“ (Baur 2010: 26) erfolgt gewissermaßen die Präsentation der ‚eigenen‘ Nation; dies geschieht auf Basis der ausgestellten kulturellen Errungenschaften in Abgrenzung zu anderen nationalen bzw. kulturellen Gemeinschaften, wobei durch Abwertung der ‚Anderen‘ die ‚eigene‘ Nation/Kultur als überlegen konstruiert wird. (vgl. Baur 2010: 26) Die Ausstellung von Zeugnissen anderer Kulturräume und Nationen – meist als Kriegsbeute und/oder auf (kolonialistischen) Streifzügen ergattert – dient zudem als Vorführung und Versicherung der ‚eigenen‘ Bedeutungsstellung im internationalen Machtgefüge:

Gleichsam national gewendet, konnten die Sammlungen und ihre Arrangements die ersehnte ›eigene Kultur‹ oder die privilegierte Stellung im Zivilisationsprozess repräsentieren und so Nationalbewusstsein und -stolz befördern. Daneben erlaubte der Besitz von Artefakten anderer Kulturen insbesondere Kolonialnationen, sich ihrer Fähigkeit zu rühmen, jenseits nationaler Grenzen zu sammeln und Kontrolle auszuüben, was zugleich den weltpolitischen Rang und Anspruch der Nation bezeugen sollte. (Baur 2010: 26)

In diesem Kontext situiert sich auch die zunehmend globale Ausbreitung des Museums Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts, infolge derer zahlreiche Museen in den weißen Siedlungskolonien auf dem nordamerikanischen Kontinent, in Lateinamerika, Afrika und Asien gegründet werden. (vgl. Baur 2010: 26) Dabei orientieren sich z.B. die insbesondere mit dem 19. Jahrhundert entstehenden Museen in den USA wie The Metropolitan Museum in New York an ‚westlichen‘, europäischen Werten und Traditionen und der (architektonischen bzw. zeremoniell-funktionalen) Konzeption nach an den großen europäischen Museen, allen voran am Louvre; zugleich dienen die nordamerikanischen Museen aber – in Abgrenzung und Konkurrenz zu der ‚Alten Welt‘, zu den europäischen Museen und Machtzentren – der Bekräftigung und Deklaration der USA als unabhängige Nation und als kulturelle und imperiale Groß-Macht. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 65) So steht z.B. auch das Metropolitan Museum – entstanden im

historischen Kontext neuer Eroberungen und intensivierter internationaler Machtambitionen der USA in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – als Symbol für die imperialistische Ideologie der Nation. (vgl. Duncan/Wallach 2004: 66) Die Konstituierung und (Ver-)Sicherung national-staatlicher bzw. kultureller Gemeinschaft und deren universelle Legitimität und Überlegenheit richtet sich also im Museum sowohl nach außen über die Abgrenzung von anderen, ‚fremden‘ Nationalstaaten bzw. Kulturen, als auch nach innen über die Bildung, Erziehung und Disziplinierung einer erwünschten Öffentlichkeit von (*Staats-*)Bürgern bzw. kulturellen Gemeinschaft.

Die extreme Zunahme der Museen im 19. Jahrhundert situiert sich schließlich im Kontext des allumfassenden Historismus im 19. Jahrhundert; diese wachsende Idolatrie der Vergangenheit kann wiederum als eine mit der voranschreitenden Industrialisierung und Modernisierung verbundene Reaktion auf die zunehmend unfassbaren und dynamisierten Verhältnisse verstanden werden. (vgl. Bazin 2004: 20) So erscheint die Expansion des Museums, die zunehmende Musealisierung des lebensweltlichen Umfeldes als „a counterbalance to a certain complaisance toward the present, a present that passed like a moment in the accelerated race toward the future“ (Bazin 2004: 20). Diese Tendenz intensiviert sich über das 20. ins 21. Jahrhundert weiter. Zugleich mit der Expansion der Museen vollzieht sich auch deren allmähliche Standardisierung und Professionalisierung sowie deren ab dem 19., vor allem aber im 20. Jahrhundert fortschreitende Ausdifferenzierung. (vgl. Baur 2010: 26/27) Dabei erfolgt diese Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Museen parallel zu bzw. im Wechselverhältnis mit der Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Disziplinen. (vgl. Baur 2010: 30) Museum wie auch Wissenschaft zielen auf die systematische Erfassung und Klassifizierung von Wissensbeständen und gesellschaftlicher und natürlicher Umgebung; dabei versuchen sie gewissermaßen eine (universale) Ordnung hinsichtlich der Erfahrung und des Erkennens von ‚Wirklichkeit‘ herzustellen. In diesem Prozess bedingen und verstärken sich die beiden Institutionen eben auch in ihrer Herausbildung und disziplinären Ausdifferenzierung gegenseitig. (vgl. Baur 2010: 30)

Als zunehmend wissenschaftlich qualifizierte und ausgerichtete Institutionen dienen Museen schließlich der Bezeugung „wissenschaftlichen Fortschritts, industrieller Leistungsfähigkeit und kolonialer Mission“ (Baur 2010: 26). Dementsprechend wird dieses westliche ‚Schaufenster‘ weltpolitischer, technologisch-wissenschaftlicher sowie moralischer Bedeutsamkeit insbesondere Anfang des 20. Jahrhundert vermehrt in

Kolonien exportiert oder in vielen Regionen Asiens und Afrikas von einheimischen Eliten zur Demonstrierung von Fortschrittlichkeit unterstützt. (vgl. Baur 2010: 26/27) Mit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet nun ein regelrechter ‚Museumsboom‘ statt, was u.a. auch in Zusammenhang mit der Dekolonisierungswelle in den 1960er und 70er Jahren steht, infolge derer viele (National-)Museen als wichtige Instrumente bei der Bildung, Stärkung und Repräsentation postkolonialer, nationaler Identität entstehen. (vgl. Baur 2010: 27)

2. Museum in theoretischer und literaturwissenschaftlicher Reflexion

2.1. Post- und Moderne in Museum und Literatur

Mit dem 20. Jahrhundert, insbesondere seit Ende des zweiten Weltkriegs, erlebt das Museum, wie gesagt, eine ‚Hoch-Konjunktur‘, welche sich in weltweiter Ausbreitung und zahlreichen Neugründungen oder -erweiterungen von Museen sowie in der noch forcierteren Ausdifferenzierung der Museumslandschaft und der gesteigerten wissenschaftlich-reflexiven Auseinandersetzung mit diesem Phänomen ausdrückt. (vgl. Baur 2010: 15) Dieser anhaltende ‚Museumsboom‘ zeigt gewissermaßen auch eine Krise im traditionellen Selbstverständnis des modernen Museumskonzepts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an. So steht das Museum unter Druck, sich entsprechend der zunehmend dynamischen, global vernetzten, diversifizierten, (informations)technologisch bestimmten Gesellschaftsverhältnisse zu transformieren. (vgl. Baur 2010: 40) Vor allem aber steht besagte Museumskrise in Zusammenhang mit der zunehmenden Hinterfragung von universalistischen Konzeptionen und vermeintlich objektiven Wissenschaftsansprüchen insbesondere infolge aufkommender postmoderner, postkolonialer und dekonstruktivistischer Diskurse.

Der Begriff Postmoderne ist nun so weit verbreitet wie umstritten, wobei sich die Postmoderne-Diskussion ausgehend von einer Literatur-Debatte Ende der 50er Jahre in den USA im Laufe der Jahrzehnte in verschiedenste Disziplinen, Künste und Lebensbereiche ausbreitet. (vgl. Welsch 1988: 6/7) Ein zentrales Missverständnis sei, so Welsch, die Vorstellung der *Postmoderne* als neues Zeitalter *nach* bzw. absoluter Bruch

mit der Moderne⁷; vielmehr gehe es um die radikalisierte Hinter- bzw. Befragung der (neuzeitlichen) Moderne, des Modernismus und deren Traditionen und Leitprinzipien. (vgl. Welsch 1988: 2). Zima hingegen konstatiert, dass – angesichts der Ambivalenz, die im Postmoderne-Diskurs herrscht – „die Postmoderne sowohl als Bruch mit der Moderne als auch als deren Fortsetzung mit neuen Mitteln konstruiert werden“ (Zima 1997: 18) könne. Zima schlägt nun die Behandlung der Postmoderne (sowie der Moderne und Modernismus) als ‚Problematik‘ vor, da es vielerlei Einwände gibt, die Postmoderne eindimensional als Ideologie, als Epoche, als Stilrichtung oder als kulturelle Strömung zu identifizieren. (vgl. Zima 1997: 8, 20) Damit ist die Postmoderne als ein Feld, welches unterschiedliche und u.a. heterogene Theorien und Ansätze einschließt, zu fassen; die Postmoderne müsse also – ihren eigenen im Poststrukturalismus bzw. Konstruktivismus wurzelnden Prämissen vom Konstruktcharakter der wirklichkeitsschaffenden Sprache folgend – als ein sprachlich-kulturell formiertes, diskursives, Gebilde begriffen werden, wobei die Postmoderne-Diskussion vor allem im europäischen und nordamerikanischen Raum verankert ist. (vgl. Zima 1997: 4)

Eine Herausforderung moderner oder modernistischer Denk-Tradition und ästhetischer Dominanz durch postmoderne Diskurse drückt sich eben auch hinsichtlich des Museums sowie im literarischen Feld aus. Dabei sei hier kurz erwähnt, dass sich vor allem Parallelen bezüglich historischer Entwicklung zwischen dem modernen Museum und dem Roman ergeben. Das Museum ist, wie gesagt, eine relativ junge, neuzeitliche, insbesondere mit dem 18. und 19. Jahrhundert entstandene Institution und erfährt im Laufe des 20. Jahrhunderts geradezu krisenhafte Transformationen bzw. Auflösung traditioneller Strukturen und eine enorme Diversifizierung. Gewissermaßen parallel dazu, erscheint auch der Roman als eine im bürgerlichen Milieu entstandene ‚Tradition der Moderne‘, welche u.a. ebenso von großem Einfluss bei der Herausbildung von Individualismus und Nationalismus ist und vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts sowohl im Kontext des philosophisch-ästhetischen Modernismus als auch durch postmoderne Einflüsse einem ständigen Wandel unterliegt. Trotz oder gerade aufgrund dieser Herausforderungen und Transformationen stellen die beiden Institutionen – Roman

⁷ Hier ergibt sich zudem auch die je nach Disziplin und/oder Standpunkt different entschiedene Frage, auf welche *Moderne* die *Postmoderne* vermeintlich folgen solle (vgl. Welsch 1988: 2/3); dabei sei auf die dreifache Konzeption Zimas von erstens ‚Moderne‘ als Synonym für die Neuzeit, zweitens ‚Modernismus‘ als Bezeichnung für die (selbst-)kritisch-reflexiven, künstlerisch-philosophischen Tendenzen der ‚Spätmoderne‘ (z.B. in der Literatur die so benannte ‚Wiener Moderne‘ oder als prominente Vertreter T.S. Eliot oder Samuel Beckett) und drittens ‚Postmoderne‘ hingewiesen. (vgl. Zima 1997: 22/23)

wie modernes Museum – aber weiterhin feste Bestandteile gesellschaftlichen Lebens dar. Dieser recht allgemeine Vergleich soll lediglich auf historisch-gesellschaftliche Parallelen zwischen literarischem Feld und der Idee des modernen Museums verweisen sowie deren Verflechtungen als einerseits Ausdrücke bzw. Indizien und andererseits Generatoren/Verstärkungsagenturen von gesellschaftlichen Diskursen, Denk- und Wertbeständen und kulturellen Transformationen in der Neuzeit aufzeigen.

2.1.1. Post/Modernes Museum

Das traditionelle Selbstverständnis des modernen Museums beruft sich nun vor allem auf den Anspruch eines *Universal Survey Museum*. Als solches ist das Museum bei der Stiftung und Propagierung nationaler und/oder kultureller Identitäten von zentraler Bedeutung, insofern es den materiellen wie immateriellen kulturellen Reichtum, die geistige, moralische, technologische, ästhetische Überlegenheit und universelle Legitimität des Nationalstaates bzw. der Kulturgemeinschaft oder auch ganz einfach des Menschen in seinem unaufhörlichem Fortschreiten repräsentiert. Damit sind die Museen, insbesondere die USMs, auch Teil bzw. Entsprechungen der ‚grand narratives‘ der Moderne, von welchen Lyotard 1979 in seinem Bericht *Das postmoderne Wissen* spricht und deren Ende er (vor-)verkündet.⁸ Hiermit sind die universalistischen Meta-Diskurse der abendländischen Kultur über den Werdegang der Menschheit in der Moderne gemeint; diese totalisierenden Erklärungen und Ordnungen garantieren die Gültigkeit von Wissen sowie von sozio-politischen Autoritäten und gesellschaftlichen Institutionen. Gemeinsamer Nenner dieser unterschiedlichen Sphären – Wissenschaft einerseits, soziale

⁸ In seinem Bericht untersucht Lyotard den Stand des Wissens in den „höchstentwickelten Gesellschaften“ (Lyotard 1999: 13). Lyotard entwirft dabei das Szenario der Informatisierung dieser postmodernen bzw. postindustriellen Gesellschaften, welche durch die Abkehr von der Industrialisierung hin zu einer erstarkenden Informationswirtschaft und Technologisierung charakterisiert sind. Zentral in Lyotards Analyse ist die Unterscheidung zwischen narrativem Wissen und wissenschaftlichem Wissen, welches sich vom als ‚primitiv‘ und ‚irrational‘ beurteilten narrativen Wissen abgrenzt. Im Gegensatz zum narrativen Wissen, welches sich durch seine Pragmatik des Erzählens selbst legitimiert, ist das wissenschaftliche Wissen jedoch mit dem Problem seiner Legitimierung konfrontiert. Dies folgt vor allem aus der neuzeitlichen Abkehr von metaphysischen Instanzen wie ‚Gott‘ als erste Belege/Tatsachen, wodurch das Wissen eines äußeren, transzendenten Beweises beraubt ist, sowie aus der Veräußerlichung der Wissenschaft als exklusives Spiel aus der Gemeinschaft. So greift das moderne wissenschaftliche Wissen schließlich auf narrative Formen – auf Meta-Narrative – zurück, um sich bzw. die Beweise und Bedingungen der Wissensproduktion zu legitimieren. Zentrum von Lyotards Entwurf postmoderner Gesellschaften ist nun eben das Ende dieser ‚großen Erzählungen‘, der universalistischen Narrative der abendländischen Kultur, welche die Werte und Strukturen westlicher Zivilisation organisieren. Dies habe die Befreiung vom Zwang zu Einheit, Universalismus und Totalisierung zur Folge und schaffe dafür die Möglichkeit einer gerechten Vielfalt der Denkweisen, Wissensformen und Lebensentwürfe. (vgl. Lyotard 1999)

Gerechtigkeit andererseits – sei in der Moderne die Orientierung an einer legitimierenden ‚höheren‘ Idee: die Meta-Erzählungen bzw. das Selbstverständnis des ‚Abendlandes‘ mit dessen universellen Ansprüchen und Maximen – Rationalität, Freiheit, Aufklärung, Fortschrittsglaube, Positivismus, Wissenschaftsglaube. Dabei wird die ‚Geschichte‘ eines „abstrakte[n] Subjekt[s]“ (Lyotard 1999: 14) in dessen Fortschritt im Hinblick auf eine Mission erzählt, wobei es laut Lyotard v.a. zwei große Narrative der Moderne gibt: Einerseits handelt es sich um den politisch-emanzipatorischen Diskurs, bei welchem der Held die Menschheit selbst ist, in ihrem kontinuierlichen Fortschreiten zu universeller Gerechtigkeit. (vgl. Lyotard 1999: 107) Das Wissen bzw. die Akkumulation von Wissen ist Antriebsmotor für die vollständige Emanzipation, es dient der Menschheit, um zu universellem/r Frieden, Freiheit und Würde zu gelangen. (vgl. Lyotard 1999: 108) Andererseits ist der philosophisch-spekulative Diskurs zentral, in welchem der Geist das zentrale Subjekt ist und das Wissen seiner selbst willen akkumuliert wird: Mission ist die ‚Selbstvervollständigung‘ des Geistes in einer universellen, alles Wissen umfassenden Totalität, in einer spekulativen Einheit.

Genau diese Narrative erscheinen konstitutiv für das moderne Museumskonzept sowie dessen historiographische und begriffsgeschichtliche Entwicklung: dies zeigt sich in der Bedeutung und Nutzung von Sammlungen naturgeschichtlicher Gegenstände und antiker Artefakte im Zusammenhang mit humanistischen Bemühungen um eine umfassende geistige und moralische Bildung des Menschen; weiters in der Verbindung mit der zunehmenden wissenschaftlichen Professionalisierung, den Bildungs- und Erziehungstendenzen und universalistischen Ansprüchen der *Universal Survey Museums*; außerdem im Zusammenhang des Museums mit der Herausbildung des Nationalstaats und der Propagierung von Werten und Kulturbeständen mit universellem Geltungsanspruch. Vor allem hängt über die Jahrhunderte hinweg die Idee des Museums immer mit dem Ideal/Traum von einer universellen Ordnung zusammen: das Erfassen und Ordnen aller sichtbarer und unsichtbarer ‚Realitäten‘, allen materiellen und immateriellen Reichtums, allen kultur- und naturhistorischen Wissens in einem harmonischen bzw. logischen Zusammenhang, in einem einzigen gewaltigen Museum:

From mental to textual to actual museums, the structure of *musaeum* was designed to intermingle harmoniously the natural and the artificial, the real and the imaginary, and the ordinary and the extraordinary, to underscore not only the fecundity of the universe but the breadth of the human faculties for comprehending and explaining the *theatrum mundi*. (Findlen 2004: 36)

Diese Entwicklung und Konzeption des modernen Museums ist eben fest verbunden mit dem neuzeitlichen Selbstbewusstsein des Menschen als Subjekt, infolge dessen sich die Menschheit in ihrem säkularen (Entwicklungs-)Schicksals innerhalb eines fortschreitenden Zeitverlaufs erfährt bzw. konstruiert. (vgl. Bazin 2004: 18) In diesem Zusammenhang erscheinen – neben den religiösen Gemeinschaften, welche auch in der säkularisierten Welt fortbestehen – neue ‚Sinnstiftungskonstrukte bzw. -maschinen‘ wie vor allem die Nation oder Kulturgemeinschaften und deren Re-Präsentation in Museen. Hierbei ist eben das historische Bewusstsein von zentraler Bedeutung, welches der Versicherung der (Gruppen- bzw. Menschheits-)Identität auf Basis deren historischer fortschreitender Entwicklung dient. (vgl. Bazin 2004: 19) Im 19. Jahrhundert erscheint in diesem Zusammenhang zugleich mit der beschleunigten Modernisierung und Industrialisierung, wie schon erwähnt, ein umfassender Historismus, in welchen eben auch die weite Verbreitung und Etablierung der Museen fällt. So ist das moderne Museum also ein wichtiges Medium/Instrument zur Schaffung bzw. Präsentation eines großen – universellen, oder auch nationalen – Rahmens zur Einfügung des Menschen als Subjekt bzw. zur kollektiven Identitätsstiftung.

In der (post-)modernen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts werden nun aber diese ‚großen Erzählungen‘ über die Menschheit, die Erzählungen *im* Museum sowie *über* das Museum, zunehmend hinterfragt. Vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird damit die Legitimität und Möglichkeit einer universellen ‚Wahrheit‘, einer allumfassenden, endgültigen Wissens-Ordnung infrage gestellt und abgelehnt, wodurch auch das moderne Museums in seiner Konzeption als National- oder Universalmuseums eine Legitimationskrise erfährt. Denn solche totalisierenden Erklärungs- und Ordnungsmuster würden nicht den vielfältigen Lebenswirklichkeiten und Wissensformen gerecht. Im Zusammenhang mit der Globalisierung und (informationstechnologischen) Vernetzung verschiedenster Lebens- und Gedankenwelten, den weltweiten Flüssen von Kapital, Gütern, Bildern, Ideen, Wissen und Arbeitskräften, den (krisenhaften) wirtschaftlichen und sozio-ökologischen Transformationen, der Etablierung neuer kultureller, wirtschaftlicher, politischer, wissenschaftlicher Machtzentren/AkteurInnen und Peripherisierung wiederum anderer Räume/AkteurInnen, erscheinen Gesellschaftsverhältnisse und Wissen bzw. scheinbar sichere Gewissheiten in einer allumfassenden Dynamik, in einem permanenten Prozess der Diffusion, Auflösung, Kombination und Neuverhandlung. Diese gesellschaftlichen Bedingungen und

Transformationen sowie die zunehmende Kritik am illusionären Fortschrittsglauben, an der positivistischen Wirklichkeits- und Wissenschaftsauffassung, an den ‚großen Erzählungen‘, welche als Legitimierungsdiskurse für die eurozentristische Wissens- und Kulturproduktion fungieren, wirken sich eben auch auf die Entwicklungen im musealen Feld aus bzw. spiegeln sich in diesem wieder. So ist die gegenwärtige Menge und Vielfalt des Museums Indiz für sowie Reaktion auf weitgehende gesellschaftliche Transformationen und ein spezifisches gesellschaftliches Zeit-Raum-Verhältnis.

Das expandierende Museum bzw. Phänomen der Musealisierung wird in diesem Zusammenhang nun zum einen als (versuchsweise kompensatorische) Reaktion auf eine dynamisierte, komplexe und damit schwer (er)fassbare Lebenswirklichkeit beurteilt. (vgl. Zacharias 1990: 10) Lübke spricht hierbei auch vom „änderungstempobedingten Vertrautheitsschwun[d]“ (Lübke 1990: 43); so schrumpfe in dynamischen Gesellschaften mit der Tempozunahme zivilisatorischer Modernisierungsprozesse und kultureller/wissenschaftlicher Innovation zugleich das Ausmaß der Gegenwart bzw. der Zeit, in welcher Gesellschaftsverhältnisse und Kultur vom Großteil der Bevölkerung als vertraut, analog strukturiert und nicht als fremd bzw. veraltet erfahren/erkannt wird. (vgl. Lübke 1990: 40/41) Das Museum versuche schließlich, so Lübke als Vertreter der Kompensationsthese, ein Gegengewicht bzw. Kontinuität zur gesellschaftlichen Dynamik und Unsicherheit herzustellen und vergangene und gegenwärtige gesellschaftliche ‚Realitäten‘ vertraut/erfahrbar zu machen und zu fixieren.

Zum ändern darf die Expansion des Museums in den letzten Jahrzehnten aber nicht auf eine vermeintliche Kompensation oder Flucht vor den (als negativ dargestellten/beurteilten) dynamisierten Zeitverhältnissen reduziert werden. Der ‚Museumsboom‘ und die Ausdifferenzierung der Museumswelt entsprechen vielmehr auch einer Gesellschaftskonzeption des 20. Jahrhunderts, in welcher die Pluralität der Lebens- und Denkweisen zunehmend bewusst und anerkannt wird und welche sich (nach spät-kapitalistischer Logik) immer weiter funktional auffächert. Zudem wird vermehrt ab den 1960er Jahren – aber auch schon Anfang des 20. Jahrhunderts mit Künstlern wie Marcel Duchamp und seinen ‚Ready-Mades‘, z.B. der ‚Fountain‘, dem Urinal, im Museum – die Museumspraxis als elitäres, hegemoniales und starres Feld infrage gestellt und kritisiert. Entsprechend der Emanzipation und Forderung nach kultureller und politischer (Selbst-)Repräsentation neuer gesellschaftlicher Gruppierungen und AkteurInnen, findet neben der Elite-Kultur als zuvor dominantes Areal musealer Tätigkeit

auch die Alltags-, Volks- und Populärkultur Einzug ins Museum bzw. in den theoretischen Museums-Diskurs. In diesem Kontext steht auch die Gründung vieler Volksmuseen, lokaler Bezirks- und Stadtmuseen, Heimatmuseen, Gewerbsmuseen usw. Mit der Herausforderung der Elite-Kultur durch die (museale) Aufarbeitung der Alltagskultur wird die Aufnahme, Beachtung und das ‚Recht der kleinen Leute‘ und der heterogenen Lebensrealitäten im kulturellen Wissenskanon beansprucht. (vgl. Korff 1990: 68): „Die Dechiffrierung und Erkundung der kleinen Lebenswelten sollte die großen Töne und die lauten Ansprüche der Hochkultur ergänzen, korrigieren und kontrapunktieren.“ (Korff 1990: 68) In diesem Kontext steht auch die zunehmende Heterogenität innerhalb erinnerungskultureller Debatten in den 1960er Jahren, wobei Museen „als Vehikel zur Einforderung politischer, sozialer und kultureller Rechte“ (Pieper 2010: 202) erkannt werden. Im Zusammenhang mit der Infragestellung vermeintlicher Objektivität und Legitimität vorherrschender (eurozentrischer, positivistischer) Wissenschaftsverständnisse und Wissensbestände wird schließlich die Geschichtsschreibung als kontextspezifisch abhängige Interpretation und Konstruktion bestimmter Geschichtsbilder begriffen. (vgl. Pieper 2010: 191) In weiterer Folge wird – jedoch vermehrt erst seit den 1980er Jahren – die Annahme des Museums als vermeintlicher „Ort objektiven Wissens“ (Pieper 2010: 191) im erinnerungskulturellen Zusammenhang kritisch hinterfragt. In diesem Sinne steht das Museum im Spannungsverhältnis zwischen dem Festhalten an einer traditionellen und elitären Konzeption auf der einen Seite und der Überwerfung mit traditionellen Strukturen in neuartigen Institutionen und interaktiven Einrichtungen wie Science Centers oder Kulturzentren auf der anderen Seite. (vgl. Baur 2010: 40)

Schließlich ergeben sich jedoch auch einige Problematiken/Ambivalenzen in Zusammenhang mit den Transformationen in der Museumslandschaft und angesichts der neuen Anforderungen an das (post-)moderne Museum in einer Leistungs- und Konsumgesellschaft: „having long been considered elitist and unobtrusive, museums were now, as it were, coming out, flaunting a taste for spectacular architecture, mounting large exhibitions that were showy and hugely popular and intending to become part of a certain style of consumerism.“ (ICOFOM 2010: 21) Mit der zunehmenden Aufnahme interaktiver Elemente im Museum, welche die Starre bei der Vermittlung der Erkenntnisse und die Passivität auf Seiten des Publikums aufzuheben sucht, besteht – bei allen positiven Auswirkungen hinsichtlich Bildungsbemühungen – zugleich auch die Gefahr, dass das Museum zum Unterhaltungspark verkommt (vgl. ICOFOM 2010: 30); der

Museumsbesuch wird in diesem Falle als bloßes Abenteuer inszeniert, simuliert und konsumiert und dient nur noch wenig einer tiefergehenden Reflektion gesellschaftlicher Entwicklungen. Zudem bleibt die grundlegende Autorität und Deutungshoheit des Museums als öffentliche und offizielle Bildungs- und Erziehungsinstitution bei der Selektion und Präsentation der Zeugnisse und gesellschaftlicher ‚Wirklichkeit‘ zum Großteil erhalten, was bei aller Interaktivität und Simulation leicht vergessen werden mag. Schließlich ist auch die allumfassende Musealisierung der Alltags-, Volks- und Populärkultur kritisch zu betrachten, welche durch ihr expansives Fortschreiten die Alltagskultur sowie die Museumsarbeit zunehmend entwertet bzw. banalisiert; so schreibt Korff schon 1990:

War vor Jahren ohne Zweifel das Plädoyer für die museale Aufbereitung der Alltagskultur noch angebracht, um das „Recht der kleinen Leute“ in Geschichte und Gegenwart einzufordern, so verliert sich heute das gleiche Plädoyer in einer banalen Reliktbegier, die Wurststoppfapparate und Konservendosen zu Ikonen eines Mentalhistorismus hochstilisiert. Nicht nur die Hinwendung zu den Kleinwelten scheint erforderlich, sondern – vermehrt – die Erinnerung an die großen Strukturen, Fragen und Linien. (Korff 1990: 68/69)

In diesem Sinne sei eben auch im Museumsfeld ein ausgeglichenes Verhältnis, eine dialektische Erläuterung, zwischen Fokussierung auf individuelle, einzelne, ‚kleine‘, fragmentarische Lebensrealitäten und deren – nicht notwendigerweise harmonisierende, lineare – Einordnung bzw. Verflechtung in größere Strukturen und Bedingungen zentral.

2.1.2. Literarische Post/Moderne: Kulturindustrie oder Innovation

Diese Entwicklungen in der Museumswelt, im Museumsbetrieb, finden schließlich eben auch ihre Analogie in der Entwicklung des literarischen Feldes, im Literaturbetrieb; die Parallelen hinsichtlich der Transformationen bzw. Herausforderung von moderner Museumskonzeption und Roman als moderne, bürgerliche Traditionen im Zuge postmoderner sowie postkolonialer und dekonstruktivistischer Debatten habe ich oben kurz erwähnt, hier werde ich nun vor allem das Augenmerk auf den Postmoderne-Diskurs und dessen Problematiken in Zusammenhang mit Literatur legen. Die vorerst pessimistisch konnotierte Bezeichnung von Irving Howe und Harry Levin der gegenwärtigen Literatur als ‚postmodern‘ in Abgrenzung zur innovativen und großartigen Moderne (gekennzeichnet durch u.a. Joyce, Yeats, Pound), wird in den 60er Jahren zunehmend in ein positives Licht umgekehrt. (vgl. Welsch 1988: 9/10) Zentral ist hierbei die Ablehnung eines einseitigen Fokussierens und Ausrichtens auf die klassische Moderne

als Nonplusultra-Maßstab, was als elitär und kultur-konservativ gilt. Dagegen werden Tendenzen gegenwärtiger Literatur, welche sich in der Vermittlung zwischen bzw. Vermischung von Elitekultur und Massen- bzw. Populärkultur ausdrücken, positiv bewertet. Programmatisch und polemisierend drückt dies Leslie Fiedler in seinem Aufsatz *Cross the Border - Close the Gap (Überquert die Grenze, schließt den Graben!)* aus, welcher bezeichnenderweise provokativ im Playboy erscheint. So auch Welsch:

Postmoderne Literatur berücksichtigt – zumindest idealiter – alle Sphären der Wirklichkeit und spricht alle sozialen Schichten an. So verbindet sie beispielsweise Realismus und Phantastik, Bürgerlichkeit und Outsidertum, Technik und Mythos. Nicht Uniformierung, sondern Mehrsprachigkeit ist ihr Königsweg. (Welsch 1988: 10)

Dieses Kriterium der Pluralität und Gleichzeitigkeit von Stimmen, Modellen und Praktiken, die Doppel- oder Mehrfachcodierung als zentraler Aspekt postmoderner Literatur, findet sich letztlich auch – in dem jeweiligen Artikulationsfeld angepassten Formen – in anderen Künsten und verschiedensten gesellschaftlichen und kulturellen Feldern. (vgl. Welsch 1988: 10/11)

Schließlich ergibt sich jedoch im Zusammenhang mit der Postmoderne-Diskussion bzw. -Konzeption vor allem folgende Problematik: mit der Rede von der Postmoderne als gegenwärtige lebensweltliche ‚Wirklichkeit‘ bei gleichzeitiger Identifizierung postmodernen Denkens mit radikaler Pluralität unterschiedlichster Stimmen, Lebensentwürfe und Denkweisen entsteht der Anschein, wir würden schon in einem Zustand radikaler Pluralität und individueller Freiheit leben. Tatsächlich besteht jedoch eine Spannung bzw. ‚Verwirrung‘ zwischen diesem postmodernen Diktum radikaler Pluralität und vielfältigen Prozessen der Uniformierung durch Indifferenz. (vgl. Zima 1997: 25/26) So entspricht die vermeintlich alltäglich deklarierte Pluralität nur in gewisser Hinsicht den realen gesellschaftlichen Verhältnissen und Entwicklungen, welche von der zunehmenden und uniformierenden Vorherrschaft neoliberaler Logik sowie von Technologie- und Medienmonopolen bestimmt werden oder (nach Baudrillard) von Prozessen einer Uniformierung in Form von Indifferenz durch gerade diese radikale Pluralität geprägt sind. (vgl. Welsch 1988: 18/19) Damit handelt es sich zum großen Teil um die ‚Freiheit‘ des neoliberalen Kapitalismus, welche sich eher als zwanghafte ‚Freiheit‘⁹ zum – zwar ‚vielfältigen‘ und ‚befreiten‘ – Konsumieren und zum – durch

⁹ Ich spreche hier von latentem Zwang, welcher uns in den öffentlichen und privaten Erziehungs- und Bildungsinstitutionen wie u.a. z.B. auch in Museen, sowie in unserem alltäglichen Umfeld durch z.B. Werbung und (Boulevard-)Medien, aber auch durch kulturindustrielle Serienprodukte, anezogen wird.

plurale Möglichkeiten und Fähigkeiten beförderten – Profitstreben ausdrückt. Der ‚Werbeslogan‘ von der ‚Freiheit‘ und ‚Pluralität‘ der Individuen entpuppt sich somit großteils als Freiheit ausschließlich der Unternehmer und/oder Konsumenten. In einem solchen Zusammenhang erscheint die (unkritisch) verlautbarte Postmoderne eher als Ideologie des (Spät-)Kapitalismus, als affirmativer und beruhigender ‚Glaube‘ im Zuge einer ‚vielfältigen‘ und ‚pluralen‘ Wiederholung der immer gleichen Kulturprodukte, welcher tatsächliche Einschränkung, Uniformierung und Fremdbestimmung verschleiert.

Im Zusammenhang mit Konsumismus/Uniformität und in Hinblick auf den Literaturbetrieb stehen nun jene Werke, welche im Sinne Adornos Produkte der Kulturindustrie oder in den Worten Ecos ‚gemachte‘ Werk sind. Umberto Eco spricht in Abgrenzung zu diesen von der Schaffung des ‚Ideallesers‘. Ein fertiger Text tritt in Dialog mit dem/der LeserIn, nachdem er im Dialog mit anderen, zuvor geschriebenen Texten (Intertextualität) sowie in einem Dialog zwischen dem/der AutorIn und seinem/ihrer vorgestellten ‚Idealleser‘ entstanden ist. (vgl. Eco 1984: 55) Dabei fördere der/die AutorIn über das Werk u.a. die Schaffung eines ‚Ideallesers‘, das heißt im Text werde ein Wunsch-Lesetypus propagiert, ermuntert bzw. forciert, für welchen das Werk geschrieben ist und welcher dem Werk gewachsen ist. Von diesen Texten, welche eine/n neue/n – ideale/n und anspruchsvolle/n – LeserIn hervorrufen wollen, unterscheidet Eco jedoch eben jene, welche sich den Leserwünschen und -gewohnheiten anpassen. Letztere Texte bedienen den Publikumsgeschmack ohne den Versuch zu erheben, das Publikum zu neuen Erwartungen, Ansprüchen, Lese- und Denkweisen zu ermuntern, zu ‚erziehen‘. Eco spricht in diesem Sinne vom ‚gemachten Buch‘,

geschrieben nach einer erprobten Formel für Serienprodukte: Der Autor macht eine Marktanalyse und paßt sich an. Daß er nach einer Formel arbeitet, sieht man aus der Distanz, wenn man seine Romane analysiert und feststellt, daß er in allen, bei wechselnden Namen, Orten und Physiognomien, immer dieselbe Geschichte erzählt. Immer die, nach der das Publikum schon verlangte. (Eco 1984: 57)

Bei dieser Art von Büchern (oder auch Filmen, Serien und Musikstücken), welche nur den Status quo der Erwartungen, Geschmäcker und gesellschaftlichen Verhältnisse bedienen, kann auch eine Verbindung zu den Produkten der ‚Kulturindustrie‘ nach Adorno gezogen werden: „In all ihren Sparten werden Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die

Dabei soll dieser Zwang jedoch nicht als ein unumstößliches ‚Naturgesetz‘ miss-interpretiert werden, welchem man nicht entgegen(zu)treten könne bzw. versuchen solle sowie es selbstverständlich auch innovative und (konsum)kritische Museen und Medien(nutzung) gibt.

auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesem Konsum von sich aus bestimmen.“ (Adorno 1977: 337) Und weiter:

Der Kunde ist nicht, wie die Kulturindustrie glauben machen möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt. Das Wort Massenmedien, das für die Kulturindustrie sich eingeschliffen hat, verschiebt bereits den Akzent ins Harmlose. Weder geht es um die Massen an erster Stelle, noch um die Techniken der Kommunikation als solche, sondern um den Geist, der ihnen eingeblasen wird, die Stimme ihres Herrn. Kulturindustrie missbraucht die Rücksicht auf die Massen dazu, ihre als gegeben und unabänderlich vorausgesetzte Mentalität zu verdoppeln, zu befestigen, zu verstärken. Durchweg ist ausgeschlossen, wodurch diese Mentalität verändert werden könnte. Die Massen sind nicht das Maß sondern die Ideologie der Kulturindustrie, so wenig diese auch existieren könnte, wofern sie nicht den Massen sich anpaßte. (Adorno 1977: 337/338)

Für Eco bedeutet jedoch schließlich, dass ein Werk großen Erfolg hat und von einer breiten Masse rezipiert wird, nicht, dass es automatisch bzw. notwendigerweise affirmativ ist und nicht innovativ sein kann. Das ‚Experimentelle‘, ‚Skandalöse‘, ‚Inakzeptable‘ wäre, so Eco, schon längst – vor allem im Zuge der modernistischen Avantgarde – zu Tradition und Vergnügung geworden. (vgl. Eco 1984: 73) So müsse eine Schwarz-Weiß-Malerei hinsichtlich skandalöser, provokatorischer Werke als die innovativen, revolutionären auf der einen Seite und der zu Massenunterhaltung bestimmten Werke als die konformistischen auf der anderen Seite aufgegeben bzw. differenzierter betrachtet werden:

Vielleicht muß sogar die fundamentale Dichotomie zwischen Ordnung und Unordnung, zwischen konsumorientiertem und provokatorischem Werk in einer anderen Perspektive Neubestimmt werden, ohne daß sie damit an Gültigkeit zu verlieren braucht: Ich glaube nämlich, daß es möglich sein wird, Elemente von Bruch und Infragestellung auch in Werken zu finden, die sich scheinbar zu leichtem Konsum anbieten, und demgegenüber festzustellen, daß manche provokatorisch erscheinenden Werke, die das Publikum immer noch von den Sitzen reißen, in Wahrheit gar nicht in Frage stellen. (Eco 1984: 74)

‚Gemachte‘ Werke (auch die vermeintlich skandalösen) haben also kein kritisches oder innovatives Potential, da hier in der Wiederholung nur der gesellschaftliche Status quo bedient und verfestigt und kein Umdenken initiiert wird: die Erwartungen und Seh- und Denk-Gewohnheiten des Publikums bleiben unverändert bzw. werden von solchen Kulturprodukten verdoppelt wie auch die eingeschriebenen gesellschaftlichen Verhältnisse als vermeintlich gegebene, unveränderliche Strukturen in den Köpfen und Geschmäckern der Massen verfestigt werden. Hingegen verhelfen bzw. fordern Texte, bei welchen ein ‚neue/r‘ LeserIn erreicht bzw. geschaffen werden soll, zur „Selbstveränderung“ der RezipientInnen (auf): „wenn der Autor Neues plant und einen anderen Leser im Sinn hat,

will er kein Marktforscher sein, der bloß die geäußerte Nachfrage registriert, sondern ein Philosoph, der dem »Zeitgeist«[...] auf die Schliche zu kommen sucht.“ (Eco 1984: 57)

Ähnliches gilt schließlich gewissermaßen wiederum auch für das Museum, welches als Bildungseinrichtung großen Einfluss auf die Formung einer Öffentlichkeit bzw. der BesucherInnen entsprechend bestimmter Kultur-, Wissens- und Wertvorstellungen hat; dabei muss das Museum nicht notwendigerweise Machtinstrument zur Affirmation und Verankerung bestimmter vorherrschender Denk-, Erklärungs- sowie Konsummuster oder bloßer Kompensationsversuch sein, sondern kann eben genauso neue gesellschaftspolitische Debatten und ein Umdenken anstoßen. In diesem Sinne stehen also die Transformationen in Museums-Praxis und -Diskurs in den letzten Jahrzehnten im Kontext des postmodernen Rufs nach Mehrfachcodierung und Pluralität von Stimmen und ‚Wahrheiten‘ und der Herausforderung elitärer, universalistischer Konzeptionen sowie aber auch der im Postmoderne-Diskurs impliziten Problematiken: Fokus auf Alltags- und Populärkultur neben der Elitekultur, Spannung zwischen traditionellen und innovativen Museumskonzepten, zwischen Passivität und vermehrter Interaktivität hinsichtlich des Publikums, Herausforderungen von Denk- und Sehgewohnheiten im Museum als Werk- und Bildungsstätte, zugleich aber auch Normierung und Verfestigung bestimmter Verhaltens- und Denkmuster, Konsumismus, unterhaltungsindustrielle Ausrichtung. Wie ich später in meiner Arbeit zeigen werde, gestalten sich Brautigans *Trout Fishing in America* und Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* schließlich vor allem als (selbstkritische) Museen im Sinne von innovativen Räumen und Werkstätten zur Aushandlung, Infragestellung und Entlarvung vorherrschender Denk- und Sprachmuster und diskursiver Formationen.

2.2. Sammlungen und ‚Wirklichkeit‘ in Museum und Literatur

Das Museum ist nun also als bedeutende Bildungsinstitution und Stätte von Kultur- bzw. Wissensbeständen von zentraler Bedeutung in der (öffentlichen bzw. offiziellen) Darstellung und Wahrnehmung der historischen und gegenwärtigen Welt. Dabei werden in weiterer Folge dem Museum unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen hinsichtlich dessen Verhältnis zu ‚Wirklichkeit‘ zugeschrieben, woraus sich im reflexiven Diskurs verschiedene (metaphorische) Konzeptionen bzw. Bewertungen des Museums ergeben.

Diese werde ich im Folgenden – nach einer kurzen Besprechung der (Museums-)Sammlungen als Vermittlungssysteme und des Vorgangs der Musealisierung – u.a. auch in Hinblick auf das literarische Feld diskutieren.

2.2.1. Sammlungen als Vermittler zwischen ‚Unsichtbarem‘ und Sichtbarem

Museen zeichnen sich, wie gesagt, vor allem durch ihre Sammlungen aus. Dabei beinhalten Sammlungen eine kommunikative Dimension, insofern sie Objekte als „Vermittler zwischen dem Betrachter, der sie sieht, und dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen“ (Pomian 2001: 40) zusammentragen und ausstellen. Als Repräsentanten des ‚Unsichtbaren‘ transportieren die Sammelobjekte Bedeutung, wobei diese nicht einfach (nur) in den Gegenständen selbst liegt, sondern erst in Wechselwirkung zwischen materiellen Eigenheiten und zugemessenem symbolischem Wert entsteht. In der Terminologie Pomians beinhalten Semiophoren nun einen materiellen und einen semiotischen Aspekt. (vgl. Pomian 2001: 84) Der materielle Aspekt ergibt sich aus den physischen Eigenschaften, aus dem Ausgangsmaterial und der (hergestellten oder natürlichen) Form eines Gegenstandes. (vgl. Pomian 2001: 84) Der semiotische Aspekt eines Gegenstandes bezieht sich auf gewisse sichtbare Merkmale bzw. ‚Spuren‘, welche auf etwas ‚Unsichtbares‘ verweisen: „Die sichtbaren Merkmale dienen hier als Träger unsichtbarer Beziehungen; diese werden im Gegensatz zu physischen Beziehungen nicht so sehr durch die *Hand* hergestellt, als vielmehr durch *Blick* und *Sprache*.“ (Pomian 2001: 84) Die Bedeutung eines Gegenstandes ist nun abhängig vom Material und/oder der Form sowie von semiotischen Aspekten, welche auf die (vermeintliche) Verbindung des Gegenstandes mit bestimmten (historischen, kulturspezifischen, naturgeschichtlichen usw.) Ereignissen, Geschichten, Entwicklungen, Persönlichkeiten verweisen. (vgl. Pomian 2001: 84) Hierbei ist die Bedeutung der Gegenstände eben mit ihrem zugeschriebenen (symbolischen) Wert verknüpft und dieser Wert ergibt sich infolge eines bestimmten Verhältnisses des einen Gegenstandes zu anderen Gegenständen, nämlich im Verhältnis von Seltenem und Gewöhnlichem: ist ein Gegenstand aufgrund seiner physischen Merkmale und/oder seines semiotischen Potentials selten, so gilt dieser Gegenstand als wertvoll und wird in diesem Sinne mit Bedeutung aufgeladen. (vgl. Pomian 2001: 88) So gestaltet sich die Natur wie die Geschichte „als Produzentin seltener Gegenstände, als Produzentin von Dingen, die geeignet sind, Bedeutungen anzunehmen“ (Pomian 2001: 89). Der Repräsentationscharakter von Semiophoren als Vermittler zwischen

‚Unsichtbarem‘ und Sichtbarem ist dabei unweigerlich mit Sprache verbunden, welche, so Pomian, eben auch zwischen den Sphären des ‚Unsichtbaren‘ und Sichtbaren vermittelt, das ‚Unsichtbare‘ hervorbringt. (vgl. Pomian 2001: 46)

Das Museum erzählt nun also vom ‚Unsichtbaren‘: die Museumsobjekte als potentielle, aber „sich nicht selbst erläuternd[e] Sachzeugen“ (DMB 2006: 14) werden – wie Wörter – durch ihre spezifische Einordnung in einem größeren Sinn-Zusammenhang zu entsprechenden Bedeutungsträgern, welche das ‚Unsichtbare‘ repräsentieren. (vgl. ICOFOM 2010: 63; DMB 2006: 14) Dieses ‚Unsichtbare‘ im Museum bezieht sich aber nicht so sehr auf das Jenseits oder Göttliche wie in kirchlichen Sammlungen, sondern richtet sich vielmehr auf säkulare Dimensionen: z.B. unbekannte Weltregionen und Klimazonen, vergangene Epochen, ‚fremde‘ Kulturen, Identität und Einheit einer bestimmten Gemeinschaft, universelle Werte, menschliches Genie und schöpferisches Vermögen, die Schönheit der Natur und die Fähigkeit des Menschen diese Schönheit zu begreifen. (vgl. Pomian 2001: 41-43) In Nationalmuseen ist das ‚Unsichtbare‘ eben z.B. *die* Nation, ein nationales Bewusstsein, welches anhand der präsentierten Sammlungen für die BürgerInnen erfassbar und sichtbar gemacht wird. Dennoch soll, wie bereits erwähnt, nicht vergessen werden, dass die ausgestellten Objekte – insbesondere wenn es sich um ‚auratische‘ Originalgegenstände (ein Kunstwerk von Leonardo da Vinci, Steine aus besonderen Mineralien usw.) – eben nicht nur als Zeichen *für etwas* stehen: „objects are not just signs, since by their presence alone they can be directly perceived by our senses.“ (ICOFOM 2010: 63) So sind die Objekte auch möglicher Ausgangspunkt höchst unterschiedlicher individueller, subjektiver (ästhetischer, philosophischer) Erfahrungen und Erkenntnisse der BesucherInnen.¹⁰ Nichtsdestotrotz erfolgen im Allgemeinen (wenn sich der/die BesucherIn nicht bewusst und intentional gegen die strukturellen und narrativen Vorgaben des Museums ‚rebelliert‘) die jeweilig individuell verschiedenen Erfahrungen innerhalb des durch Ausstellungs- und Architekturstrukturen abgesteckten Feldes, entlang der vom Museum vorgegebenen Seh-, Denk- und Verhaltensmodelle (vgl. Duncan/Wallach 2004: 53); die subjektiven Erkenntnisse/Erfahrungen sind also im vom Museum erzeugten Rahmen eingebettet. So spielt das Museum also eine bedeutende Rolle bei der Festlegung und Festigung eines Kanons von bestimmten kulturellen Werten (wie

¹⁰ Diese Dimension nimmt u.a. mit der Bildungsfunktion der Museen, mit der immer häufigeren Verwendung von Reproduktionen und Kopien sowie mit der Verbindung von Musealisierung und Alltagskultur ab.

Individualismus, Umweltbewusstsein, Achtung menschlicher und natürlicher Vielfalt, kommunales oder nationales Gemeinschaftsgefühl usw.) und Wissensbeständen, welche unter Ausschluss anderer Vorstellungen, Wissensformen, Traditionen als allgemein, sogar universell gültige ‚Wirklichkeiten‘ naturalisiert werden.

2.2.2. Museum, Musealisierung und ‚Wirklichkeit‘

Bei dem Aufbau, der Erstellung von Museumssammlungen als Vermittler bzw. Zeugnisse gesellschaftlicher und/oder naturgeschichtlicher ‚Wirklichkeit‘ ist der Vorgang der Musealisierung von grundlegender Bedeutung, welcher sich „als Umgangsform von Subjekten mit Objekten“ (Sturm 1990: 99) gestaltet. In den neueren Musealisierungsdebatten erscheint die Musealisierung dabei als gegenwärtig allumfassender Trend, welcher längst über das Museum hinaus weit auf unmittelbare alltägliche, öffentliche wie private Lebensbereiche übergegriffen hat. (vgl. Zacharias 1990: 13) Zentral ist hierbei eben die Transformation von lebensweltlichen Dingen in (Schau-)Objekten. (vgl. Sturm 1990: 99; ICOFOM 2010: 62) Ein Objekt ist nun etwas, das vom Subjekt in Differenz zu bzw. vor sich gesetzt, geworfen wird; dieses Objekt wird also vom Subjekt als ‚Gegen-Stand‘ zu sich als passives, willenloses betrachtet und behandelt. (vgl. ICOFOM 2010: 61/62) Bei der Musealisierung werden die Natur, Bräuche, Dinge, oder auch Menschen, in einen künstlichen, objektivierten Zustand versetzt und dadurch ‚versteinert‘, haltbar, unveränderbar gemacht (vgl. Sturm 1990: 110/111); damit sind die musealisierten Objekte eben – bereinigt von ihren lebensweltlichen und funktionalen Kontexten – gewissermaßen ‚tot‘ bzw. ‚lebendig tot‘ im Sinne von ‚statisch‘, ‚steril‘ oder auch ‚unsterblich‘. In diesem Sinne verwendet Jean Baudrillard statt ‚Musealisierung‘ den Begriff ‚Museifizierung‘ sowie auch der Begriff ‚Museumifizierung‘ (‚museumification‘) verbreitet ist; hiermit sind schließlich eher negative Konnotation und „the pejorative idea of the ‘petrification’ (or mummification) of a living area“ (ICOFOM 2010: 50) infolge der zunehmend allumfassenden Musealisierung (der Welt) ausgedrückt. (vgl. ICOFOM 2010: 50; Sturm 1990: 99)

Bei dem Musealisierungsvorgang handelt es sich nun gewissermaßen um ‚Realitäts-Aneignung‘ und dadurch ‚Realitäts-Bildung‘: „Das Festhalten an der materiellen Realität macht diese greifbar, erleichtert, sich darin zurecht zu finden, sie sich anzueignen. Gleichzeitig wirken solche Objekte auch realitätsbildend, realitätserzeugend – in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“ (Sturm 1990: 100) Dabei ist die

Musealisierung jedoch nicht eine (erfolglose) kompensatorische Reaktion, sondern vielmehr eine aktiv verstärkende Tendenz des ‚Verlusts von Realität‘ im Zeitalter der Computersimulationen und Digitalisierung, der Reproduktionen, Kopien und Substitute, welche realer als das Original erscheinen, der Hyperrealität, übergreifenden Musealisierung und Verkünstlichung. (vgl. Sturm 1990: 100, 111/112) Hinsichtlich des ‚Todeskampfes des Realen‘ konstatiert in diesem Sinne Baudrillard, dass die Musealisierung zwar die Lebens-Realität zu retten und mittels der gesammelten, aufbewahrten und ausgestellten Objekte als „materiell[e] Realitäts-Garanten“ (Sturm 1990: 100) sichern sucht, jedoch gerade das Gegenteil bewirkt: „als Mittel gegen Realitätsagonie eingesetzt, treibt die Museifizierung diese doch nur weiter voran.“ (Sturm 1990: 112) Denn die ehemals ‚realen‘ und ‚lebendigen‘ (da in ihrem funktionalen bzw. lebensweltlichen Zusammenhang eingebettet) Dinge, Bräuche und Lebewesen werden durch Musealisierung ‚entrealisiert‘ bzw. auf eine neue Realitätsebene als ‚lebendig-tote‘ Objektivierungen gehoben. (vgl. Sturm 1990: 100/111)

Das Museum ist nun „one of the major authorities in the ‘production’ of objects.“ (ICOFOM 2010: 62) Intention bzw. Hauptgedanke bei dieser systematischen Objektivierung bzw. Musealisierung ist, dass die in musealisierte Objekte verwandelten Gegenstände einzeln genauer betrachtet werden können als in ihrem ursprünglichen Lebens- und Funktionszusammenhang; somit eignen sie sich einerseits (vermeintlich) ‚besser‘ (weil ‚objektiver‘) zum eingehenden Studium, andererseits werden die zur Betrachtung ausgestellten Objekte aber oftmals auch zu Fetischen. (vgl. ICOFOM 2010: 62) Vor allem aber wird über die Sammlungen der ‚neutralisierten‘ und entsprechend eingeordneten Objekte ein „complex substitute, or model of reality“ (ICOFOM 2010: 51) im Museum geschaffen und als kulturelle, gesellschaftliche oder naturgeschichtliche ‚Wirklichkeit‘ bezeugt bzw. simuliert. Dies wird z.B. auch im Zusammenhang mit Volks- und Heimatmuseen deutlich, in welchen oftmals die alltäglichsten Gegenstände als vermeintlich wertvolle Zeugen und (repräsentative) Materialisierungen von harmonisch, konfliktbereinigt dargestellten Lebensverhältnisse ausgestellt und gewissermaßen der „Dreschflegel und die Mausfalle zu Kultgegenständen“ (Korff 1990: 62) gemacht werden:

Der Gegenstand der Heimatmuseen ist der kleine, in sich ruhende Alltag, der zumeist im Stil der Genremalerei dargestellt wird [...] Was Marcel Duchamp mit dem „Flaschentrockner“ wollte, die Entheiligung der Kunst, wird ins Gegenteil verkehrt: Das Heimatmuseum beschwört die Lokal-Aura, fetischisiert die regionale Dingkultur (Korff 1990: 62)

Hierbei ist auch die Verbindung mit dem Folklorismus zentral, welcher der Musealisierung von Volks-, Alltags- und Heimatkultur implizit ist; denn der Folklorismus selbst betreibt eine Art Musealisierung kultureller Relikte und Sitten, da er (vergangene oder noch rudimentär vorhandene) Brauchtümer in der gegenwärtigen Kultur fortzuführen, wiederzubeleben bzw. zu popularisieren sucht. (vgl. Korff 1990: 63) In diesem Zusammenhang werden ebenso zunehmend Aspekte des Tourismus, der touristischen Verwertung von Geschichte im Museum zentral, was auch in Verbindung mit interaktiven Angeboten steht. Durch diese Miteinbeziehung des Publikums, welches eben nicht mehr nur *betrachtet*, sondern *mitmacht*, *erlebt*, erscheinen die dargestellten bzw. simulierten und sinnlich und haptisch erfahrbar gemachten, vermeintlich authentischen ‚Wirklichkeiten‘, Sitten und Bräuche umso näher. (vgl. Korff 1990: 63) Dabei handelt es sich aber doch nur um eine Imitation/Simulation innerhalb eines musealen Kontextes, welche – abgelöst von einem auf historische Realität referierendem Original – jedoch umso ‚wirklicher‘, als Hyper-Realität, erscheint: „Eine folkloristische Hyper-Realität wird Surrogat der historischen Wirklichkeit.“ (Korff 1990: 64) Solche Entwicklungen sind nicht nur in Heimatmuseen verbreitet. Vor allem in den letzten Jahren besteht schließlich die Tendenz zunehmend auf neue medien-technologischen Möglichkeiten zurückzugreifen, um bei der Simulation bzw. Erfahrbarmachung historischer und gegenwärtiger Entwicklungen im Museum etwaige Mängel an Originalobjekten auszugleichen. Im Zusammenhang mit solchen Inszenierungen und (medien-technologischen) Simulation sowie interaktiven Elementen besteht aber eben die Gefahr, dass das Museum zu einem Erlebnispark und ausschließlichen Unterhaltungsproduzenten verkommt. Diese Problematik wird u.a., wie ich später zeigen werde, von Werner Kofler in seinem Werk aufgenommen und behandelt.

2.2.3. Museum als Spiegel und/oder als Diskurs

Mit zuvor angesprochener Naturalisierung der im Museum re-präsentierten Zusammenhänge als gesellschaftliche und naturgeschichtliche ‚Wirklichkeiten‘ steht nun die Vorstellung des Museums als Spiegel im Zusammenhang. Diesem Bild entsprechend spiegle das Museum bloß das, was existent ist. Somit erscheint das Museum ganz einfach im Sinne eines positivistischen Wissenschaftsverständnisses als Instrument zur Abbildung der gesellschaftlichen gegenwärtigen und vergangenen ‚Tatbestände‘. In diesem Spiegel kann der (moderne) Mensch sich selbst und seine fortschreitende zivilisatorische

Entwicklung im (linearen) Verlauf der Zeit sowie seine ‚natürliche‘ und gesellschaftliche Umgebung betrachten. So beschreibt George Bataille 1930 das Museum u.a. auch als kolossalen Spiegel, in welchem der Mensch, „finally contemplating himself from all sides“, sich wortwörtlich als „an object of wonder“ (wieder) findet. (Bataille 2004: 430) Dabei erscheint das Museum auch als Container, welcher von der Menschheit selbst aufgefüllt wird (vgl. Bataille 2004: 430); somit wird das Objekt der Betrachtung (welches zugleich Objekt der Begierde ist) – der Mensch im Mittelpunkt und in seiner (vermeintlich überlegenen) Beziehung zu seiner Umwelt – erst in den Museums-Spiegel hineinprojiziert und geschaffen. Damit ist die Bildung einer Identität, eines menschlichen und gemeinschaftlichen Selbst-Bewusstseins, im Zusammenhang mit dem Betrachten im Spiegel bzw. im Museum von zentraler Bedeutung. Hier wird auch schon der Konstruktionscharakter des Museums angedeutet: es ist in diesem Sinne nicht bloßer Spiegel, welcher vermeintlich neutral ‚Wirklichkeit‘ abbildet, sondern ist grundlegend an Entwurf und öffentlicher Erfahrung/Wahrnehmung der Welt beteiligt. (vgl. Baur 2010: 37)

Bei der Vorstellung und (Selbst-)Darstellung des Museums als Spiegel wird dieser Konstruktionscharakter ausgeblendet bzw. verschleiert, was die gezeigten und erzählten Zusammenhänge eben ‚naturalisiert‘ und als die einzig ‚wahren‘ erscheinen lässt. Unter zunehmender Bedeutung postkolonialer, poststrukturalistischer, postmoderner Diskurse wird das Museum schließlich (wie erwähnt) in seiner Präsentation als vermeintlich objektives Medium der Darstellung und Vermittlung von scheinbar gegebenen Zusammenhängen infrage gestellt. So werden Museen als „aktive Produktionsstätten, die ihren Gegenstand nicht abbilden, sondern neu bilden“ (Pieper 2010: 201) wahrgenommen. Das Museum ist nun – wie die Sprache – also nicht nur Instrument zur vermeintlich objektiven Beschreibung von äußeren ‚Wahrheiten‘, gesellschaftlichen ‚Wirklichkeiten‘. Vielmehr werden im Museum erst größere – säkulare – Sinnzusammenhänge und lineare bzw. logische (harmonisierte bzw. harmonisierende) Kausalitätskomplexe produziert und mittels eigentlich unzusammenhängender, von ihrem ursprünglichen funktionalen Kontext bereinigter Objekte als gesellschaftliche und naturgeschichtliche ‚Wirklichkeit‘ bezeugt. Dies geschieht, indem das Museum in seiner Legitimierung als offizielle Bildungsinstitution und Deutungsautorität Konsens über das ‚Unsichtbare‘ (vgl. Pomian 2001: 69) und über das zubewahrende und nicht-zubewahrende menschliche und natürliche Erbe schafft. Denn die Anerkennung und Behandlung von Gegenständen als

bedeutungsvolle Objekte impliziert die Annahme, dass „das von ihnen repräsentierte Unsichtbare eine Realität und keine Fiktion ist.“ (Pomian 2001: 69) Und je breiter schließlich der Konsens über das von den Semiophoren repräsentierte und zugleich bezeugte ‚Unsichtbare‘ ist, umso stärker erscheint besagtes ‚Unsichtbares‘ als unwiderlegbare Realität.

In diesem Sinne gestaltet sich das Museum als Diskurs, denn es schafft erst die ‚Gegenstände‘ in ihrer spezifischen Interpretation und öffentlichen Wahrnehmung – Kunst, Natur, historische Entwicklungen, Elite-, Volks-, Populär-Kultur, Nationale Gemeinschaft – über welche es spricht. Die Re-Präsentation, Klassifizierung und in weiterer Folge Konstruktion der kulturellen Wissensbestände im Museum organisiert sich dabei immer auch in hierarchischen Verhältnissen, entlang spezifischer gesellschaftlicher Machtasymmetrien. Hier sei nur kurz angemerkt, dass mit dem Hinweis auf den Konstruktionscharakter des Museums bzw. der Sprache jedoch nicht eine völlige Relativierung aller Wissens- und Wertbestände unter dem Hinweis, dass ohnehin alles relativ und nur konstruiert sei, somit absolut Nichts als ‚wahr‘ deklariert werden könne, vorangetrieben bzw. befürwortet werden soll. Hingegen ist es angebrachter von vielfältigen Wechselwirkungen zu sprechen: zwischen den unterschiedlichen wirklichkeitsab- und gleichzeitig wirklichkeitsbildenden Diskursen und Wissensstätten (wissenschaftliche Disziplinen, bestimmte theoretische oder philosophische Zugänge, Strukturierungs- und Kategorisierungsprinzipien, kulturelle Praktiken, das Museum als Praxis- und Theoriefeld usw.) und den gesellschaftlichen von einer Vielzahl von Menschen erlebten bzw. erfahrenen Lebens-Realitäten.

2.2.4. Museum als innovative Aktions-/Werkstätte und Literatur als Museum

Mit dem Verweis auf den Konstruktionscharakter des Museums soll dessen Anspruch auf Deutungshoheit, dessen Autorität bei der Interpretation von Sammlungen als vermeintlich unumstößliche Zeugen gesellschaftlicher und naturgeschichtlicher Entwicklungen kritisiert bzw. verdeutlicht werden, wodurch u.a. Raum für neue Denk- und Verhaltensmuster und die Veränderung etablierter Machtverhältnisse geschaffen werden kann. So wird das Museum von TheoretikerInnen, PädagogInnen, KünstlerInnen u.a. auch als ‚Arena‘ der Konfrontation und Aushandlung unterschiedlicher Identitäten, Wertvorstellungen, Wissens- und Deutungsmodelle vorgestellt (vgl. Baur 2010: 39/40); dabei wird die Vorstellung des Museums als ausschließlich hegemoniale/s Deutungshoheit

und Instrument der gesellschaftlichen Eliten infrage gestellt unter dem Hinweis, dass am Museumsbetrieb viele verschiedene AkteurInnen beteiligt sind sowie die Rezeption durch die BesucherInnen durchaus offen für divergierende/konträre Ansichten/Aufnahmen bleibt. (vgl. Baur 2010: 40). Unterschiedlichste AkteurInnen und (museumskritische) KünstlerInnen versuchen weiters also, das Museum aus dessen (gegebenenfalls) elitärer Starre zu befreien und es als potentielles ‚Forum‘ für einen sozialen, kulturellen und politischen – demokratischen – Dialog, als „Plattform gesellschaftlichen Wandels“ (Baur 2010: 41) zu nutzen. (vgl. Baur 2010: 41) In diesem Sinne entwirft z.B. James Clifford das Museum als potentielle ‚Kontaktzone‘, in welcher diejenigen Gruppen, deren Kultur/Geschichte Thema der Ausstellung ist, dauerhaft in die Konzeption und Organisation der Ausstellung bzw. in die Museumstätigkeiten eingebunden werden. (vgl. Baur 2010: 41) So wird das Museum schließlich von KünstlerInnen und gesellschaftspolitischen AkteurInnen u.a. auch zur Werkstatt, zum Aktions- und Experimentierfeld für gesellschaftliche bzw. kulturelle Innovation und demokratische Partizipation und/oder zur pädagogischen Bildungs- und Forschungsstätte gemacht. (vgl. Korff 1990: 60; Baur 2010: 41)

Im Gegensatz zum Museum erhebt nun Literatur (im Allgemeinen) nicht per se den Anspruch auf Faktizität und Objektivität bei der Darstellung realer gesellschaftlicher Entwicklungen, Ereignisse und Personen. Dennoch können literarische Werke (vor allem Romane) in Analogie zu Museen mit der Präsentation eines ‚Mikrokosmos‘ bzw. einer Ansammlung verbunden werden, in welchem/r auf- bzw. angesammelte (immaterielle) Stücke – fiktive oder reale Personen, Ereignisse, Eindrücke, Ideen, (Sprach-)Bilder, Satzkonstruktionen – in einem Zusammenhang – innerhalb des literarischen Werks, aber auch innerhalb der Gattung, der Kunstströmung, der Vorgängertexte usw. – eingebettet und aufbewahrt werden. Das Sammeln im Museum steht nun vor allem mit ‚Reisen‘ in Zusammenhang, da die gesammelten und ausgestellten Objekte/Zeugnisse aus der ‚Ferne‘ (aus der zeitlichen, räumlichen, kulturellen, auf jeden Fall aber notwendigerweise kontextuellen ‚Distanz‘) kommen. Dabei könne man das Museum sowie literarische Werke selbst als einen Ort der Reise verstehen: das Publikum befindet sich auf seinem Rundgang durchs Museum bzw. in seinem Rezeptionsvorgang gewissermaßen auf einer (imaginären) Reise an verschiedene Orte und Schauplätze, in verschiedene Zeiten und Räume. Auf die für Literatur oftmals verwendete Metapher von der Reise im Kopf möchte ich hier nicht weiter eingehen. Vielmehr nehme ich vorweg, dass sich sowohl Brautigans

Ich-Erzähler bei seinem *Trout Fishing in America* als auch Koflers Ich-Erzähler *am Schreibtisch* bzw. *im Museum* auf einer Reise befinden, und hierbei Erfahrungen, Stimmen, diskursive Bruchstücke, Mythen aufsammeln, ergründen bzw. dokumentieren und in ihren Text-Museen präsentieren/ausstellen.

Hinsichtlich der Aufgabe des Erforschens der Sammlungen kann sich weiters im Vergleich zwischen Literatur und Museum eine Verschiebung der Aktivität ergeben: Ist die Aufgabe des Erforschens im Museum allgemein an das Museumspersonal, die angestellten WissenschaftlerInnen und andere AkteurInnen, welche an der Produktion einer Ausstellung beteiligt sind, adressiert, so liegt die Forschungstätigkeit hinsichtlich Literatur sowohl bei dem/der Schreibenden als auch bei den RezipientInnen, umso mehr wenn es sich um eine/n LiteraturwissenschaftlerIn oder -kritikerIn handelt. Dabei er- bzw. durchforscht der/die LeserIn beim Rezeptionsvorgang den Text auf verschiedene Fragestellungen hin und mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen sowie u.a. unter Verwendung verschiedener theoretischer Zugänge. Schreiben als Erforschen gestaltet sich schließlich als künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen ‚Wirklichkeiten‘ bzw. dem ‚Unsichtbaren‘ – sei es nun das Selbst, die natürliche, kulturelle oder soziale Umgebung, ästhetische Prinzipien und Konventionen, historische, politische, ökonomische Entwicklungen, die gegenwärtige Medien- und Kommunikationslandschaft, Wissensproduktion, philosophische Thesen usw. Ziel dieses erforschenden Schreibens ist natürlich ein Erkenntnisgewinn, wobei u.a. auch Experimenten als methodische, systematische Unternehmungen und Versuche zentrale Bedeutung zukommt. (vgl. Jäger 1997: 546)

Das literarische/schreibende Erforschen als Experimentieren und diese als „erkundendes, probierendes, ungewohntes Vorgehen“ (Jäger 1997: 546) stellt dabei etablierte künstlerische ‚Sitten und Bräuche‘, konventionelle narrative und gattungsspezifische Strukturen, traditionelle Praktiken der Literaturproduktion und -rezeption infrage und revolutioniert diese unter Umständen. Hierbei bergen diese experimentellen Verfahren in der Literatur auch gesellschaftskritische Dimensionen: es werden eben nicht nur die künstlerischen, sondern auch gesellschaftlichen Praktiken zur Debatte gestellt. In diesem Zusammenhang mit solchen experimentellen und gesellschaftskritischen Potentialen steht eben auch das (Kunst-)Museum als (möglicher) Raum der Veränderung und Konfrontation unterschiedlicher Perspektiven und Infragestellung von Lebens-, Denk- und Sehmuster. Schließlich erweisen sich

experimentelle literarische bzw. künstlerische (oder auch museumstechnische) Vorgehensweisen oftmals als Versuche, verdrängte oder nicht wahrgenommene ‚Wahrheiten‘, Ereignisse, Problematiken ans Licht, an die Öffentlichkeit zu bringen, alltägliche Mythen und Verschleierungen zu durchbrechen, oder aber auch die komplexe ‚Realität‘ in ihren multiplen Perspektiven, Dynamiken und Widersprüchlichkeiten nachzuvollziehen. Brautigans *Trout Fishing in America* und Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* sind schließlich solche Museen als innovative Kunst- und Aktionsräume: die – wenn auch nicht per se experimentellen in Form strukturell-systematischer Erprobungen, so doch auf jeden Fall unkonventionellen und innovativen – Schreibweisen von Kofler wie Brautigan gestalten sich in diesem Sinne als solche infragestellenden, entlarvenden und dekonstruierenden Versuche.

2.2.5. Museum als Mausoleum

Der Vorstellung des Museums als dynamisches Konzept und Arena gesellschaftlicher Veränderung und Innovation stellt sich aber die Dimension des Museums als ‚Mausoleum‘, als lebensferner Ort der Bewahrung toter Objekte entgegen. (vgl. Baur 2010: 34/35) Hierbei ist diese Vorstellung mit der Musealisierung als Prozess, in welchem Dinge, Bräuche, Artefakte, Kunstwerke, Natur durch funktionale De-Kontextualisierung aus der unmittelbaren Lebenswelt herausgerissen und als ‚lebendig-tote‘ Objekte ins Museum verfrachtet werden, verbunden. Die Assoziation des Museums als ein solcher statischer, lebensfremder Ort findet sich bereits bei Quatremère de Quincy in seiner eigentlich konterrevolutionär ausgerichteten Kritik an den sich gerade erst etablierenden Kunst-Museen Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts. (vgl. Sherman 1994: 124/125; Baur 2010: 36) Darin sind schon Gedanken einer kritischen Reflexion über die Wirkungen des Museums innerhalb einer modernen bürgerlichen – von Markt und Akkumulation geprägten – Gesellschaft enthalten. (vgl. Sherman 1994: 125) Anlass Quatremère de Quincys Kritik an der Praxis der Anhäufung von Kunst- und Kulturobjekten in Museen ist die massenhafte Verfrachtung solcher Artefakte von Italien nach Frankreich im Zuge der napoleonischen Kriege; weiters stehen im Hintergrund auch die infolge der Revolution aufgebauten öffentlichen Sammlungen, welche vor allem auf Basis der Raubschätze aus Italien und antiker Artefakte aus Griechenland sowie aus Kirchen entnommener religiöser Kunstgegenstände errichtet wurden. (vgl. Sherman 1994: 127/128)

Kernpunkt von Quatremère de Quincy's Kritik ist seine Diagnose/Feststellung „that only the entirety of the context surrounding the creation of a work of art could perform the educative functions that advocates of museums attributed to them.“ (Sherman 1994: 127) Die Ent-Kontextualisierung der nun im Museum angehorteten kulturellen Artefakte beraubt diese aller ursprünglichen Lebenszusammenhänge und somit auch weitgehend ihrer moralischen/spirituellen sowie ästhetischen Bedeutung und daraus folgend ihrer Bildungs-Kraft. (vgl. Sherman 1994: 127/128) Diese Entwicklung würde, so Quatremère de Quincy, noch verstärkt durch die Klassifizierung, stilistische Auffächerung, Selektion und Erfassung der Kunst- und Kulturobjekte als exemplarische Werke mit repräsentativer Gültigkeit. So werden die Kunst- und Kulturgegenstände zu bloßen Schau-Objekten, welche aufgrund des Verlust ihres ursprünglichen kontextuellen und in diesem Sinne moralischen Zwecks kein vollständiges – sinnliches *und* spirituelles – ‚Vergnügen‘ (‚pleasure‘) bieten können (vgl. Sherman 1994: 128); damit haben sie auch keine nachhaltige Wirkung und lassen keine ästhetische Bildung durch Kontemplation zu. Dies ergibt sich aus Quatremères für Kunst erhobener/m Forderung bzw. Anspruch „that the greatest art is necessary art, art that is morally useful“ (Sherman 1994: 128).

Der ‚tote‘ Status der Museumsobjekte wird schließlich auch von Theodor W. Adorno aufgegriffen, wenn er – unter Bezug auf die Dichter Paul Valéry und Marcel Proust – das Museum (nicht nur phonetisch) mit einem Mausoleum vergleicht (vgl. Adorno 1987: 177); hierbei bezieht sich Adorno auf Kunstmuseen. Adornos Kritik am (Kunst-)Museum ist dabei mit der anarchistischen Waren-Über-Produktion und -Akkumulierung in bürgerlichen (also kapitalistischen) Gesellschaften verbunden (vgl. Sherman 1994: 123): „Kunstschätze sind in ihnen angehortet: der Marktwert verdrängt das Glück der Betrachtung.“ (Adorno 1987: 177) ‚Museal‘ werden nach Adorno schließlich jene Gegenstände genannt, „zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben.“ (Adorno 1987: 177) Durch die Musealisierung bzw. Verfrachtung der Kunstwerke ins Museum erfolge, so Adorno „die Neutralisierung der Kultur“ (Adorno 1987: 177); hiermit ist eben die Ent-Kontextualisierung der Kunstwerke von ihrem lebensweltlichen Zusammenhang gemeint, wodurch die Kunstwerke – bar ihrer ursprünglichen Funktionalität/Verankerung im Leben bzw. ihres ästhetischen Eigenwerts/‚Eigenlebens‘ – nur noch als bloße Schau-Objekte, als Fetische, als im Museum massenhaft akkumulierte und angehortete ‚Waren‘ existieren. Dabei beanspruchen infolge ihrer expansiven Verbreitung und zunehmenden Allgegenwart bzw.

Prominenz die (Kunst-)Museen bestimmte Sichtweisen-/Interpretationsmodelle für sich und konstituieren dadurch die Praxis der De-Kontextualisierung und Objektivierung als „a strategy of power linked to hegemonic capitalism“ (Sherman 1994: 123). In diesem Sinne gilt das Museum als Mausoleum eben der Aufbewahrung und Manifestierung der Kultur- und Kunstwerke als ‚sterile‘ und durch De-Kontextualisierung jeglichem kritischen Potentials verlustig gegangener ‚Waren‘ bzw. Produkte; als solche dienen sie dem Dogma der Akkumulation und dem Status Quo.

In Hinblick auf diese eben besprochenen Dimensionen des Museums – dessen Problematik als Deutungshoheit und ‚Wirklichkeitsproduzent‘, dessen Spannung bzw. Zwiespalt zwischen Mausoleum (Statik, Verfestigung, Affirmation bestimmter vorherrschender Denk-, Seh- und Verhaltensweisen) und innovativem Aktionsraum/Werkstatt sowie die Verbindungen zwischen Literatur und Museum – werde ich nun im Folgenden Richard Brautigans *Trout Fishing in America* und Werner Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* behandeln.

3. Brautigans *Trout Fishing in America* als Museum

3.1. Entstehungskontext von *Trout Fishing in America*

Trout Fishing in America entsteht in den 60er Jahren rund um San Francisco und lässt Richard Brautigan schlagartig zu einer Leitfigur der Gegenkultur der 60er in den USA werden. Brautigan ist also vor allem im Zusammenhang mit der Hippie-Bewegung in den USA bekannt. 1954 in der ‚Vor-Hippie-Phase‘ nach San Francisco gekommen, ‚wächst‘ er sozusagen mit der entstehenden Gegenkultur heran. Während der 50er und 60er Jahre versucht sich Brautigan – unter finanziell unsicheren Umständen lebend – als Dichter/Schriftsteller zu etablieren. (vgl. Abbott 1989: 24) Er verkehrt in jungen literarischen Kreisen, hat Kontakt mit den San Francisco Diggers, lernt seinen ‚Mentor‘ Jack Spicer kennen und ist vor allem von Schriftstellern der Beat Generation umgeben, zu welchen er jedoch von anderen und sich selbst nicht hinzugezählt wird. (vgl. Barber 2007: 1) Nach Veröffentlichung seines ersten wenig beachteten Romans *A Confederate General from Big Sur*, erscheint – zur rechten Zeit der ‚Time of Love‘ – 1967 *Trout Fishing in America*, mit welchem Brautigan der Durchbruch als Schriftsteller gelingt und welches bald auch jenseits der Grenzen der USA Aufmerksamkeit hervorruft: „Published in 1967,

this book arrived in the midst of a movement toward cultural, political, and sexual liberation, and many readers who connected with the book saw it as the literary equivalent of these larger upheavals.” (Collins 2010: xv) *Trout Fishing in America* entspricht also dem damaligen Zeitgeist: Die Abkehr von Konventionen und etablierten Sichtweisen in *Trout Fishing in America* ‚passt‘ zum größeren gesellschaftlichen Protest gegen gegenwärtige Verhältnisse und Politiken; weiters zentral ist die Kritik an der etablierten – dem Mythos vom American Dream folgenden – (Selbst-)Darstellung ‚Amerikas‘, welche mit vorherrschenden Lebensrealitäten und Politiken der 60er Jahre wenig gemein hat. Dabei ist jedoch anzumerken, dass *Trout Fishing in America* zu einem großen Teil schon einige Jahre vor dem ‚Hippie-Hype‘ während eines Campingurlaubs Brautigans mit seiner damaligen Frau Virginia und Tochter Ianthe in Idaho entstanden ist. (vgl. Collins 2010: xiii)

Nachdem die Hippie-Bewegung abgeflaut war, wird auch Brautigan als ein literarisches ‚Phänomen‘ dieser Zeit von der Mehrheit der Kritiker weitgehend abgeschrieben bzw. bleibt unbeachtet: „in the accepted view, Brautigan was the voice of an era that had come and gone, his poems were mere nothings, and his prose was increasingly vacuous and ‘irrelevant.’” (Chénétier 1983: 18) Brautigans Werke werden also weitgehend auf ihre Rolle als kunstvoller Ausdruck einer Zeit des Aufbruchs reduziert; diese ledigliche Einordnung seiner selbst so benannten ‚writings‘¹¹ in den Kontext der Gegenkultur wird jedoch deren Bedeutung als Werke voller Metafiktionalität und sprachlicher Innovation nicht gerecht. Wie die 60er Jahre und die Gegenkultur trotz ihres Abflauens auf jeden Fall weit reichende Auswirkungen auf spätere gesellschaftliche Entwicklung hatten, so reichen auch Brautigans literarische Ansprüche/Wirkungen über die 60er Jahre hinaus: so ist er vielmehr „a fiction writer who [...] has always been much more akin to the metafictionists of the seventies than to the naïve flower-children” (Chénétier 1983: 16). Nichtsdestotrotz ist *Trout Fishing in America* natürlich, wie gesagt, von einem dem Entstehungskontext entsprechenden ‚Geist‘ geprägt.

3.2. Zentrale Themen/Aspekte von *Trout Fishing in America*

Trout Fishing in America ist durchgehend von Spannungen bestimmt: einerseits voller Fantasie, Humor und auch Naivität, andererseits zahlreiche erfolglose, unterlassene

¹¹ So steht vor dem Titelblatt von *Trout Fishing in America* auch „Writing 14“; vgl. auch Chénétier 1983: 27

oder nur in der Vorstellung ausgeführte Handlungen und Versuche, eine nahezu permanente Präsenz von Tod, Scheitern und Ent-Täuschung; außerdem die Spannungen zwischen der Natur und deren Durchdringung von Industrialisierung und Modernisierung. Über allem stehen aber die Pole Statik/Fixierung und Dynamik/Fließen, welche in unterschiedlichsten Formen das gesamte Buch bestimmen. Dabei setzt Brautigan Festschreibungen und Verharrung versuchsweise die literarische Auflösung „of everything static and fixed“ (Chénétier 1983: 27) entgegen. Dies evoziert schon der Titel ‚Trout Fishing‘ – Forellenfischen: Ein Fluss oder ein Forellenstrom ist in keinster Weise etwas Fixiertes, Statisches, sondern von einer ständigen Dynamik, in welcher nichts an seinem Platz verharrt, geschweige denn überhaupt seinen Platz hat. In diesem Sinne wendet sich Brautigan mit seinem eigentümlichen, manchmal naiven bzw. einfachen, manchmal poetischen Schreibstil, seinen unorthodoxen Vergleiche und Sprachexperimenten auch gegen statisches Verharren in Konventionen und Traditionen und versucht etablierte Institutionen aufzubrechen – seien es nun allgemein gesellschaftliche Normen, Handlungs- und Denkmuster, allgemein gültige Ideale, noch immer persistente Mythen oder literarische und sprachliche ‚Sitten‘. So ‚verhält‘ sich *Trout Fishing in America* eben nicht entsprechend „the conventional notion of how a “book” should behave“ (Collins 2010: xi).

Das Buch besteht aus insgesamt 47 kurzen, auf den ersten Blick wenig zusammenhängenden Fragmenten bzw. Kapiteln, welche von einem Ich-Erzähler über seine alltäglichen Erfahrungen in den USA erzählt werden. Dabei tauchen viele verschiedene Gestalten auf, welche nicht weiter charakterisiert werden und – abgesehen vom Ich-Erzähler – fast alle nur einen Auftritt im Buch haben. Manche Kapitel beziehen sich nun auf Erfahrungen aus der Kindheit des Ich-Erzählers, andere Male befindet er sich in San Francisco, in manchen Textstücken bleibt die räumliche und zeitliche Verortung unklar, wieder andere Textfragmente betreffen seine Campingausflügen u.a. mit seiner Frau und ‚the baby‘, viele Ausschnitte kreisen um die – manchmal vergeblichen – Ausflüge und Versuche des Ich-Erzählers rund ums Forellenfischen. Daneben gibt es auch Kapitel, in welchen der Ich-Erzähler selbst nicht vorkommt (z.B. das Kapitel ‚Another Method of Making Walnut Catsup‘ als „very small cookbook for Trout Fishing in America“ (Brautigan 2010: 11), in dem 4 kurze Rezepte enthalten sind). Auch wenn der Ich-Erzähler viele Ähnlichkeiten mit dem textäußeren Autor Richard Brautigan haben mag (Faszination fürs Angeln, Leben in San Francisco, Campingausflüge mit Kind und Frau

usw.), handelt es sich um eine text-inhärente Erzählfigur, welche ich entsprechend als Kunst-Figur behandeln werde; damit sehe ich auch von einer autobiografisch inspirierten Leseart völlig ab.

Zusammengehalten werden diese Text-Stücke schließlich unter dem ‚Schlagwort‘ *Trout Fishing in America*; dabei bricht dieser Titel aber mit den herkömmlichen Funktionen eines Titel und „refuses to remain just a title.“ (Collins 2010: xi) So verwendet Brautigam ‚Trout Fishing in America‘¹² auf vielfältige Weise und hinsichtlich unterschiedlichster Bezugspunkte, wodurch eben die Fixierung des Titels als Referenz auf einen bestimmten Inhalt oder eine bestimmte Thematik des Buches vermieden wird. So gestaltet sich ‚Trout Fishing in America‘ als „catchphrase that morphs throughout the book into a variety of conceptual and dramatic shapes“ (Collins 2010: xi): zunächst ist ‚Trout Fishing in America‘ natürlich einmal Titel des Buches, weiters weist die Phrase auch ganz einfach auf das Thema bzw. die Tätigkeit ‚Forellenfischen‘ hin; in anderen Textstücken nimmt ‚Trout Fishing in America‘ aber verschiedenste Gestalten (als Verbrecher, als reicher Gourmet, mit dem ironischen Zusatz ‚Shorty‘ als beinloser Säufer, als Name für ein billiges Hotel usw.) an.

Im übertragenen Sinn ist ‚Trout Fishing in America‘ vor allem auch mit dem ‚American Dream‘ als Mythos und Illusion verbunden, was wiederum mit Vorstellung, Imagination und Flucht in die Fantasie zusammenhängt. Hier sei kurz erwähnt, dass sich die Bezeichnung ‚Amerika‘ in meiner Arbeit nicht auf den amerikanischen Kontinent, welcher Süd-, Mittel- und Nordamerika sowie Kanada umfasst, sondern nur auf die USA, die Vereinigten Staaten von Amerika, bezieht. Dabei verweist der unter Anführungszeichen verwendete Begriff auf das Nationen-Konstrukt der USA zum einen hinsichtlich der Imagination von ‚Amerika‘ als Land der Möglichkeiten wie es der Mythos vom American Dream darstellt/transportiert, oder zum anderen hinsichtlich dessen ironischer Umkehrung. Schließlich stellt sich ‚Trout Fishing in America‘ auch als Metapher für das Schreiben (Brautigams) dar; dementsprechend ist *Trout Fishing in America* durchgehend von Selbstreflexivität und Metafiktionalität sowie unterliegenden Intertexten bzw. Prätexten geprägt, wobei eben vor allem hier die Spannung zwischen den Polen Fixierung einerseits, Statik andererseits konstitutiv ist. Das Schreiben selbst in

¹² Im Folgenden bezeichnet kursiv gesetztes *Trout Fishing in America* das Buch als solches, unter Anführungsstriche gesetztes ‚Trout Fishing in America‘ impliziert hingegen die vielen mit der Phrase verbundenen Bedeutungen und Verwendungen, welche ich im Weiteren noch besprechen werde.

seiner ‚Doppelrolle‘ ist Thema: einerseits *Fest*-Schreibung, Fixierung; andererseits Potenzial zur Öffnung und Infragestellung von starren Bedeutungszusammenhängen, (literarischen und sprachlichen) Verhaltensnormen und etablierten Mythen durch Experiment, Innovation, Humor. Insofern nun schon die Leitphrase ‚Trout Fishing in America‘ in ihrer Referenz von keinerlei Beständigkeit und Fixierung ist, erscheint das Buch bzw. auch die einzelnen Text-Stücke in einer beträchtlichen Mehrdeutigkeit. Dadurch ergeben sich viele verschiedene Lesearten, wobei ich in meiner Arbeit den American Dream notwendigerweise verbunden mit dem (alles durchströmenden) selbstreflexiven und metafikcionalen Zug als zentrale Dimensionen in den Vordergrund stellen werde.¹³

3.3. Aufbau von *Trout Fishing in America* als Museum

Trout Fishing in America kann nun von seiner Form her als Museum aufgefasst werden.¹⁴ Ähnlich wie ein Museum Aufbewahrungsort für Sammlungen ist, handelt es sich hierbei um eine Sammlung von 47 eher lose zusammenhängenden Text-Fragmenten. Bei diesen oftmals nur ein bis zwei Seiten langen Kapitel, in welchen sich meist relativ wenig im Sinne einer fortschreitenden Handlung ereignet, handelt es sich um bildhafte Skizzen; als solche punktuellen Aufnahmen von Alltag und Erfahrungen des Ich-Erzählers in den USA konstituieren sie die Sammlung im ‚Trout Fishing in America-Museum‘. Dabei befindet sich der Ich-Erzähler auf Reisen und an verschiedenen Orten wieder; von diesen bringt er eben seine Fragmente mit, welche durch die Schrift/das Schreiben auf den Seiten festgehalten – wie Fotografien – fixiert werden. Wie in einem Museum sind diese bildhaften Ausschnitte des Ich-Erzählers aus der Kultur, Mythologie und Geschichte der USA schließlich zusammengesammelt, aufbewahrt und ausgestellt.

Im Lesevorgang schreitet der/die LeserIn nun wie in einem Museum durch diese Sammlung von entsprechend betitelten und im Inhaltsverzeichnis verzeichneten ‚Text-Bildern‘; hierbei können die einzelnen ‚Ausstellungsstücke‘ des ‚Trout Fishing in America-Museums‘ wie die aufgehängten Kunstwerke in einem (Kunst-)Museum auch im

¹³ Die Verflechtung von Inter- bzw. Prätexten in *Trout Fishing in America* werde ich hierbei jedoch weitgehend unberücksichtigt lassen.

¹⁴ vgl. Chénétier hat hinsichtlich des noch zu erläuternden Epigraphs den – nur kurz erwähnten und nicht weiter ausgeführten – Vergleich von *Trout Fishing in America* als eine Art Museum gezogen: „the pages we are about to open constitute a kind of museum, entered through the columns of the table of contents.“ (Chénétier 1983: 28)

Einzelnen betrachtet werden. In diesem Zusammenhang sei an die Doppelrolle von Kunstwerken im Museum erinnert: einerseits stehen sie als ästhetische, außergewöhnlich gefertigte, ‚auratische‘ Kunstgegenstände *für sich*, sie können im Einzelnen der vertieften Betrachtung, Kontemplation dienen; andererseits werden die Kunstwerke im Museum auch immer als Bedeutungsträger *für etwas* in einen größeren Zusammenhang und in eine spezifische Umgebung gesetzt, durch welche ihre Bedeutung entscheidend (mit-)bestimmt wird. Diese Doppelfunktion gilt gewissermaßen auch für die ‚Text-Kunststücke‘ in *Trout Fishing in America*. Einerseits handelt es sich um auf den ersten Blick wenig verbundene Stücke, welche einzeln betrachtet werden können, in diesem Sinne also u.a. für sich allein stehen. Diese gewissermaßen zusammengewürfelten Fragmente werden andererseits wie im Museum unter einem übergeordneten Schlagwort in einen größeren Zusammenhang (ein-)gebunden. Während aber im herkömmlichen Museum die Sammelstücke in ihrem neuen – musealen – Kontext eine abgeschlossene ‚Einheit‘, ein ‚Ganzes‘, bilden und bezeugen sollen, wird bei Brautigan gerade eine solche Einheit aufgebrochen. Im Gesamtzusammenhang des ‚Trout Fishing in America-Museums‘ vervielfältigen sich die Bedeutungen der einzelnen ‚Text-Bilder‘ sowie die des Museums bzw. Buchs.

Schließlich verweist Brautigan im Zusammenhang mit *Trout Fishing in America* auch selbst auf die Institution des Museums, insofern unter die aufgelisteten Kapitelüberschriften, unter das Inhaltsverzeichnis der ausgestellten ‚Text-Bilder‘ am Anfang des Buches, folgendes Epigraph gesetzt ist: „There are some seductions that should be in the Smithsonian Institute, right next to The Spirit of St. Louis.” (Brautigan 2010) Das Smithsonian Institute ist die größte Museumsinstitution in den USA bzw. weltweit und umfasst, angesiedelt in Washington D.C. (lediglich zwei Museen haben ihren Standort in New York), insgesamt 19 Museen und Galerien, 9 Forschungszentren und den nationalen Tiergarten. (vgl. Smithsonian^b: Home. About Us; Internetquelle/Homepage) Die Smithsonian Institution wurde 1846 auf Basis der Stiftung des 1829 verstorbenen britischen Wissenschaftlers James Smithson gegründet, welcher sein Vermögen den USA übermachte. Im National Air and Space Museum ist eben ‚The Spirit of St. Louis‘ ausgestellt, das so benannte Flugzeug von Charles Lindbergh, mit welchem er 1927 als erster alleine den Atlantik überflog.

Hinsichtlich *Trout Fishing in America* als Museum ergeben sich nun eben entsprechend meiner oben erwähnten Fokussierung zwei zentrale Dimensionen, welche eng miteinander verbunden sind: zum einen wird ‚Amerika‘ bzw. der American Dream als

Mythos in Diskrepanz zu dem ‚Amerika‘, wie es der Ich-Erzähler erfährt und imaginiert, präsentiert und dekonstruiert. Zum anderen erscheint hierbei im Zusammenhang mit dem Mythos und dem Zugang zu erfahrener Welt bzw. ‚Wirklichkeit‘ die Verbindung von Museum und Sprache/Schreiben als zentral; diese Verbindung organisiert sich rund um die Spannung zwischen Fixierung, Konservierung, Abgeschlossenheit, Tod, Statik auf der einen Seite, und Auflösung, Dynamik, Flüssigkeit, Leben, Aktion auf der anderen Seite. Die beiden Dimensionen sind eng miteinander verbunden, insofern der American Dream als Mythos eben durch diskursive Praktiken, durch Sprache geschaffen/transportiert wird sowie Fantasie und Literatur eine Flucht vor gesellschaftlichen Missständen bedeuten können; zugleich können Mythen bzw. andere tradierte Bedeutungszusammenhänge und gesellschaftliche Direktive und Vorschriften aber eben u.a. durch sprachliche/literarische Experimente und Innovationen aufgelöst werden.

3.4. *Trout Fishing in America* als Nationalmuseum und der American Dream

3.4.1. Der American Dream

An dieser Stelle werde ich kurz auf den American Dream als konstitutiven Mythos für ein amerikanisches Nationen-Bewusstsein eingehen. Dabei handelt es sich um ein mythologisches Konstrukt, ein Ideenkomplex, in welchem verschiedene – je nach historischer Epoche unterschiedlich ausgeformte – Vorstellungen hinsichtlich des nordamerikanischen Kontinents, dessen Entwicklungsgeschichte und Gesellschaft, enthalten sind. (vgl. Freese 1991: 84, 105) Dabei sind einige Aspekte bzw. Wurzeln bestimmend für den Mythos des American Dream: schon mit der ‚Entdeckung‘ des amerikanischen Kontinents wird ‚Amerika‘ „almost immediately [...] the country on to which the European imagination projected its cherished notions of a paradise on earth.“ (Freese 1991: 93) In diesem Sinne wird in Zusammenhang mit dem American Dream ‚Amerika‘ allgemein als ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ imaginiert und mit den Leitmotiven Fortschritt, Freiheit und Gerechtigkeit, Demokratie, Chancengleichheit auf (individuellen) Erfolg verbunden. (vgl. Freese 1991: 106) Hier habe jede/r die Chance, durch harte Arbeit, Ehrgeiz, Willensstärke und konsequente Verfolgung seiner Ziele sich seinen/ihren Traum von einem besseren, erfolgreicherem, glücklicherem Leben, von sozialem Aufstieg, Wohlstand, Ansehen zu erfüllen. (vgl. Freese 1991: 106) In diesem

Sinne gilt Amerika als ‚Hafen‘ für Einwanderer aus allen Teilen der Erde, welche vor den sozialen und ökonomischen Schranken und Restriktionen, den religiösen Missständen und/oder (insbesondere im Falle der Puritaner) vor der (religiös-)politischen Verfolgung in der europäischen Heimat flüchten. (vgl. Freese 1991: 33/34) In diesem Sinnzusammenhang steht z.B. auch die Freiheitsstatue (1886 von Frankreich an die USA geschenkt) als zentrales Hoffnungssymbol für die Massen an Einwanderer.

Der Mythos des American Dream entwickelt sich in Wechselwirkung mit der Entstehungsgeschichte der USA als Nation und verweist, wie gesagt, auf verschiedene, sich über die Jahrhunderte hinweg verändernde Überzeugungen. Insofern die ersten Siedler zum großen Teil Protestanten bzw. Puritaner sind, gelten puritanische und protestantische Ethik u.a. auch als bedeutende Einflüsse bei der Konstitution des kapitalistischen ‚Amerikas‘ (hierzu Max Weber in seinem umstrittenen Werk *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*) (vgl. Freese 1991: 107); hierbei sind Werte bzw. Prinzipien wie Fleiß, Sparsamkeit, Disziplin zentral (vgl. Freese 1991: 107):

Since the Puritan is not only obliged to do continual hard work but also forbidden to enjoy the fruits of his labour and admonished to keep up a strict inner-worldly asceticism, his theologically founded economic virtues lead to the amassing of capital which, instead of being spent upon living well or in support of the arts, is brought to the bank to earn interest. (Freese 1991: 107)

Zudem verbreiten/entwickeln sich im 18. Jahrhundert auch am nordamerikanischen Kontinent zunehmend Ideen und Werte der Aufklärung wie Freiheit, Gleichheit, Selbstbestimmung. Schließlich sind die Gründerväter der USA im Kontext einer zunehmenden konstitutionellen Säkularisierung auf eine – weltlich orientierte – legitimierende Autorität, auf Mythen zum Zwecke ihrer politischen Interessen, des Aufbaus und der Durchsetzung anerkannter Institutionen angewiesen, was auch in Zusammenhang mit der kontinuierlichen Loslösung der 13 nordamerikanischen Kolonien von Großbritannien von großer Bedeutung ist. (vgl. Heusser/Grabher 2002: 11) Das Loch einer legitimierenden Autorität infolge der Abkehr von der Religion als allumfassende Referenz, als erste Instanz, „was gradually filled by a similarly universal and no less authoritative referential system – myth. The settlers urgently needed its identificatory properties in the critical transitional phase between the separation from their mother country and their reconstitution as an independent state.“ (Heusser/Grabher 2002: 11)

Am 4. Juni 1776 deklarieren schließlich 13 Kolonien des Nordamerikanischen Kontinents ihre Unabhängigkeit von Großbritannien. Bei der Erstellung der Unabhängigkeitserklärung und der Verfassung der 13 jungen Staaten als eine Nation sind vor allem Thomas Jefferson und – neben anderen – Benjamin Franklin bedeutende Figuren. Die 1787 unterzeichnete Verfassung fixiert nun auch die Rechte des „life, liberty and the pursuit of happiness“. (Freese 1991: 103) Diese Ideen sind konstitutiv für das propagierte ‚Amerika‘ des American Dream als ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten, gleichen Chancenrechte und uneingeschränkten Freiheit zur Selbstverwirklichung für Jede/n, für die „poor and underprivileged masses of Europe“ (Freese 1991: 104). Der Mythos des bzw. Diskurs rund um den American Dream transportiert und bereichert sich über die Jahrhunderte hinweg weiter, wobei jedoch immer auch die Kehrseite implizit ist, welche vor allem von verschiedensten Schriftstellern herausgestrichen wird – „one need only consider the price paid for the ‘Dream’ and point out the discrepancies between its gorgeous promises and the glaring shortcomings of the reality to arrive at the other side of the coin, namely, the ‘American Nightmare’“. (Freese 1991: 156) So ist die große Mehrheit mit den negativen Komponenten ‚Amerikas‘ – mit dem American Nightmare – konfrontiert, welche jedoch vom Mythos und dem vorherrschenden Diskurs des American Dream verdeckt/überstrahlt werden: Ausrottung und Vertreibung der Natives; Zerstörung der Natur bzw. Erdressourcen durch technologischen Fortschritt, Industrialisierung, rücksichtsloses Profitstreben und Konsumismus (vgl. Freese 1991: 158/159); Armut; Rassentrennung; mehrheitlich erfolglose und gescheiterte Versuche der Selbstverwirklichung bzw. Erfüllung des American Dream.

3.4.2. Darstellung/Präsentationsform im ‚Trout Fishing in America-Museum‘

Im ‚Trout Fishing in America-Museum‘ präsentiert der Ich-Erzähler nun in Form fragmentarischer ‚Text-Bilder‘ Ausschnitte vom Leben in den USA bzw. US-amerikanischer Gesellschaft, Kultur und Geschichte: „the theme of trout fishing allows him to conduct a wandering investigation of the many creeks that are tributaries to the troubled and fascinating waters of American history and mythology.“ (Collins 2010: xvii) Der Ich-Erzähler (und mit ihm der/die LeserIn) reist also wie in einem National-Museum durch einen (großen) Teil ‚Amerikas‘. Die verschiedenen Erfahrungen (des Ich-Erzählers) positionieren sich dabei immer auch im Hinblick auf das ‚Amerika‘ des American Dream.

So präsentiert sich das subjektiv erfahrene ‚Amerika‘ des Ich-Erzählers, wie er es alltäglich erfährt, wobei diese Ausschnitte in Spannung mit bzw. ironischer Umkehrung zum ‚Amerika‘ des American Dream stehen. Die Sichtweise des Ich-Erzählers gestaltet sich dabei als eine von absurden, oft makabren Vergleichen und Fantasie durchzogene bzw. bestimmte Wahrnehmung. Es ist also keineswegs eine Darstellung der Umgebung wie sie in einem herkömmlichen Museum erfolgt, wo auf Basis der Sammlungen (vermeintliche) Objektivität und Wirklichkeitstreue der präsentierten Ordnungen bezeugt wird. Zwar werden die Sammelstücke durchaus auch im größeren Kontext des ‚Trout Fishing in America-Museums‘ gefasst und haben für den Ich-Erzähler den Status einer ‚Realität‘ – sie konstituieren also eine ‚Wirklichkeit‘ im Buch wie eben auch innerhalb eines Museums eine ‚Wirklichkeit‘ aus zusammengesammelten und zusammengestellten Fragmenten geschaffen wird; jedoch dienen die ‚Text-Bilder‘ kaum als Zeugnisse für einen ausgestellten vermeintlich logischen und abgeschlossenen Zusammenhang wie im herkömmlichen Museum.

Die Erfahrungen des Ich-Erzähler präsentieren sich meist in Zusammenhang mit einer unschuldigen, kindlichen Naivität; dadurch bedingt sich auch die unkonventionelle und im allgemeinen Verständnis ‚fehlerhafte‘ Sichtweise und unorthodoxe Verwendung sprachlicher Ausdrücke/Formen. Der kindlich fantasievollen, im konventionellen Sinn ‚fehlerhaften‘ Sichtweise schließt sich die Hinwendung zu kleinen und (vermeintlich) unbedeutenden Phänomenen an. Alltägliche Dinge, meist wenig beachtete Erscheinungen und gewöhnliche Ereignisse entfalten bzw. offenbaren sich in der Wahrnehmung und sprachlichen Wiedergabe des Ich-Erzählers in wundersamem Licht. Die Infiltrierungen des Banalen mit dem Fantastischen, die Vergleiche und Bilder, welche der Ich-Erzähler zieht bzw. zeichnet, sind dabei aber meist von absurdem, destruktiven, abstoßenden Charakter. So z.B. als der Ich-Erzähler mit seiner Frau und dem Baby in den ‚Worsewick Hot Springs‘ badet: „We played and relaxed in the water. The green slime and the dead fish played and relaxed with us and flowed out over us and entwined themselves about us.“ (Brautigam 2010: 43) Diese fantastisch-makabre Sichtweise, die oft paradoxen Bilder und absurden Vergleiche, welche manchmal treffend, manchmal aber auch schierer Blödsinn sind (vgl. Collins 2010: xiii), stehen im Kontext von Brautigans allgemeinen Angriff auf literarische und sprachliche Konventionen, auf starre gesellschaftliche ‚Verträge‘ und manifestierte, tradierte Vorstellungen; diese entsprechen durch ihre Unbeweglichkeit und/oder lähmenden Direktive und Normen nicht den tatsächlichen

Lebensrealitäten bzw. schränken Lebendigkeit und Kreativität des Individuums ein. In diesem Kontext steht eben auch die Befragung bzw. Infragestellung eines ‚Amerikas‘, wie es sich als American Dream darstellt. So handelt es sich bei *Trout Fishing in America* um eine detaillierte, jedoch unorthodoxe Betrachtung bzw. Erkundung alltäglicher Erfahrungen und Erscheinungen der US-amerikanischen Kultur, Lebensweise und Geschichte.

3.4.3. *Trout Fishing in America* als Museum des ‚kleinen Mannes‘

Mit der Präsentation des Ich-Erzählers eines ‚Amerikas‘, welches sich als ein anderes als jenes vom Mythos des American Dream entpuppt, ist das ‚Trout Fishing in America-Museum‘ auch im Kontext der nach dem zweiten Weltkrieg aufkommenden Krise des modernen (neuzeitlichen) Museums zu verorten. Diese ist, wie gesagt, mit der zunehmenden Kritik an eurozentrischer, hegemonialer Wissensproduktion verbunden. Hierbei verstärken sich die Debatten rund um die Problematik bzw. ‚Gewalt‘ der Museumspraxis durch die ausschließliche Konzentration auf große Strukturen und Zusammenhänge, auf die ‚großen Männer und Ereignisse‘. In diesem Sinne äußert sich die Kritik an der Abstraktion und Orientierung an der Elite-Kultur mit Hinblick auf die ‚kleinen Leute‘, die marginalisierten AkteurInnen, welche durch die gängige Museumspraxis verschluckt, vergessen, verdrängt werden. Dabei gehen die alltäglichen und individuellen ‚Geschichten‘, die pluralen, mitunter widersprüchlichen Lebensrealitäten, alternative Deutungsmuster und konkurrierende Sicht- und Denkweisen im vereinheitlichen Narrativ von der ‚großen‘ Kultur und Geschichte unter.

Mit der zunehmenden Forderung nach (Selbst-)Repräsentation bisher übergangener (alltäglicher, marginalisierter) AkteurInnen und Lebenszusammenhängen werden nun also elitäre Erscheinung, Autorität und universelle Ansprüche der Museen herausgefordert. Insbesondere die Abkehr bzw. zunehmende Skepsis gegenüber totalisierenden, hegemonialen Deutungsmuster stellt die Legitimität/Gültigkeit eines nationalen – vermeintliche Einheit und Kontinuität bezeugenden – Narrativs infrage. In einem solchen Zusammenhang steht gewissermaßen *Trout Fishing in America* als ein Museum des ‚kleinen Mannes‘¹⁵ und der alltäglichen Erfahrungen und Enttäuschungen im modernisierten und industrialisierten ‚Amerika‘, welches von dem offiziell propagierten

¹⁵ Es handelt sich beim Ich-Erzähler um einen Mann; Frauen sind auch in diesem Museum unterrepräsentiert.

und imaginierten ‚Amerika‘ abweicht. Ähnlich wie die ‚grand narratives‘ und abstrakten Welterklärungsmuster nicht den alltäglichen und pluralen Lebensrealitäten gerecht werden, so steht auch das vom Ich-Erzähler erfahrene ‚Amerika‘ in Diskrepanz zum ‚Amerika‘ wie es in weit verbreiteten Mythen und Diskursen erzählt und den Individuen indoktriniert/glaubhaft gemacht wird: ‚Amerika‘ wie es im American Dream imaginiert und offiziell – z.B. in Nationalmuseen, in den Smithsonian Museen, im (außen-)politischen Diskurs, in der Werbung – vorgestellt wird.

3.4.4. ‚Welcome to America‘ – ‚Amerika‘ des Benjamin Franklin

‚Trout Fishing in America‘ steht u.a. für den American Dream (vgl. Seib 1971; Internetquelle), insofern das Fischen nach Forellen im übertragenen Sinn auf das Fischen und Streben nach Glück und Erfolg umgewandt werden kann. Bereits das Epigraph verweist auf ein zentrales Symbol von ‚Amerika‘ als ein Land der (wortwörtlich – im sozialen wie geographischen Sinn) unbegrenzten Möglichkeiten sowie auf eine bedeutende Institution der (Re-)Präsentierung und zugleich Konstruktion diese ‚Amerikas‘ als Nation: der Smithsonian Museumskomplex und ‚The Spirit of St. Louis‘, das Flugzeug des Nationalhelden Charles Lindbergh. Dieses ‚Amerika‘ des ‚Life, Liberty and the Pursuit of Happiness‘ sowie dessen Diskrepanz zum ‚Amerika‘ des Ich-Erzählers, wird gleich mit dem ersten Kapitel eingeführt. Dabei wird – wie die Kapitelüberschrift ‚The Cover for Trout Fishing in America‘ kundtut – das Cover des Buches erläutert, womit sich auch schon die permanente „odd self-awareness“ (Collins 2010: xi) des Werkes ankündigt. Bei dem Cover handelt es sich um ein Foto, auf welchem Brautigan selbst und vor ihm sitzend eine Frau zu sehen ist. Sie befinden sich im Washington Square Park, dahinter ragt die Statue von Benjamin Franklin, „some papers in one hand and his hat in the other“ (Brautigan 2010: 1) haltend, empor. Mit Benjamin Franklin ist nun einer der Gründerväter der USA genannt; die Papiere verweisen auf die Gründungsurkunde der Vereinigten Staaten, welche Franklin neben anderen 1776 unterschrieben hat, der Hut ist der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts weit verbreitete Dreispitz. Franklin steht somit für die ‚ursprüngliche Idee Amerikas‘ auf der ersten Seite bzw. am Buchumschlag von *Trout Fishing in America* und dient als Verkörperung des American Dream und der Vorstellung,

„Jedermann“¹⁶ könne durch Willenskraft und Eifer zu sozialem Aufstieg, Erfolg, Wohlstand gelangen: „Ben Franklin in the background, who presides over the book as a kind of symbol of the original idea of America“ (Collins 2010: xi)

Obwohl die Statue nur verschwommen im Hintergrund zu sehen ist, spricht der Ich-Erzähler von ihr als ob sie im Mittelpunkt des Fotos stehen würde und erwähnt mit keinem Wort die eigentlich im Vordergrund stehenden bzw. sitzenden Personen (vgl. Seib 1971; Internetquelle): „The cover for Trout Fishing in America is a photograph taken late in the afternoon, a photograph of the Benjamin Franklin statue in San Francisco’s Washington Square.“ (Brautigan 2010: 1) So erscheint Benjamin Franklin und die mit diesem Namen verbundene Erzählung ‚Amerikas‘ als Übermacht oder Allgegenwart, welche tief (im nationalen Bewusstsein der US-AmerikanerInnen) verankerte Vorstellungen und Erwartungen im Hinblick auf ein idealisiertes Bild ‚Amerikas‘ bestimmt und zusammenhält. Diese übergeordnete Idee verschleiert bzw. verdeckt jedoch als Mythos und angenommene Illusion tatsächliche Lebenserfahrungen der einzelnen Personen, reale Verhältnisse und Problematiken. Dies ist auch nicht erst im 20. Jahrhundert der Fall, sondern schon von Beginn ‚Amerikas‘ an: so z.B. das Massaker an der Urbevölkerung des nordamerikanischen Kontinents, welches an aller Anfang der ‚Großen Nation‘ steht. Auch heute wird noch dieser ursprünglichste Schandfleck der Entstehung der USA weitläufig im Alltag, im öffentlichen, politischen Diskurs und u.a. institutioneller Repräsentation verharmlost, verschleiert, vergessen oder verschwiegen.¹⁷ Hier sei kurz erwähnt, dass auch Brautigan weitgehend diesem (unausgesprochenem) Diktum folgt, insofern dieses Thema vollkommen außer Acht gelassen wird. Erfolgreiche, gescheiterte, ruinierte Lebensentwürfe bzw. AkteurInnen und mitunter katastrophale Entwicklungen bleiben im vorgestellten (im Sinne von ‚imaginierten‘ wie auch

¹⁶ ‚Jedermann‘ ist hier absichtlich in ausschließlich männlicher Form gewählt und unter Anführungszeichen gesetzt, da es sich eben nicht um jeden Menschen, sondern vor allem nur um ‚weiße‘ Männer meist aus dem bürgerlichen Milieu handelte.

¹⁷ Dieses Urteil ist weniger auf Basis wissenschaftlicher Studien geformt, sondern liegt vielmehr in meinen eigenen alltäglichen Erfahrung begründet (vor allem auch im Zusammenhang mit einer Reise in die USA, u.a. nach Washington D.C., und den Besuchen in einigen Smithsonian Museen, 2009). Bezeichnend ist z.B., dass die einzige (dauerhafte) Ausstellung im American History Museum (es gibt jedoch auch ein eigenes American Indian Museum), welche Widerstände und Verbrechen am Anfang und im Laufe der Nationen-Entstehung thematisiert, die indianischen Kriege neben zahlreichen anderen Kriegen der USA unter dem Titel ‚The Price of Freedom‘ fasst: „This exhibition surveys the history of America's military from the Colonial Era to the present conflict in Iraq, exploring how wars have been defining episodes in American history. Through more than 800 artifacts, images, and interactive stations, the exhibition reveals how Americans have fought to establish the nation's independence, determine its borders, shape its values of freedom and opportunity, and define its role in world affairs.“ (Smithsonian^a: Exhibitions. The Price of Freedom; Internetquelle/Homepage)

„präsentierten“) Idealbild ‚Amerika‘ unausgesprochen, sind im öffentlichen Diskurs nicht repräsentiert – wie auch die Personen auf dem Foto des Covers von *Trout Fishing in America* nicht erwähnt, von der symbolischen und überdauernden Macht der Benjamin Franklin Statue überstrahlt werden.

Schließlich bezieht sich ‚Cover‘ nicht nur auf den Umschlag des Buches. ‚Cover for‘ bedeutet auch die Deckung von bzw. Vertretung für jemand oder etwas (vgl. Chénétier 1983: 28): so steht Franklin als Vertretung bzw. Verkörperung für ‚Trout Fishing in America‘ als Fischen bzw. Streben nach dem American Dream; im ironischen Gegensatz dazu steht *Trout Fishing in America* aber auch als Museum der Repräsentation individueller und alltäglicher Lebenserfahrungen im tatsächlichen, Versprechungen enttäuschenden ‚Amerika‘: „The ‘America’ of the title borrows its official representation from established discourse and recognized myths (the irony of American promises is already seen in the crowds of the poor who gather to rush into the church for meagre spinach sandwiches)” (Chénétier 1983: 28). Damit sind also in bzw. durch *Trout Fishing in America* sowohl American Dream als auch American Nightmare miteinbezogen, ineinander verflochten. In diesem Sinne stellt sich *Trout Fishing in America* gewissermaßen als eine andere Art National-Museum dar, welches die verschiedenen, widersprüchlichen Diskurse, Konstruktionen und Erfahrungen rund um ‚Amerika‘ in sich aufnimmt.

Auf dem Sockel der Benjamin Franklin Statue sind nun, so der Ich-Erzähler im ersten Kapitel, „four words facing the directions of this world, to the east WELCOME, to the west WELCOM, to the north WELCOME, to the south WELCOME“ eingemeißelt; sowie die Statue – „saying in marble“ – folgende Worte kundtut: „TO OUR BOYS AND GIRLS WHO WILL SOON TAKE OUR PLACES AND PASS ON.” (Brautigan 2010: 1) Diese Begrüßung, welche der Gründungsvater Benjamin Franklin bzw. seine Statue verlautbaren lässt, gilt auch für den/die LeserIn. Auf diese Weise wird der/die LeserIn sozusagen bei seinem/ihrem Rundgang durch das Buch bzw. Museum *Trout Fishing in America* empfangen. Diese optimistische Willkommenheißung aller BürgerInnen in ‚Amerika‘ wird jedoch gleich darauf und im ganzen weiteren Buch kontinuierlich kontrastiert (vgl. Chénétier 1983: 30); so versammeln sich „[a]round five o’clock in the afternoon of my cover for Trout Fishing in America“ hungrige, arme Menschen im Park, welche auf dürftige Sandwich-Spenden von der gegenüberliegenden Kirche – der St. Peter and Paul Church – warten. Die Erwartungen – an ‚Amerika‘ sowie an das Buch

hinsichtlich literarischer Konventionen oder der durch den Titel versprochenen Thematik des Forellenfischens – werden also enttäuscht.

3.4.5. Trout Fishing in America Shorty vs. Benjamin Franklin

Das ‚Trout Fishing in America Museum‘ gestaltet sich, wie gesagt, u.a. auch als Museum des Alltags des ‚kleinen Mannes‘ und der unbeachteten und gescheiterten Lebensentwürfe. In diesem Zusammenhang wird der (omni)präsenste Mythos bzw. vorherrschende Diskurs vom American Dream vor allem durch die Figur des Trout Fishing in America Shorty angegriffen. Dieser „legless, screaming middle-aged wino“ (Brautigan 2010: 45) stellt einen ironischen Repräsentant des American Dream dar (vgl. Chénétier 1983: 29): ständig betrunken, italienische Immigranten verhöhrend, Kinder abschreckend, vor der Benjamin Franklin Statue aus seinem Rollstuhl gefallen am Boden laut schnarchend. In einem Kapitel schmieden der Ich-Erzähler und ein Freund eines Nachmittags Pläne, Trout Fishing in America Shorty zu Nelson Algren nach Chicago zu übersenden. Hier sei erwähnt, dass Nelson Algren u.a. für die „loving description of realistic detail and for naturalistic fascination with such characters“ (Chénétier 1983: 29) bekannt ist. Später sieht der Ich-Erzähler Trout Fishing in America Shorty in einem Waschsalon wieder, wie er ‚mit geschlossenen Augen aus dem Fenster starrt‘ (vgl. Brautigan 2010: 47): „There was a tranquil expression on his face. He almost looked human. He had probably fallen asleep while he was having his brains washed in one of the machines.“ (Brautigan 2010: 47) Diese Gehirnwäsche verweist auf die Indoktrination des Mythos und der öffentlichen Diskurse von ‚Amerika‘ als das Land der Möglichkeiten in die Individuen. Weiters ist die Verbindung zur Irrenanstalt gezogen, vor allem insofern der Ich-Erzähler nach dem Verschwinden des beinlosen Säufers spekuliert, man habe ihn in ein ‚nuthouse‘ gesteckt. (vgl. Brautigan 2010: 47). Hier werde dem beinlosen Säufer ebenso eine Gehirnwäsche verpasst (vgl. Chénétier 1983: 29), welche sicherstellt, dass Trout Fishing in America Shorty – gewissermaßen ein ‚Makel‘ im schönen American Dream-‚Amerika‘ – sozusagen ruhig gestellt wird und nicht den schönen Schein des American Dream durchbricht.

Die Diskrepanz zwischen American Dream und dem ‚Amerika‘ eines Trout Fishing in America Shortys erscheint zudem insbesondere im Zusammenhang mit der Idee des Ich-Erzählers, Trout Fishing in America Shorty solle nach seinem Tod neben der Benjamin Franklin Statue begraben werden. Außerdem müsste sein Rollstuhl wie die

Franklin Statue auf einem gewaltigen Stein verankert und mit der Inschrift „Trout Fishing in America Shorty / 20 ¢ Wash / 10 ¢ Dry / Forever“ (Brautigan 2010: 47) versehen werden. Zudem malen sich die Freunde vor dem Verschwinden des beinlosen Säufers noch aus, nach dem Verschiffen des Trout Fishing America Shorty könne möglicherweise auch ein Museum gegründet werden: „Maybe a museum might be started. Trout Fishing in America Shorty could be the first piece in an important collection.“ (Brautigan 2010: 46) Hieraus ergibt sich der Schluss zu der bedeutenden Rolle öffentlicher Institutionen – vor allem eben eines Museums – bei der Konstituierung und Verbreitung von Mythen, bei der Erzählung eines bestimmten ‚Amerikas‘, welche die tatsächlichen (unbequemen, problematischen, unschönen) Verhältnisse und Lebensrealitäten außer Acht lässt. Hier sei nochmals an die mit den 60er und 70er Jahren aufkommende Kritik an den ‚großen Erzählungen‘ und an der Konzentration auf die ‚großen Männer‘ und abstrakten Strukturen unter Nicht-Beachtung/Marginalisierung der ‚kleinen Leute‘, alltäglichen Lebensrealitäten und Zusammenhänge, erinnert. Ein Museum, welches ‚Exponate‘ wie Trout Fishing in America Shorty sammelt, ausstellt und deren Geschichten repräsentiert, wäre eine notwendige Konter-Erzählung zur in Museen und der Benjamin Franklin Statue manifestierten bzw. versteinerten Idee bzw. Erzählung von ‚Amerika‘ als American Dream. In der Idee des Ich-Erzählers vom Monument für Trout Fishing in America Shorty würden sich nun zwei ‚Amerikas‘ – jenes des American Dreams und jenes des American Nightmares – im Washington Square Park gegenüberstehen; fixiert und materialisiert durch die Monumente bzw. Statuen ihrer jeweiligen exemplarischen Verkörperungen – Benjamin Franklin, dem in Stein gefangenen Gründervater vom ‚Land der Möglichkeiten‘, und Trout Fishing in America Shorty, dem beinlosen in seinem Rollstuhl gefangenen Säufer als ironischen Repräsentanten des American Dream. (vgl. Chénétier 1983: 30)

3.4.6. ‚Amerika‘: Fischen, Enttäuschung, Natur und Technik

Die Erwartungen bzw. Träume des Ich-Erzählers hinsichtlich ‚Trout Fishing‘ und ‚Amerika‘ werden schon im Kindesalter erweckt bzw. von ‚Autoritäten‘ – dem betrunkenen Stiefvater – geprägt; zugleich werden diese individuellen Vorstellungen des Ich-Erzählers aber auch von Kind an enttäuscht. In diesem Zusammenhang sind das zweite und dritte Kapitel betitelt mit ‚Knock on Wood (Part One)‘ und ‚Knock on Wood (Part Two)‘ zentral. Hiermit verbunden wird eine weitere zentrale Thematik bzw. Spannung von *Trout Fishing in America* eingeführt, nämlich die Pole Natur und Industrie.

Der Ich-Erzähler erfährt als Kind erstmals vom ‚Trout Fishing in America‘ durch den ständig betrunkenen Stiefvater. Dieser spricht von Forellen als wären sie „a precious and intelligent metal“ (Brautigan 2010: 3). Dieser Vergleich wird nun umgekehrt weitergesponnen: der Ich-Erzähler verbindet Forellen nicht mit Silber, sondern stellt sich (massenhaft) Stahl, welches aus Forellen gemacht ist, vor: „Steel made from trout.“ (Brautigan 2010: 3). Hier erscheint nun die Assoziation zur Stahl- und Industriestadt Pittsburgh sowie Andrew Carnegie, einem weiteren erfolgreichen Vertreter des American Dream: „A steel that comes from trout, used to make buildings, trains and tunnels. The Andrew Carnegie of Trout.“ (Brautigan 2010: 3) Diesem Szenario, in welchem Natur (Forellen) und Industrialisierung/Urbanität untrennbar ineinander fließen, wird der nostalgisch anmutende Ausspruch von ‚Trout Fishing in America‘ angefügt (vgl. Collins 2010: xiv): „The Reply of Trout Fishing in America: I remember with particular amusement, people with three-cornered hats fishing in the dawn.“ (Brautigan 2010: 3) Auf diese Weise wird die Spannung zwischen Natur, ländlichem Idyll, und den Auswirkungen der Industrialisierung und Urbanisierung, der Naturzerstörung durch wirtschaftliche und technologische Modernisierung, eingeführt.

Angesichts der dominanten Pole Industrie/Technik einerseits und Natur andererseits sprechen einige KritikerInnen und AutorInnen der Sekundärliteratur hinsichtlich *Trout Fishing in America* von einer nostalgischen Grundhaltung gegenüber Natur und der Romantisierung einer (vermeintlichen) pastoralen Idylle zur Zeit der Gründerväter. (Z.B. Seib in seinem Aufsatz *Trout Fishing in America: Brautigan's Funky Fishing Yarn* von 1971) Ich folge einer solchen Leseart nicht, da hierbei die in den Vergleichen enthaltene Verflechtung der Pole – ländliche Idylle und Natur einerseits, gegenwärtige Technologisierung, Modernisierung andererseits – nicht in ihrer entscheidenden Bedeutung erfasst wird. Zwar kann durchaus gesagt werden, dass der Ich-Erzähler sich auf „his search for an ideal America“ (Skau 1981; Internetquelle) befindet, jedoch soll dies nicht als Brautigans eigene Hinwendung zu solchen Idealisierungen/Romantisierungen eines vergangenen ‚Amerikas‘ missverstanden werden. So sollen die Vergleiche auf einer dem Ich-Erzähler übergeordneten Ebene weniger Sehnsucht nach der vermeintlichen pastoralen Idylle jener Zeit eines Benjamin Franklins bzw. ein romantisierendes Bild des ‚Amerikas‘ der Gründerväter heraufbeschwören. Vielmehr scheinen hierbei die dem American Dream zugrunde liegenden Werthaltungen von individualistischem Erfolgsstreben, Fortschritt und unternehmerischer Freiheit, und

deren unweigerliche Verbindung zu den tatsächlichen – manchmal katastrophalen – Entwicklungen durch. Die ‚people with *three-cornered hats*‘ verweisen auf die amerikanischen Gründerväter des 18. Jahrhunderts, welche ‚in the *dawn*‘ fischen – also im übertragenen Sinn in der Morgendämmerung, am Anbruch der bis in die Gegenwart dominanten Idee vom ‚Amerika‘ als American Dream stehen bzw. diese verkörpern. (vgl. Seib 1971; Internetquelle) Nach jahrhundertelangem ‚Fischen‘, individualistischem Streben und Unternehmergeist erscheint aber ‚Amerika‘ wie es der Ich-Erzähler erfährt als ein dem idealisierenden Diskurs des American Dream entgegenstehendes.

Das Eindringen von Technik, Fortschritt, Marktwirtschaft, Industrialisierung in die zuvor vermeintlich ‚unberührte‘ Natur und die Naturzerstörung und -verwertung durch Modernisierung erscheinen somit nicht als der ‚ursprünglichen Idee Amerikas‘ divergierende bzw. veräußerlichte Aspekte; in *Trout Fishing in America* zeigt sich vielmehr, dass sie inhärente Dimensionen bzw. Konsequenzen der dem Mythos zugrunde liegenden erwähnten Wertsysteme und Ideologie sind. Hiervon sowie von den realen Lebensverhältnissen wird jedoch eben durch die mythologische Erscheinungsform und legitimierende Erzählung einer übergeordneten Idee ‚Amerikas‘ als American Dream abgelenkt. Schließlich sind der Einfall der Modernisierung in die Natur und die Naturzerstörung und -verwertung vor allem ‚Realität‘ für den Ich-Erzähler, insofern sie in diesem selbst und seiner Sichtweise angelegt sind. Einige Autoren der Sekundärliteratur sehen den Ich-Erzähler auf der (vergeblichen) Suche nach einem Fleckchen ‚unberührter‘ Natur, welches jedoch durch die voranschreitende Modernisierung, Industrialisierung und Kommerzialisierung nicht mehr oder immer schwerer zu finden sei. (vgl. auch Seib 1971; Internetquelle) Eine solche Einschätzung erscheint mir unzureichend: nicht nur wegen der enthaltenen Nicht-Beachtung der Konstruiertheit eines Ideals von ‚unberührter‘/‚reiner‘ Natur, und der darin impliziten Trennung von Mensch und Natur ergo Kultur und Natur, sondern auch wegen der spezifischen Sichtweise des Ich-Erzählers. ‚Reine‘ Natur ist niemals zu finden, insofern sie schon immer in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers mit Technik, Industrialisierung und urbanen Elementen infiltriert ist.

Die Desillusionierung des Ich-Erzählers beginnt, wie gesagt, schon als Kind, wovon im dritten ‚Text-Bild‘ zu lesen ist: der Ich-Erzähler entdeckt einen Bach und beschließt am nächsten Tag seinen ersten ‚Trout Fishing in America‘-Versuch – seine ersten Schritte in Richtung Pittsburgh und Erfüllung seines American Dream – zu starten: „At last an opportunity to go trout fishing, to catch my first trout, to behold Pittsburgh.“

(Brautigan 2010: 4) Am nächsten Morgen bricht er mit einer selbst gebastelten Angel und einem Stück Brot als Köder auf: „I planned on making doughballs from the soft center of the bread” (Brautigan 2010: 4). Hier wird die Verbindung von ‚Trout Fishing in America‘ und dem ‚Pursuit of Happiness‘ sowie nach dem Streben nach Erfolg, Ansehen und Wohlstand angedeutet, insofern ‚dough‘ eben nicht nur die Bedeutung von Teig, sondern auch von ‚Zaster‘ – also Geld – hat. Jedoch entpuppt sich das verheißungsvolle Flüschen als hölzerne Treppe: „The creek did not act right. [...] There was a thing about its motion that was wrong. Finally I got close enough to see what the trouble was. The waterfall was just a flight of white wooden stairs leading up to a house in the trees.” (Brautigan 2010: 5) So scheitert der Ich-Erzähler also schon bei seinem aller ersten ‚Trout Fishing in America‘-Versuch und wird mit der – schwer zu glaubenden – Realität der hölzernen Treppe konfrontiert: „Then I knocked on my creek and heard the sound of wood.“ (Brautigan 2010: 5)

Inwiefern der Ich-Erzähler schließlich Teil ‚Amerikas‘ als ‚Amerika‘ der kapitalistisch-wirtschaftlichen und technologischen Modernisierung, der Wegwerfgesellschaft und des Konsumismus ist, wird im Textstück ‚The Cleveland Wrecking Yard‘ deutlich. Der Ich-Erzähler hört eines Tages, dass an diesem Wrecking Yard ein „used trout stream“ (Brautigan 2010: 103) zum Ausverkauf stehe. Die zunehmende Ausdehnung kapitalistischer Verwertungslogik und Konsumverhaltens auf die Natur und wie unhinterfragt ‚absurd normal‘ diese tendenzielle Entfremdung der Natur zum Zwecke wirtschaftlicher und konsumistischer Ausbeutung gehandhabt wird, erscheint an dieser Stelle überdeutlich. So der geschäftsmäßige Dialog zwischen dem interessierten Ich-Erzähler und dem Verkäufer (vgl. Collins 2010: xiv):

“We’re seeling the waterfalls separately of course, and the trees and birds, flowers, grass and ferns we’re also selling extra. The insects we’re giving away free with a minimum purchase of ten feet of stream.“ “How much are you selling the stream for?” I asked. “Six dollars and fifty-cents a foot,” he said. “That’s for the first hundred feet. After that it’s five dollars a foot.” (Brautigan 2010: 104)

3.5. Wirklichkeitsbildung-Wirklichkeitsflucht

Wie innerhalb eines Museum eine ‚Wirklichkeit‘ aus den zusammen gesammelten und zusammengestellten Fragmenten geschaffen wird, so konstituieren die präsentierten Text-Bilder im ‚Trout Fishing in America-Museum‘ eine ‚Wirklichkeit‘; hierbei handelt es sich um die durch die spezifische Sichtweise des Ich-Erzählers vermittelte, fantastisch

infiltrierte ‚Wirklichkeit‘. Der Ich-Erzähler schafft sich gewissermaßen mittels seiner Fantasie aus den einzelnen, alltäglichen Phänomenen und Erlebnissen seine eigene – phantastischere – Version der ‚Wirklichkeit‘. (vgl. Seib 1971; Skau 1981; Internetquelle) Hierbei ergibt sich schließlich eine zentrale Problematik: zum einen erweckt der American Dream als Mythos Versprechungen und Vorstellungen, welche den tatsächlichen Verhältnissen entgegenstehen und von diesen ablenken. Jedoch stellen sich diese erweckten Erwartungen des Ich-Erzählers und der Traum vom ‚Trout Fishing in America‘ bzw. von einem ‚Amerika‘ voller Möglichkeiten und Flüsse zum ‚Fischen‘ eben als Illusionen heraus. Zum anderen scheint sich der Ich-Erzähler jedoch infolge dieser Desillusionierung gewissermaßen ohnmächtig den vorherrschenden ideologischen Diktaten, gesellschaftlichen Ver-/Geboten und Missständen zu beugen; er versucht sich – konfrontiert mit der ‚hölzernen‘ Realität, der alltäglichen Armut, den sozialen und ökologischen Problemen, den Schieflagen und Missständen ‚Amerikas‘ – in Kompensation eine andere Vision von ‚Amerika‘ zu schaffen und flüchtet in die Fantasie.

In diesem Zusammenhang steht auch die schon erwähnte kindlich-naive, phantasievoll verzerrte Sichtweise und die absurden Vergleiche des Ich-Erzählers, welche sich als Flucht darstellen; der Ich-Erzähler – enttäuscht beim ersten ‚Trout Fishing in America‘-Versuch – „ended up by being my own trout and eating the slice of bread myself.“ (Brautigan 2010: 5) So erscheint der Ich-Erzähler selbst als ein geköderter Teil des ‚Forellenstroms‘, der verschiedener Fantasien und Mythen, welche von einer Rebellion gegen tatsächliche Problematiken ablenken bzw. dieser entgegenstehen: „Brautigan's narrator finds it easier to indulge in fantasy and non-involvement than to dare to challenge the social order“ (Skau 1981; Internetquelle). In diesem Zusammenhang erscheint das Epigraph von den Versuchungen, welche ins Museum verfrachtet gehören, als Kritik an der Flucht in die Fantasie oder auch in die Literatur, wenn diese nur zu einer Ablenkung von den realen Verhältnissen verkommt und aktives Handeln lähmt. In diesem Sinne wird das Museum als Mausoleum vorgestellt, welches zwar schöne Versuchungen bereithält und eine bestimmte (u.a. idealisierte bzw. zumindest harmonisierte) Version von ‚Wirklichkeit‘ anbietet, jedoch den realen Verhältnissen und lebensweltlicher Aktion abgewandt ist; somit wird dem Museum jegliches innovatives, dynamisches Potential und lebensweltliche Relevanz abgesprochen, es ist Aufbewahrungsort für Versuchungen eines Ergehens und Verfangenbleibens in der Fantasie und für illusionäre Flucht- bzw. Schutzangebote:

The particular seductions with which Brautigan concerns himself are the escapist use of imagination and determined non-involvement. While recognizing and demonstrating the attractiveness of these seductions, Brautigan assumes an ironic stance and criticizes his narrator's refusal to actively participate in the development of social change. (Skau 1981; Internetquelle)

Im Zusammenhang mit der Flucht in die Imagination angesichts des erfahrenen ‚Amerikas‘ stehen die häufigen Ideen und Pläne des Ich-Erzählers, welche jedoch meist nicht ausgeführt werden, sondern immer nur in der Imagination verbleiben. So z.B. als der Ich-Erzähler im Gespräch mit einem Chirurgen, welcher sich gegen die Verstaatlichung des Gesundheitswesens ausspricht, widersprechen will, es aber dann doch unterlässt, da an diesem Ort (Little Redfish Lake und/oder aber auch ‚Amerika‘) nichts geändert werden kann (vgl. Skau 1981; Internetquelle):

I was going to say that a sick person should never under any conditions be a bad debt, but I decided to forget it. Nothing was going to be proved or changed on the shores of Little Redfish Lake, and as that chub had discovered, it was not a good place to have cosmetic surgery done. (Brautigan 2010: 71)

Angesichts dieser ‚Realität‘, welche ihm unveränderlich erscheint, in welcher er selbst gefangen und ein Teil ist, flüchtet er also in die Imagination, stellt seine phantastischen Visionen und Taten vor, bleibt aber im ‚echten‘ Leben untätig verfangen. ‚Amerika‘ ist also nicht nur im Mythos, sondern vor allem auch im Kopf des Ich-Erzählers „often only a place in the mind.“ (Brautigan 2010: 72)

Hier kann eine Verbindung zu der Text-Passage ‚The Kool-Aid Wino‘ gezogen werden; in dieser berichtet der Ich-Erzähler von seinem Kindesfreund aus einer sehr armen deutschen Einwandererfamilie, welcher nach einem Bruch zum ‚Kool-Aid Wino‘¹⁸ wurde. Der Freund stellt jeden Tag aus einer Packung des Getränkpulvers, welche normalerweise bloß zwei Quarter ergibt, eine ganze Gallone her, zudem auch noch ohne Zucker. Dabei vollführt der Kool-Aid Wino sein Prozedere wie eine Zeremonie: „To him the making of Kool-Aid was a romance and a ceremony. [...] Like the inspired priest of an exotic cult, he had performed the first part of the ceremony well.“ (Brautigan 2010: 9) Auf diese Weise „created [the Kool-Aid Wino, *Anm.*] his own Kool-Aid reality and was able to illuminate himself by it.“ (Brautigan 2010: 10) Der Kindesfreund schafft sich seine eigene ‚Wirklichkeit‘, in welche er flüchten kann; die zeremoniellen Konnotationen verweisen auf die große Bedeutung und Macht, welche seine geschaffene ‚Wirklichkeit‘

¹⁸ Kool-Aid ist ein Getränkpulver, welches insbesondere in Zusammenhang mit dem Werbemaskottchen in den USA geradezu Kult-Status erlangt hat.

für ihn hat, sowie auf den uneingeschränkten Glauben an diese ‚Kool-Aid-Wirklichkeit‘.¹⁹ Letztlich ist diese ‚Wirklichkeit‘, die sich der Kool-Aid Wino oder aber auch der Ich-Erzähler schafft, aber doch nur „a mere shadow of its desired potency.” (Brautigan 2010: 10) D.h. die Flucht in eine andere ‚Wirklichkeit‘, in die Natur, ins Fischen, gelingt letztlich nicht, bleibt unbefriedigend. In diesem Zusammenhang steht die zwar phantastisch infiltrierte Sichtweise des Ich-Erzählers, welche aber nahezu permanent von makabren Bildern, unharmonischen Vergleichen durchzogen ist, wodurch eben genau die zerstörerischen, negativen oder absurden realen Entwicklungen umso deutlicher hervortreten: „Even when imagination offers something of value, it must be accompanied by action; the evasive comfort it provides is too often both illusory and incapacitating.” (Skau 1981; Internetquelle)

3.6. *Trout Fishing in America* als Museum: Mausoleum und Innovationsraum

Im Museum *Trout Fishing in America* wird also eine subjektive mit Fantasie und absurden Vergleichen/Bildern infiltrierte oder verzerrte ‚Wirklichkeit‘ präsentiert. Auch wenn es sich auf Ebene des Ich-Erzählers hierbei um eine Flucht handelt – gerade diese fantastisch-makabre, unorthodoxe Sichtweise ist auch Teil der allgemeinen Abwendung von vorherrschenden (diskursiven) Konventionen und Traditionen in *Trout Fishing in America*. Im Zentrum steht schließlich Brautigans „general attack, an assault on all fixed representational forms, from myths and codes to moral messages and ideological assertions.” (Chénétier 1983: 32) In diesem Zusammenhang ergeben sich eben Brautigans destabilisierende Versuche: die Auflösung starrer Bedeutungszusammenhänge; die Herausforderung literarischer/sprachlicher Dogmen und Maßstäbe; die Zersetzung manifestierter, tradiertter Vorstellungen und Ideale; die satirische Verzerrung politischer, moralischer, kultureller Lehren und Gebote; die Infragestellung allgemeiner Übereinkünfte im Versuch ‚Wirklichkeit‘ bzw. Leben durch Sprache und Schrift zu (er)fassen und fixieren. Denn die starren gesellschaftlichen ‚Verträge‘, dominanten Diskurse, etablierten Mythen und moralisierenden, religiösen, ideologische Maximen

¹⁹ Hier sei kurz darauf hingewiesen, dass ‚drinking the Kool-Aid‘ im Englischen auch als Phrase für die unkritische, vorbehaltlose Annahme einer Propaganda, einer Philosophie, eines Glaubens verwendet wird; diese Verwendung der Phrase entstand vor allem in Zusammenhang mit dem Jamestown Massen-Selbstmord 1978, bei welchem die Sekten-Anhänger u.a. Kool-Aid bzw. eine billige Imitation davon getrunken hatten.

wirken allesamt statisch, manifestierend. So würden die potenzielle Dynamik, die Lebendigkeit und Kreativität des Individuums durch Normen, Gebote und Verbote eingeschränkt, gelähmt, abgetötet. Dies gelte, so Chénétier, für alle fixierenden Repräsentationsformen unabhängig deren Inhalte: „As fixed, obligatory points of passage for evoking an elusive, ever-changing reality, they are represented as impoverishing blockages.“ (Chénétier 1983: 32) Eine solche Versteinerung und Hemmung versucht Brautigan auch aufzulösen, wobei dies vor allem in Zusammenhang mit den unterlegten Inter- und Prätexten bzw. Diskursen hinsichtlich ‚Amerika‘ und Literatur steht: „the satirical approach to the lore of the American Dream thus destabilizes all the discourses that might seek to transcribe it.“ (Chénétier 1983: 32)

Mit ‚*Trout Fishing in America*‘ als Metapher für das Schreiben ‚erforscht‘ bzw. erprobt Brautigan nun die Sprache und das Schreiben zwischen Fixierung/Statik und Dynamik sowie hinsichtlich dessen Problematik als Versuchung in Fantasie und Untätigkeit zu verharren. Dabei stellen sich diese Pole eben auch in den Zusammenhang mit dem Museum und den Debatten rund um dessen gesellschaftliche Funktion. Zum einen ist das Museum Aufbewahrungsstätte für Sammelstücke, welche in ihrem – vom ursprünglichen (funktionalen) Kontext bereinigten, ‚neutralisierten‘ – Zustand verewigt, mumifiziert werden sollen; ein Ort, an welchem Sinnzusammenhänge und Bedeutungen in ihrer Repräsentation materialisiert, fixiert, versteinert und u.U. Angebote/Versuchungen einer Flucht vor lebensweltlichen Missständen aufbewahrt werden. In diesem Zusammenhang erscheint das Museum als Mausoleum, als Ort des Todes oder der erstrebten Unsterblichkeit; in jedem Fall aber als Ort der Statik, Unbeweglichkeit, Untätigkeit. Zum anderen gilt das Museum vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Bildungs- und Forschungsinstitution, welche gesellschaftlicher Dynamik und Pluralität entsprechen und gesellschaftlicher (Fort-)Entwicklung dienen solle. In diesem Zusammenhang steht auch die Idee vom Museum als Werkstatt für KünstlerInnen und gesellschaftliche AkteurInnen, als Raum für die Herausforderung und Infragestellung herkömmlicher Sicht-, Denk- und Interpretationsmuster und etablierter (elitärer) (Be-)Deutungssysteme; das Museum als diskursiver Raum gesellschaftlicher Auseinandersetzung, als Raum der Veränderung und des Aufbruchs. *Trout Fishing in America* situiert sich als Text-Museum genau in dieser Konstellation, wobei es aber eben nicht auf der einen oder anderen Seite steht, sondern vielmehr das Schreiben als in seiner „dialectical opposition between motion and immobility“ (Chénétier 1983: 31) ergründet.

So ist *Trout Fishing in America* also ein (selbstreflexives) Museum der Schrift bzw. des Schreibens als ‚doppelseitiges Phänomen‘, als Institution/Tradition und als Akt: Schreiben situiert sich einerseits in eine Reihe von literarischen und sprachlichen Konventionen, gesellschaftlichen Direktiven, vorherrschenden Diskursen und Prätexten (bei Brautigan u.a. Hemingway). Schriften als allgemein abgeschlossen angesehene Produkte werden am Maßstab der Vorgänger gemessen, in einen größeren Zusammenhang, eine Tradition eingeordnet und mit bestimmter Bedeutung versehen. Die Schriften werden gewissermaßen zu repräsentativen, aber leblosen Objekten der Betrachtung in einem (imaginären) Museum oder aber ausselektiert und vergessen. So der Ich-Erzähler hinsichtlich eines Buchladens: „The bookstore was a parking lot for used graveyards. Thousands of graveyards were parked in rows like cars.“ (Brautigan 2010: 22) Dieses (imaginäre) Museum aller vorangegangener Schriften, vor allem aber das elitäre Museum im Sinne eines etablierten und fixierten Literaturkanons, prägt/bestimmt dann wiederum die einzelnen Menschen und das Schreiben entsprechend bestimmter Traditionen, Konventionen, Wertsysteme und Mythen. Diese Dimension ist auch in Brautigans Werk implizit: in diesem Zusammenhang steht ‚Trout Fishing in America‘ eben als Metapher für das ‚Fischen‘ und ‚Herumschwimmen‘ des Ich-Erzählers im ‚Meer‘ der (amerikanischen) Literatur und Mythologie; dies wird z.B. auch im entsprechend betitelten Text-Stück ‚Sea, Sea Rider‘ deutlich, in welchem der Ich-Erzähler von seinen Sex- und zugleich Leseerlebnissen in einem Buchladen erzählt, welche wiederum gewissermaßen eine Flucht in die Fantasie darstellen, in die „saturation of the modern mind with the literature of popular American culture, ranging from Hemingway novels to macho pulp westerns“. (Skau 1981; Internetquelle) Dabei wird der Ich-Erzähler eben entsprechend dieser literarischen und sprachlichen Sitten, Traditionen und manifestierten Mythen ‚erzogen‘: „As a result, the narrator's search for America becomes a quest for an imagined America, the virginal America of popular fiction and elementary school history classes“ (Skau 1981; Internetquelle).

Andererseits ist das Schreiben aber auch – als lebendiges Schaffen bzw. Schöpfen oder ‚Fischen‘ – der (erfolgreiche oder erfolglose) Versuch sich von den Hemmungen, den fixierten und fixierenden Konventionen, dominanten Diskursen und der Macht der ‚Vor-Schriften‘ (im Sinne von Direktiven, aber auch als Prätexte) zu befreien. (vgl. Chénétier 1983: 31) Das Schreiben als ein solcher individueller und befreiender Akt steht dabei in Zusammenhang mit Brautigans sprachlichen/literarischen Experimenten und

Innovationen, welche auf die Infragestellung und Auflösung der festgelegten, abgeschlossenen Formen und gesellschaftlichen ‚Vor-Schriften‘ abzielen. (vgl. Chénétier 1983: 31) Das alles stellt sich auch als Suche nach dem eigenen – von Tradition, Fixierungen und Statik befreiten – Schreiben als persönlicher, individueller Akt dar. Diese Versuche der Emanzipation von Vorgängern, den dominanten Diskursen und Konventionen kommen schließlich vor allem zum Ende des Buches zum Ausdruck. In dem (viert letzten) Kapitel ‚A Half-Sunday Homage to a Whole Leonardo da Vinci‘ träumt der Ich-Erzähler von Leonardo da Vinci, welcher einen Angelköder für ‚Trout Fishing in America‘ erfindet; dabei steht die Beschreibung auch als selbst-reflexive Betrachtung über das Schreiben in *Trout Fishing in America* und dessen (erträumte) Befreiung von ‚Vor-Schriften‘:

I saw him (Leonardo da Vinci, *Anm.*) first of all working with his imagination, then with metal and color and hooks, trying a little of this and a little of that, and then adding motion and then taking it away and then coming back again with a different motion, and in the end the lure was invented. He called his bosses in. They looked at the lure and all fainted. Alone, standing over their bodies, he held the lure in his hand and gave it a name. He called it “The Last Supper.” (Brautigan 2010: 108)

Mit Hinblick auf das Epigraph – „There are some seductions that should be in the Smithsonian Institute, right next to The Spirit of St. Louis.” – ergibt sich der Zusammenhang von der erfundenen ‚lure‘ – ‚Köder‘ auch in der Bedeutung von ‚Verlockung‘ – und den sprachlichen Erfindungen und Experimenten in ‚*Trout Fishing in America*‘. Hierbei zeichnet sich aber das Dilemma des Schreibens und der Literatur zwischen aufbewahrender Re-Präsentation, lebensweltlicher Ferne und potentieller Vieldeutigkeit, Dynamik und lebendiger Kreativität ab. (vgl. Chénétier 1983: 27) Denn Schreiben ist auch eine *Festschreibung*, eine fixierende Repräsentationsform und geht automatisch vom lebendigen Akt zum statischen, festgeschriebenen, toten Zustand über. So ist der Tod im Schreiben (in Brautigans Schreiben) allgegenwärtig; nicht nur durch die oft makabren Vergleiche, die vielen toten Fische, die Verstorbenen, die Leichen, die Statuen, die Friedhöfe (auch im Sinne von Bücher als Friedhöfe), zwischen und in denen der Ich-Erzähler manchmal fischt, sondern ganz einfach durch die einfangende, abtötende Dimension des Schreibens:

For, if all words lead to death, if language cannot transcribe fluidity without itself becoming immediately fossilized and ossified, then why write? Why fix and immobilize anything, on any page? Brautigan’s very utterance seems to lie in the conducting of this interrogation. (Chénétier 1983: 31)

In produktiver Auseinandersetzung be- und hinterfragt Brautigan schließlich gerade im Schreiben die Fixierung der Sprache und versucht die Sprache sowie das Schreiben von der Statik, Versteinerung und Nachahmung zu befreien. (vgl. Chénétier 1983: 21, 31) Dadurch ergibt sich letztlich auch die Polysemie, die hohe Mehrdeutigkeit der Text-Bilder im ‚Trout Fishing in America-Museum‘. Mit seinen sprachlichen Experimenten und Innovationen stellt sich Brautigan also gegen eine eindimensionale und eindeutige Fixierung und Deutung seiner ‚Text-Bilder‘, gegen die in Museen präsentierte und bezeugte logische Einheit als ein ‚Ganzes‘. Diese versuchte Auflösung und Abkehr von einer solchen Einheit und Abgeschlossenheit stellt sich aber wiederum auch gegen die Vorstellung des ‚Trout Fishing in America-Museums‘ als Ort des Todes, als Mausoleum, als Versuchung eines bloßen Schwimmens in tradierten Vorstellungen und Mythen.

Vor allem Anfang und Ende von *Trout Fishing in America* setzen die dialektische Verhandlung zwischen Schreiben/Schrift als Festschreibung sowie Tradition/Institution und Schreiben als potentiell emanzipatorischer, schöpferischer Akt um: „structurally they express the fundamental duality of the act of representation in writing: the act which exhausts, encloses, defuses, cages and silences the magic of the creative moment, but which at the same time can make for an unlimited and unbounded freedom.“ (Chénétier 1983: 27) Mit dem Foto als Cover und dem ersten Kapitel wird die allgegenwärtige Dimension von Statik und Einsperrung in allen Repräsentationsformen und manifestierten Mythen bzw. Glaubensvorstellungen anhand verschiedener Aspekte behandelt: insofern ein Foto eine Festmachung „arresting reality, trapping it into a moment, a state of being“ (Chénétier 1983: 28) ist, werden so die herkömmlichen Konnotationen hinsichtlich eines Buchumschlags exemplifiziert bzw. überdeutlich gemacht. Denn ein Buchumschlag impliziert Abgeschlossenheit/Einheit, insofern die Buchdeckel eine Art Rahmen darstellen: „Closure, confinement and fixity are the message of the covers of all books, which lock in living speech“ (Chénétier 1983: 28)

Diese Statik des Covers wird weiters noch von der gewissermaßen dreifach fixierten (durch das Foto, durch die Schrift, durch das Material Marmor) Franklin-Statue als Inbegriff der Bewegungslosigkeit verstärkt. Dabei stellt die Statue (wie auch u.U. ein Museum), wie bereits erwähnt, auch selbst eine Versteinerung und Manifestierung eines Diskurses dar – eines bestimmten Narrativs von ‚Amerika‘, repräsentiert durch Gründervater Benjamin Franklin – welcher aber in Dissonanz mit realen Verhältnissen, Lebendigkeit und Dynamik steht. Dies wird schließlich auch noch durch die dem Park

gegenüberliegende Kirche verstärkt, welche über ihrem Tor, so der Ich-Erzähler, „Per L’Universo“ eingeschrieben hat. Auf der tatsächlichen St Peter and Paul Church steht der Satz ‚La gloria di colui che tutto move per l’universo penetra, e risplende‘; hierbei handelt es sich um den Anfang des ersten Satzes im ersten Gesang aus Dantes *Paradiso*. (vgl. Chénétier 1983: 28; Saints Peter and Paul Church: Who are We. Our History; Internetquelle/Homepage) Übersetzt auf Englisch heißt das Fragment: „The glory of Him who moves all things penetrates and glows throughout the universe.“ (vgl. Saints Peter and Paul Church: Who are We. Our History; Internetquelle/Homepage) Hiermit wird auch die lähmende Unbeweglichkeit der Bestrebungen, lebendige Rede in fixierende Repräsentationsformen einzufangen, – „the disabling, sterilizing power of all such attempts to transcribe the real“ (Chénétier 1983: 28) – sowie des unhinterfragten Verharrens in einem Glauben versinnbildlicht. Diese auf dem Cover und im ersten Kapitel durchdringende Fixierung und Statik wird schließlich mit dem ‚fließenden Charakter‘ von *Trout Fishing in America* kontrastiert: „The fluidity of *Trout Fishing in America* will be in constant opposition and counterpoint of the fixity reflected on the cover of the book.“ (Chénétier 1983: 28)

Der Schluss drückt ebenso die Spannung von Fixierung und Offenheit/Dynamik aus. Die Abgeschlossenheit und Einheit des Buches, welche im konventionellen Sinn mit dem Ende gegeben ist, wird in *Trout Fishing in America* durch den letzten Satz aufzubrechen versucht. Im vorletzten Kapitel ‚Prelude to the Mayonnaise Chapter‘ erscheint nach drei Zitaten über die Sprache aus unterschiedlichen Werken der Satz: „Expressing a human need, I always wanted to write a book that ended with the word Mayonnaise.“ (Brautigan 2010: 111) Beim letzten Kapitel, dem ‚Mayonnaise Chapter‘, handelt es sich schließlich um einen Beileidsbrief infolge eines Todesfalls, was wiederum einen Wink auf die konventionellen Vorstellungen vom Ende eines Buches darstellt, insofern der Tod ja Inbegriff des Abschlusses, des Endes ist. Dem Beileidsbrief ist nun der Satz „P.S. Sorry I forgot to give you the mayonaise.“ (Brautigan 2010: 112) angefügt. Insofern aber das letzte Wort „mayonaise“ falsch geschrieben ist, wird der Wunsch/Plan des Ich-Erzählers aus dem vorhergehenden Kapitel nicht erfüllt: *Trout Fishing in America* wird selbst in seinem Ende nicht konsequent abgeschlossen; der Ich-Erzähler scheitert in seinem ‚menschlichen Bedürfnis‘, wobei sich dieses ‚Bedürfnis‘ gewissermaßen als des Ich-Erzählers „tendency to replace reality with the creations of the imagination.“ (Skau 1981; Internetquelle) Brautigan stellt sich letztlich gegen dieses (vermeintliche)

„Bedürfnis‘ nach Fantasie, diesen Zugang zu realen Verhältnissen über die verzerrte Wahrnehmung des Ich-Erzählers angesichts der ‚unschönen‘ Lebensumstände: „the frustration of the narrator's "human need" on an elemental level of language is the capstone of Brautigan's criticism of his attempt to divorce himself, through imagination and evasion, from the problems he finds prevalent in America.” (Skau 1981; Internetquelle)

Schließlich erweist sich dieser letzte Kunstgriff auch wieder als weiterer Versuch, Sprache im Schreiben nicht ihrer potenziellen Lebendigkeit und Dynamik zu berauben, sondern im Schreiben als Akt fortzuführen, zu vervielfältigen; gleichzeitig steht dem aber dennoch die fixierende Dimension des Schreibens entgegen. Dies wird im Zusammenhang mit der im vorletzten Textstück zitierten Stelle aus *Man in Nature* von Martson Bates deutlich: „Language does not leave fossils, at least not until it has become written...“ (Brautigan 2010: 111) Zugleich wird diese Versteinerung und Fixierung der Sprache im gesamten *Trout Fishing in America* herausgefordert: Sprache lässt sich nicht musealisieren/mumifizieren und einfach wie das Flugzeug von Charles Lindbergh als ein Stück Fossiles zur Betrachtung und Aufbewahrung ins (Text-)Museum stellen, ohne dass sie dabei – ihrer Lebendigkeit und Dynamik entledigt – entfremdet, gefangen, tot erscheint.²⁰ Im Zusammenhang mit dem Epigraph wird in diesem Sinne „the simultaneous desirability and impossibility of preserving the most living of things for centuries of contemplation” (Chénetier 1983: 27) ausgedrückt. In diesem Sinne ist das ‚Trout Fishing in America-Museum‘ als Museum der Schrift bzw. des Schreibens also gewissermaßen *notwendig* Mausoleum, Ort des Todes, *und* Raum der Bewegung und Dynamik zugleich: „Here is a tension between writing as life and the written object as cemetery, corpse or grave.“ (Chénetier 1983: 31/32)

²⁰ Dies gilt aber eben nicht nur für die Sprache, sondern auch für alle musealisierten Gegenstände, welche – ihres funktionalen Kontexts und ihrer lebensweltlichen Beziehung beraubt – als leblose Objekte erscheinen.

4. Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* als Museum und Museumskritik

4.1. Entstehungskontext von *Am Schreibtisch* und *Im Museum*

Am Schreibtisch erscheint erstmals 1988; gemeinsam mit den Werken *Hotel Mordschein* (1989) und *Der Hirt auf dem Felsen* (1991) wird es als erster Teil einer Art ‚Trilogie‘ unter dem Namen *Triptychon* gefasst. Zwei der insgesamt drei von mir so bezeichneten Museums-Kapitel am Ende des Werkes, auf welche ich mich besonders konzentrieren werde, sind – zu einem großen Teil wortwörtlich – im Filmprojekt *Im Museum* (1993) realisiert. In diesen Museums-Kapitel bzw. im Film entwirft Kofler ein Museum, welches der Ich-Erzähler unter der Führung eines Kustos durchwandert. *Am Schreibtisch* und *Im Museum* entstehen nun u.a. im Kontext erinnerungskultureller Debatten in den 80er Jahren in Deutschland. Zentral sind hierbei die Gründungsvorhaben eines *Deutschen Historischen Museums* sowie (damit verbunden) der so genannte Historikerstreit. Als Historikerstreit wird die öffentliche Debatte bezeichnet, an welcher insbesondere 1986/87 verschiedenste Historiker, Schriftsteller, Sozialwissenschaftler, Publizisten, beteiligt sind; im Mittelpunkt steht hierbei die Frage rund um den (geschichtspolitischen) Umgang mit dem Nationalsozialismus und um die Einmaligkeit oder die Vergleichbarkeit der nationalsozialistischen Verbrechen. (vgl. Borowsky 2005: 63) Wichtige Figuren sind auf der einen Seite u.a. Ernst Nolte, Andreas Hillgruber, Klaus Hildebrand sowie Michael Stürmer, welcher auch als politischer Berater der Regierung Kohl fungierte; auf der anderen Seite stehen Jürgen Habermas und weitere Kritiker an neokonservativen geschichtspolitischen Bemühungen, welche auf ein „dem nationalen Konsens förderliches Geschichtsbild“ (Habermas 1987: 48) abzielen.

Ausschlag der Debatte ist Noltes Anfang Juni 1986 in der FAZ erschienener Artikel ‚Vergangenheit, die nicht vergehen will‘ und die darauf in der Zeit unter dem Titel ‚Eine Art Schadensabwicklung‘ veröffentlichte Kritik Habermas an den Thesen Noltes und anderer oben genannter Historiker. (vgl. Borowsky 2005: 63, 66) Zentrale Punkte sind (Noltes) Absage an die Einmaligkeit des nationalsozialistischen Völkermords (abgesehen vom industriell-technischen Vorgang der Vergasung) und dessen Einordnung in einen kausalen bzw. reaktiven Zusammenhang mit den bolschewistischen Verfolgungen und Morden an politischen Gegnern. (vgl. Borowsky 2005: 70/71) Die Kritik Habermas an Nolte u.a. und den apologetischen Tendenzen hinsichtlich nationalsozialistischer

Vergangenheit in der Geschichtsschreibung und politischen Repräsentation zum Zwecke einer Sinn- und Nationsstiftung erfolgt über folgende Diagnose: von Seiten neokonservativer Lager werde ein (vermeintlich) mangelndes historisch-nationales Bewusstsein der deutschen Bevölkerung konstatiert; dazu und damit verbunden wird die zunehmende Erodierung nationalpolitischer Legitimierungs- und Einflussmacht der Regierung, dies auch vor allem in internationaler, außenpolitischer Hinsicht, beklagt; diese beiden Entwicklungen werden wiederum in Zusammenhang gebracht mit der vornehmlichen Fokussierung sozialwissenschaftlich-historischer Disziplinen auf die ‚neue Historisierung‘ des Nationalsozialismus. (vgl. Habermas 1987: 43-49) Denn diese Geschichtsschreibung vernachlässige, so die neokonservativen Vertreter, die „schlicht erzählerische Vergegenwärtigung affirmativer Vergangenheiten“ zur Stillung eines Sinnbedürfnisses innerhalb einer säkularisierten Welt. (Habermas 1987: 44)

Als Reaktion bzw. ‚Therapie‘ würden neokonservative Lager (auch im Zusammenhang mit der christlich-konservativen Regierung unter Helmut Kohl) ein funktionalistisches Geschichtsverständnis fokussieren; dabei stehe eben säkulare Sinnstiftung in Form eines historischen ‚Identitäts-Narrativs‘ im Zentrum, was auch der (Ver-)Sicherung regierungspolitischer Einflusskraft und Legitimität dienlich sei. In diesem Zusammenhang steht auch die Aussage Stürmers, „daß in geschichtslosem Land die Zukunft gewinnt, wer die Erinnerung füllt, die Begriffe prägt und die Vergangenheit deutet.“ (Stürmer zitiert nach Borowsky 2005: 68) Dementsprechend findet die Bildung, Propagierung und national-politische Instrumentalisierung eines Geschichtsbildes statt, welches die ‚Einheit‘ und Kontinuität deutscher Geschichte/Republik erzähle und ein positiveres Selbstverständnis zulasse. (vgl. Habermas 1987: 44) Ein solcher „identifikatorische[r] Zugriff auf die Nationalgeschichte“ (Habermas 1987: 44) ist schließlich notwendig mit relativierenden Tendenzen im geschichtspolitischen Umgang mit dem Holocaust verbunden: denn die „durchweg negative Einschätzung der NS-Zeit“ und die Einmaligkeit nationalsozialistischer Verbrechen stehen der Schaffung eines deutschen Nationenbewusstseins durch deutsche Geschichte im Weg. (Habermas 1987: 44) In diesem Zusammenhang stellt sich auch die (im konservativen Milieu) weit verbreitete Meinung, man müsse endlich einen ‚Schlussstrich‘ unter die nationalsozialistischen Verbrechen ziehen. (vgl. Borowsky 2005: 82) Schließlich erfolgt verbunden mit den apologetischen Tendenzen hinsichtlich der NS-Verbrechen zum Zwecke einer Sinn- und Nationenstiftung auch die Propagierung eines nationalen –

antikommunistischen – Feindbildes, welches die deutsche Nation in einer atlantischen Wertegemeinschaft einordnen soll. (vgl. Habermas 1987: 44/45) So Habermas:

Nolte schlägt nämlich zwei Fliegen mit einer Klappe: er reduziert die Einmaligkeit von Auschwitz auf den technischen Vorgang der Vergasung und macht die Naziverbrechen als eine Kopie kenntlich: sie bilden nur eine immerhin verständliche Antwort auf die (unvermindert fortbestehende) bolschewistische Vernichtungsdrohung. (Habermas 1987: 45)

In diesem Kontext stehen nun die Gründungsvorhaben eines *Deutschen Historischen Museums* in Berlin. Seinen Anfang nimmt das DHM gewissermaßen mit der Regierungserklärung des damaligen Bundeskanzler Helmut Kohl 1983, in welcher dieser die Gründung eines *Deutschen Historischen Museums* ankündigt. In den folgenden Monaten erarbeitet eine Kommission ein Konzept für das Museum, wobei die Benennung und Idee eines *Forums für Geschichte und Gegenwart* zentral ist. Diese Idee des Forums wird jedoch 1985 mit Kohls nochmaliger Wiederholung der Gründungsvorhaben hinsichtlich eines *Deutschen Historischen Museums* in Berlin in seinem Bericht zur Lage der Nation abgelehnt, was ironisch als ‚Geschenk Kohls‘ an Berlin zum 750. Jahrestag 1987 bezeichnet wird. (vgl. Kocka 2006: 398) Die Debatten rund um das DHM kreisten nun um folgende Kritikpunkte bzw. Befürchtungen: politische Vereinnahmung von Geschichte und Museum seitens der neokonservativen Lager und Regierung Kohls; Bemühungen um Identitätsvergewisserung bzw. Stiftung nationalen Bewusstseins auf Basis eines vereinheitlichenden, harmonisierenden Geschichtsbildes mithilfe des Museums; die Realisierung der Darstellung eines Narrativs von deutscher Geschichte von Anbeginn ist hierbei eben nur unter harmonisierende Eingliederung der pluralen Lebensrealitäten und historischen Einschnitte möglich. Weiters ergeben sich im Zusammenhang mit der Kritik an einer Sinn- und Nationenstiftung durch Geschichte und Museum Fragen hinsichtlich der ‚Handhabung‘ bzw. Befürchtungen einer (relativierenden) Einordnung bzw. tendenziellen ‚Entsorgung‘ jüngster nationalsozialistischer Vergangenheit. (vgl. Kocka 2006: 399) Der offizielle Gründungsakt erfolgt letztlich anlässlich der 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin 1987. Als Standort ist ein zuerst noch zu errichtender Neubau im so genannten Spreebogen, zwischen Reichstag und Spree, geplant, was sich jedoch mit der Wiedervereinigung Deutschlands 1990 ändert. So hat das *Deutsche Historische Museum* schließlich ab 1991 im Zeughaus seinen Platz. Hier befand sich zuvor das *Museum für Deutsche Geschichte*,

das zentrale Nationalmuseum in der DDR, dessen Sammlung vom DHM übernommen wurde.

Kofler nimmt nun in *Am Schreibtisch* und *Im Museum* die Diskussionen rund um das DHM auf, und schneidet anhand seines Entwurfs des Museums zentrale Problematiken und Fragestellungen der Museumsarbeit u.a. hinsichtlich deren erinnerungskulturellen Bedeutung an. Neben den Debatten rund um das DHM und dem Historikerstreit ist in *Am Schreibtisch* und *Im Museum* die mangelhafte Aufarbeitung nationalsozialistischer Vergangenheit vor allem in Österreich sowie die noch immer verfochtene Deklamation der Opferrolle Österreichs zentrales Thema. Hierzu sei angemerkt, dass Koflers Text vor der Rede 1991 des damaligen Bundeskanzlers Franz Vranitzky entstanden ist, in welcher dieser die Opferrolle Österreichs im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus anfechtet; damit wird erst zu diesem späten Zeitpunkt erstmals von staatlicher Seite die Schuld Österreichs hinsichtlich der nationalsozialistischen Verbrechen angesprochen. Außerdem bezieht Kofler auch die Vorhaben des Kärntner Bauunternehmers Rogner, ein *History-Land*, einen historischen Erlebnispark, zu errichten, mit ein. So Kofler zusammenfassend in seinem Filmfragment:

Anstoß zu diesem Text [...] waren die Diskussionen über das Museum und die Annahme, daß etwa die NS-Zeit als Epoche unter anderen ›versteckt‹ [...] werden könnte, oder aber, genauso schlimm – Wiederholung der Geschichte als Farce –, als eine Art HISTORYLAND gewissermaßen KULINARISCH präsentiert. (Kofler 1994: 73)

4.2. Themenkreise und Methoden in *Am Schreibtisch*

Werner Koflers Werke kreisen im Allgemeinen um einige wenige große Themen und gestalten sich immer in Bezug auf österreichische Gesellschaft und Geschichte, vor allem auch hinsichtlich Koflers Heimat-Bundesland Kärnten. Neben der allgegenwärtigen Reflexion über das Schreiben, die Literatur und deren Verhältnis zu gesellschaftlichen Lebensrealitäten, sind zentrale Stoffe der Koflerschen Texte: erstens die Natur und deren Zerstörung durch Gedankenlosigkeit, rücksichtslose Politiken und Aktivitäten zu Gunsten von Wirtschaftswachstum und Tourismus; zweitens der Kultur- und Literaturbetrieb, die Presse und Medienlandschaft; und drittens die nationalsozialistische Vergangenheit, deren Verdrängung oder mangelnde Aufarbeitung sowie dadurch das Fortleben nationalsozialistischen Gedankenguts in der gegenwärtigen Zeit. (vgl. Amann 2000: 12) Durchdrungen werden diese Themenkreise von Koflers satirischer Aufnahme und Anprangerung gegenwärtiger bürgerlich-kapitalistischer Werte bzw. Tendenzen wie

„Geschäftstüchtigkeit, Unehrllichkeit, Angeberei, Karrierismus, autoritäres Verhalten, Bigotterie, Scheinheiligkeit, Heldenverehrung und Erlösersehnsucht.“ (Amann 2000: 13) Hieraus ergibt sich schließlich Koflers profunde Kritik an der allgegenwärtigen Doktrin der Profitmaximierung, an dem Willen möglichst alles zum eigenen Gewinn auszuschöpfen; sei es nun in Bezug auf die wachsende Kulturindustrie, die sensationsgierige Presse und den marktgesteuerten Literaturbetrieb, sei es hinsichtlich der ‚Nutzbarmachung‘ der Natur für Tourismus und/oder wirtschaftliche und politische Ziele, sei es die kommerzielle und/oder politische ‚Verfügbarmachung‘, ‚Verwertung‘ von Geschichte betreffend.

Diese Kritik an vorherrschenden Verhältnissen ist ganz grundlegend verbunden mit der Beleuchtung unhinterfragter Sprachmuster und -Gewohnheiten; weiters gestaltet sie sich meist als „untergriffig, ausfällig, rücksichtslos, geschmacklos, unangepasst und politisch unkorrekt“ (Amann 2000: 13). Dabei springt Koflers Werk durch Montage „authentischer und erfundener Elemente“ (Amann 2000: 14) zwischen lebensweltlich ‚Realem‘, gesellschaftlichen Kon-Texten, und Irrealem, Fiktion hin und her. Die aus der (diskursiven) ‚Wirklichkeit‘ gezogenen Bruchstücke bzw. ‚Stimmen‘ sind derart in die erschaffene fiktionale Welt eingefügt bzw. umgekehrt die fiktionalen Elemente „in einem dichten Netz recherchierter, und daher nach Bedarf auch nachprüfbarer Sätze und Fakten“ (Amann 2000: 13) eingebettet, dass sich Fiktion und Realität zuweilen überlagern, die Grenzen nicht mehr auszumachen sind. Dies bringt Kofler am Anfang seines Werkes *Guggile* auf den Punkt: „alle personen, orte und begebenheiten sind wahrheitsgemäß ›erstunken und erlogen‹“ (Kofler 1975: 4)

In der kunstvollen Zitierung und Vermischung „fiktiver und realer Versatzstücke gleichermaßen“ (Bacher 2000: 64), der ironischen und konjunktivistischen „Verarbeitung von tagespolitischem Geschwätz und historischen Dokumenten“ (Amann 2000: 16), erscheinen schließlich die fiktionalen Elemente wie das Authentische, und die realen Zitierungen wie Erfindungen. (vgl. Amann 2000: 14) Dabei ergibt sich eine Polyphonie und Intertextualität hohen Maßes in Koflers Werk: neben den intertextuellen Bezügen innerhalb seiner eigenen Werke und auf das literarischen Schaffen anderer Schriftsteller (z.B. Kraus, Kafka, Bernhard, Beckett), auch die intertextuelle Verbindung zu gesellschaftlichen Kon-Texten und Diskursen der werk-äußeren ‚Wirklichkeit‘. Diese Methode der Intertextualität situiert sich schließlich in der Spannung zwischen eng umgrenzter regionaler Verortung auf der einen Seite und „überregionale[m]

Intertextualitätsfluß“ auf der anderen Seite. (Schmidt-Dengler 1994: 299) So ist einerseits eine zeitliche und räumliche Spezifik zentraler Bestandteil: Nennung und Verarbeitung bestimmter (oft nur regional bekannter) Namen, bedeutungsvoller Schauplätze und genau recherchierter lokaler Geschehnisse aus Gegenwart und Vergangenheit. (vgl. Amann 2000: 12) Zum anderen verschmilzt diese „regional[e] Überdeterminierung“ (Schmidt-Dengler 1994: 299) mit bzw. wird kontrastiert von dem Bezug auf weit reichende Fragestellungen, Thematiken und ästhetische Modelle von überregionaler/überzeitlicher Bedeutung. (vgl. Amann 2000: 12)

Die eben besprochenen Stoffe und Kunstgriffe sind auch für *Am Schreibtisch* konstitutiv, wobei schon der Titel die allgegenwärtige Reflektion über das Schreiben, über das eigene Schaffen und Wirken *am Schreibtisch* verkündet. Die zentralen Thematiken werden in Textfragmenten bzw. nach Bezeichnung Schmidts-Denglers Textsequenzen angerissen, welche sich allesamt als „Versuche, die abbrechen“ (Kofler 1988: 20) gestalten. Diese früher oder später meist abrupt abbreißenden Anfänge oder ‚Anläufe‘ sind dennoch eng miteinander verflochten. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 299) Dabei erscheinen manche Gedanken, Sätze, Textfragmente als ‚Brutstätten‘, welche in nachfolgenden Textsequenzen oder Texten wieder aufgenommen und weiter ‚ausgebrütet‘, in neuer Gestalt bzw. neuem Kontext wirksam werden. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 303) So entsteht ein intertextueller und mehrdeutiger ‚Textfluss‘ trotz oder gerade durch die konsequente Verfolgung des fragmentarischen Stils, bei welchem Erzählungen und Stoffe hektisch auf- und abgerissen, und zugleich wiederum an andere Textbruchstücke angeschlossen werden. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 299)

Erzählt werden die Textstücke von einem ‚Ich‘, welches in Identitäten hineinschlüpft wie in Kostüme; maskiert mit „sprachlichen Faschingsnasen“ (Kofler 1988: 127; vgl. auch Harzhauser 1998: 70) nimmt dieses ‚Ich‘ unterschiedlichste Gestalten und Namen – als Bergführer, als ‚Fremder‘, als Kustos, als Museumsbesucher, als real existierende Persönlichkeiten und Schriftsteller, als literarische Figuren, als Autor – an. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 296) Dabei bedient sich das ‚Ich‘ verschiedenster – realer und fiktiver – ‚Stimmen‘, welche auseinandergelegt und wieder neu verflochten werden: Stimmen literarischer Figuren wie Grenouille aus Süßkinds *Das Parfum* oder Reger aus Bernhards *Alte Meister*, von Schriftstellerkollegen wie Peter Turini, Politikern wie Jörg Haider oder anderen populären Persönlichkeiten, Stimmen in Form von Kommentaren und

Schlagzeilen aus Printmedien, Hörfunk und (aktuellen) gesellschaftspolitischen Debatten. (vgl. Amann 2000: 13/14) Die Wiedergabe der Stimmen bzw. das Erzählen werden dabei unentwegt mit Abschweifungen, exkursartigen Einschüben, Wiederholungen, Erläuterungen des erzählenden ‚Ichs‘ unterbrochen. (vgl. Amann 2000: 13) Das ‚Ich‘ rebelliert also gegen Fixierung und literarische Konventionen und durchbricht die unterschiedlichen Textebenen. So ist sich das ‚Bergführer-Ich‘, welches im zweiten Textfragment auf einer Bergwanderung ist, in der nachfolgenden Textsequenz seiner ‚Künstlichkeit‘ bewusst: Zuvor noch den ‚Fremden‘ – hinter dem sich das ‚Kunst-Ich‘ des Autors versteckt, so der Bergführer – leitend (und abstürzen lassend), blickt der Bergführer nun plötzlich auf den Schreibtisch des Autors und kritisiert diesen (vgl. Harzhauser 1998: 32): „Ja, wenn sein Kunst-Ich von den Klammerköpfen die Tagesmärsche entfernten Prager Hütten sieht, wie sollte ich nicht auf seinen Schreibtisch sehen, auf diese schrecklich Unordnung, und seine Schrift entziffern können...!“ (Kofler 1988: 20)

Letztlich handelt es sich bei dem erzählenden ‚Ich‘ aber um das ‚Autor-Ich‘, welches sich meist auf Reisen (in die Berge, nach Deutschland, in die USA oder ins Museum) und zugleich *am Schreibtisch* befindet. So folgende Stelle, welche sowohl für das im Zug den umgebenden Figuren lauschende und zugleich *am Schreibtisch* sitzende ‚Ich‘ (vgl. Harzhauser 1998: 37), als auch als (ironischer) Verweis auf Koflers Arbeitstechnik steht: „Bequem, vollkommen Herr der Situation, streckte ich die Beine unter dem Arbeitstisch aus und fing an, im Stimmengewirr um mich herum zu stöbern, stocherte in den Gesprächsfetzen, um zu sondieren, ob etwas für mich Passendes darunter wäre.“ (Kofler 1988: 57) Auf diese Weise scheint immer wieder dieses ‚Schriftsteller-Ich‘, welches eben *am Schreibtisch* sitzt und gerade diese abbrechenden Anfänge und Stimmen niederschreibt, durch; in nahezu allen Sequenzen erfolgt – vor allem zu Beginn der Textstücke – die Verortung *am Schreibtisch*: So z.B. folgender Beginn einer Textsequenz: „Es ist Mitternacht. Mit diesem Satz werde ich, an den Schreibtisch zurückgekehrt, das nächste Kapitel eröffnen; jetzt aber reise ich nach Deutschland, um etwas zu erleben.“ (Kofler 1988: 56) und später (in Anspielung auf Samuel Beckett) die Textstück-Anfänge: „Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben. Ich sitze am Schreibtisch.“ (Kofler 1988: 86) und „Es ist Mitternacht. Falsch, es ist gar nicht Mitternacht, es ist Nachmittag, ein heißer Aprilmittag, Schreibtisch, innen, Tag, die Fenster sind geöffnet. – Es war also an einem kalten Abend im Februar.“ (Kofler 1988: 111)

Die Vielstimmigkeit wird schließlich noch von der dialogischen Struktur, welche für *Am Schreibtisch* konstitutiv ist, verstärkt. Das ‚Ich‘ tritt im gesamten Buch in einen Austausch mit einem Partner (manchmal auch mehreren). (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 296) Hierbei handelt es sich aber um vom gerade erzählenden ‚Ich‘ wiedergegebene Dialoge. So erscheint die Konstellation der ersten Textsequenzen zwischen Bergführer und ‚Fremden‘ in den späteren Museums-Kapiteln in Form von Museumsführer und Museumsbesucher wieder; zudem steht diese Figuration auch für das Verhältnis von Autor und LeserIn. Der/die LeserIn folgt dem ‚Schriftsteller-Ich‘ durch den Text wie durch ein Gebirge (oder Museum), jener aber versucht die ihm Nach-Folgenden zum Absturz zu bringen, zumindest aber in den Rezeptionsgewohnheiten zu verwirren. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 198) Das kommt in diesem Zwischenschub des nach Deutschland reisenden bzw. schon wieder am Schreibtisch sitzenden ‚Autor-Ichs‘ klar zum Ausdruck: „(Wenn Ihnen die Verwirrung zu groß ist, niemand hindert Sie, das Buch zuzuklappen oder damit zu verfahren, wie immer es Ihnen beliebt. Ja, jetzt runzeln sie die Stirn, aber vielleicht ist auch das Schreiben ein anarchistischer Akt, und nicht nur das Lesen? [...])“ (Kofler 1988: 57/58)

Trotz dem Spiel mit der Überlagerung, Vermischung und Verwirrungen zwischen jenen Ebenen innerhalb des Textes und vermeintlich jener außerhalb des Textes, soll schließlich das ‚Autor-Ich‘ keineswegs mit dem realen Autor Kofler verwechselt werden. (vgl. Harzhauser 1998: 37) Es bleibt eine literarische Erzählfigur *im* Text, auch wenn zuweilen das erzählende ‚Ich‘ zwischen den unterschiedlichen Textebenen und vermeintlich über diese hinaus hüpfet. Dabei verschwimmen und überlagern sich eben Fiktionales und text-äußere ‚Wirklichkeit‘; ausdrücklich wird dies auch in der letzten Sequenz, bei welcher sich das ‚Ich‘ wiederum auf einer Bergwanderung befindet und diese abbrechen möchte, jedoch der vor ihm schreitende ‚Fremde‘ die Bitte beiseiteschiebt: „Lassen Sie uns das gefährliche Beginnen abbrechen, sage ich zum Fremden [...] – Zur Umkehr ist es zu spät, antwortet [...] der Fremde, [...] Was man anfängt, muß man auch zu einem Ende bringen – also Schluß jetzt, kein Wort mehr, Schluß.“ (Kofler 1988: 158) Und mit diesem Machtwort endet auch das Werk.

4.3. ‚Wirklichkeit‘ und *Am Schreibtisch* als Museum

Das Museum ist nun nicht nur in den Museums-Kapitel von *Am Schreibtisch* und im Film *Im Museum* als thematischer Schwerpunkt zentral, sondern kann in funktionaler und struktureller Hinsicht und bezüglich der Aufgaben des Museums – Sammeln, Erforschen, Ausstellen – auf Koflers Werk umgelegt werden. Wie das Museum, sucht Kofler in seinen Texten auf Basis angesammelter Zeugnisse, ‚Wirklichkeit‘ auszustellen. Hier sei nochmals erwähnt, dass ‚Wirklichkeit‘ bei Kofler vor allem eine sprachlich vermittelte ‚Wirklichkeit‘ bezeichnet; diese wird durch verschiedenste vorherrschende mediale, tagespolitische, kulturelle, historische, wirtschaftliche, ökologische usw. Diskurse geformt, (mit)konstituiert und ist damit nie einfach objektiv und neutral gegeben. Innerhalb der (zunehmend medial gesteuerten) Diskurse sind nun bestimmte Haltungen, Ideologeme, Gebote und Tabus, hierarchisierende Oppositionen (z.B. Kultur-Natur, Verstand-Emotion), Mythen, Klischees, Normen, doktrinäre Leitsätze, Verhaltenskodes, Erklärungsmuster virulent. (vgl. Bacher 2000: 78/79) Die Sprache ist dabei gewissermaßen Repressions-, Erziehungs- und Kontrollapparat; durch permanente ‚Bombardierung‘ (in Literatur, Rundfunk, Zeitungen, Museen, Film, Werbung, Tagespolitik usw.) mit gängigen diskursiven Zurichtungs- und Erziehungsformeln und fixierten Oppositionsmuster werden die Individuen „in ein Raster vorgefertigter, auf sprachlichen Vorurteilen basierenden Ansichten“ gepresst. (Bacher 2000: 78) Die propagierten (simplifizierenden, oftmals polarisierenden) Sinnzusammenhänge und Erklärungsmuster werden schließlich zu kollektiven Übereinkünfte hinsichtlich bestimmter Weltdeutungen, Wissensbestände und Sachverhalte, welche auf diese Weise als vermeintlich allgemein gültige, unumstößliche (damit unveränderbare) ‚Wirklichkeiten‘ erscheinen, wahrgenommen werden. (vgl. Rußegger 2000: 192)

Diese diskursiven Formationen als angenommene ‚Wirklichkeiten‘ sowie die vorherrschenden Sprachmuster bergen dabei tiefere (problematischere) Gehalte. In diesem Zusammenhang stehen die von Kofler kritisierten bzw. angeprangerten Tendenzen, welche durch unhinterfragten Sprachgebrauch und unkritische Akzeptanz/Wiederholung vorgekaufter Floskeln und Erklärungsmuster befördert werden: allgegenwärtige und schamlose Profitmaximierung, politisches und wirtschaftliches Machtstreben, Feigheit und Erlösersehnsucht, Verlogenheit und Heuchelei in Politik und Erinnerungskultur, Kontinuitäten nationalsozialistischen Gedankenguts, verdrängte bzw. unaufgearbeitete Vergangenheit, konsumorientierte Kulturindustrie, (postmoderne) marktgesteuerte

Literaturproduktion, welche sich den Anschein von Originalität und Authentizität gibt letztlich aber doch nur bedeutungslose, leere Wiederholung der immer gleichen Muster ist, Sensationsgier und Einförmigkeit der (Boulevard-)Medien und deren Einflussmacht bei der Produktion/Propagierung von gesellschaftlichen ‚Wahrheiten‘, Naturzerstörung durch wirtschaftliche ‚Naturverwertung‘ aber auch durch deren Musealisierung in Form von Naturparks sowie die Verzerrung/Problematik bei erlebnisorientierter und politisch motivierter ‚Geschichtsverwertung‘ im Museum. Zentral ist weiters auch, dass Kofler das Sprechen (und Schreiben) ‚beim Wort‘ nimmt, aufgrund dessen der/die Sprechende/Schreibende umso mehr Verantwortung für sein Sprechen und Handeln übernehmen muss: „Seine [Koflers, *Anm.*] Maxime ist die eines Beim-Wort-Nehmens al derer, die glauben, billige Effekte und den schlampigen Umgang mit der Sprache zur Verschleierung ihrer wahren Absichten einsetzen zu können.“ (Harzhauser 1998: 86)

Kofler versucht nun alltäglich und kollektiv angenommene Diskurs-Formationen auf ihre tieferliegenden Bedeutungen und Gehalte hin zu beleuchten. Dabei ermächtigt sich Kofler gerade jenes Instruments, welches genau diese – von Mythen, Ideologemen, Verboten, Tabus, Floskeln, Absurditäten, Oppositionen und moralisierenden Normen durchsetzten – ‚Wirklichkeiten‘ erst (mit)formt: der Sprache. (vgl. Bacher 2000: 63) So wird die Sprache, welche auf der einen Seite Erziehungs- und Repressionsinstrument ist, in der kunstvollen Aneignung und Revolte gegen unkritische Sprach- und Verhaltens-Gewohnheiten auf der anderen Seite zum Befreiungsinstrument (vgl. Bacher 2000: 79):

Denn wie sonst als mit der ihm eigenen, ihm allein unterstehenden, poetischen Sprache sollte ein Schriftsteller jener Sprache zu Leibe rücken, mit der sich Wirklichkeit erst konstituiert und/oder – was, wollte man Kofler Glauben schenken, noch schlimmer ist – so etwas wie Wirklichkeit – im Zuge einer fortschreitenden Boulevardisierung von Öffentlichkeit/öffentlicher Meinung – als beinahe beliebig herstellbares/manipulierbares Konstrukt (medial) vermittelt wird. (Bacher 2000: 63)

Um nun auf Koflers ‚museale Methodik‘ zurückzukommen: als scharfer Beobachter er- bzw. durchforscht Kofler gewissermaßen die ihn umgebende (diskursive) ‚Wirklichkeit‘ und sammelt und dokumentiert Fälle und Beispiele, welche hinter bzw. in ihrer (alltags-)sprachlichen Form oben besprochene Tendenzen enthalten/repräsentieren. (vgl. Amann 2000: 13) Dabei entreißt Kofler, wie es auch bei der Musealisierung passiert, diese Zeugnisse ihrem (diskursiven) Kontext – er löst verschiedenste ‚Stimmen‘ aus der gegenwärtigen Medien- und Kulturlandschaft und aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten (vgl. Bacher 2000: 63/64, 67); diese herausgezogenen/zitierten Bruchstücke

verschiedener Diskurs-Formationen betet er – wortwörtlich wiedergegeben – in einen anderen (Kon-)Text, in seine „Prosa-Kunststücke“ (Kofler 1988: 19), ein. Inkorporiert bzw. ausgestellt in Koflers ‚Museum‘ werden diese herausgerissenen diskursiven ‚Wirklichkeitsfragmente‘ und unhinterfragten Sprachgewohnheiten schließlich in ihren vielfältigen Bedeutungen und Gehalten, in ihrer etwaigen Scheinheiligkeit, Heuchelei, Leere, zugrunde liegenden Absicht und ideologischen Problematik entlarvt: „In diesem Sinne ist Werner Kofler ein Sprachforscher, der durch Zitierung wörtlicher Aussagen das enthüllt, was der Sprecher so gerne verhüllen würde.“ (Harzhauser 1998: 17) Dabei verändert Kofler, wie gesagt, die herausgezogenen Sprachpartikel nicht, die SprecherInnen/SchreiberInnen entlarven sich in den durch ihr/e Sprache/Gerede transportierten problematischen Gehalte oder Bedeutungslosigkeiten/Heucheleien selbst: „Es ist die Genauigkeit der Betrachtung des Sprachmaterials, der überscharfe Blick für die Selbstentlarvung der Protagonisten durch das Gesagte“ (Harzhauser 1998: 84). Dabei erscheint mitunter das von Kofler Erfundene als das ‚Reale‘ und das vermeintlich ‚Authentische‘, das ‚Wirkliche‘ – durch Koflers ‚anarchistisches‘ Schreiben seiner diskursiven ‚Verkleidung‘ beraubt – in seiner Absurdität als Erfundenes (vgl. Amann 2000: 14): „Koflers Zitiertechnik wirkt wie ein Vergrößerungsglas, in dem das Betrachtete gleichsam selbsttätig Züge von abstoßender Monstrosität annimmt.“ (Bacher 2000: 64)

Das Ausstellen der angesammelten Fälle und ‚Stimmen‘ erfolgt somit vor allem im Sinne eines Anprangerns, Kofler führt die Zitate/Diskurs-Fragmente als exemplarische Beispiele für bestimmte oben erwähnte ‚Werte‘ bzw. Tendenzen vor (vgl. Amann 2000: 13) – ähnlich wie auch Museumsgegenstände in ihrer Einordnung für etwas (eine bestimmte Kunst-Schule, eine historische Epoche usw.) stehen. Dies wird insbesondere hinsichtlich der häufigen Verwendung von Namen mehr oder weniger bekannter realer Persönlichkeiten deutlich; diese Namen/Persönlichkeiten fungieren dabei zum einen eben als Zeichen für bestimmte Mentalitäten, als Fingerzeige auf durch sie personifizierte oder nur möglicherweise verkörperte Haltungen; zum anderen dienen sie aber auch als Beweise, als ‚Beglaubigung‘ der von Kofler angeprangerten Verhältnisse. (vgl. Amann 2000: 13)

Diese ‚Ausstellung‘ Koflers geschieht schließlich über die Unterwanderung/Dekonstruktion von scheinbar ‚naturgemäßen‘ Gegensatz-Konstruktionen und oppositioneller Argumentationslinien durch deren Verflechtung: zentral ist hierbei vor allem die Verbindung von Natur und Museum/Geschichte (was auch

auf die mythologische Oppositionskonstruktion von Natur und Kultur/Mensch verweist); die Natur als bzw. im Museum sowie die dadurch aufgezeigte Naturalisierung von Geschichte und Musealisierung von Natur und die damit einhergehenden Problematiken scheinbar neutraler Betrachtung. Außerdem sind auch die Pole Macht und Ohnmacht der Literatur bzw. eines Schriftstellers in Bezug auf gesellschaftliche ‚Wirklichkeit‘ sowie eben das Verhältnis zwischen Fiktion/Kunst und ‚Wirklichkeit‘ zentral. Im Museum Koflers erscheinen schließlich die herausgerissenen Diskurs-Fragmente in einem weiteren gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang, welcher als solcher nicht im (Sprach-)Alltag erkennbar oder im Bewusstsein präsent ist. (vgl. Boelderl 2009: 204/205) Dabei ergründet Kofler eben vor allem die Kontinuitäten nationalsozialistischen Gedankenguts sowie die Allgegenwart und Indoktrinierung bürgerlich-kapitalistischer Werte in den alltäglichen Sprach- und Erklärungsgewohnheiten. Als eine „kunstvolle [...] raffiniert-infame literarische Explorationen dessen, was ist“ (Amann 2000: 14) präsentiert Koflers Werk schließlich ein Bild dieser tieferliegenden, im alltäglichen Sprach-Gebrauch unbewussten und versteckten Zusammenhänge. So offenbart sich – verbunden mit der durchgängigen Reisetätigkeit des ‚Ichs‘ – über den ‚Schauplatz‘ des Museums oder dessen ‚natürlichem Gegenstück‘, dem Gebirge, ein ‚Panorama‘ der Tiefenstrukturen vor allem österreichischer (aber auch internationaler) Politik, Kultur, Gesellschaft (vgl. Boelderl 2009: 204):

Auf bestimmte Weise Koflers kunstvolle Texturen uns eine Vorstellung davon, wie der Freudsche »Wunderblock« der österreichischen Psyche aussähe, wenn er denn tatsächlich lesbar wäre – was er natürlich in Wirklichkeit nicht ist, wohl aber in der Fiktion, oder anders gesagt: Es bedarf einer Fiktion wie Koflers Texten, um diesen sonst verborgenen »Wunderblock« lesbar zu machen als die schiere und entsetzliche Realität. (Boelderl 2009: 205)

Auf einen solchen Tief- bzw. Rundblick, wie er in Koflers Text-Museum angeboten oder im Gebirge zu sehen ist, verweist auch programmatisch der Untertitel in seiner dreifachen ‚kategorialen‘ Gestalt: *Alpensagen / Reisebilder / Racheakte*. Dabei erweisen sich nahezu alle im Werk vorhandenen Sequenzen zugleich als ‚Alpensagen‘, ‚Reisebilder‘ und ‚Racheakte‘ (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 296), welche letztlich aber doch allesamt *am Schreibtisch* entstanden sind. Die ‚Kategorie‘ ‚Alpensagen‘ deutet auf das gedankenlose, alltägliche Gerede, auf Floskeln, unselbstkritisch Sprach- und Erklärungsgewohnheiten, auf Sagen im Sinne von Mythen. (vgl. Harzhauser 1998: 28/29) Dies wird z.B. in der ersten Sequenz deutlich, in dem vom ‚Fremden‘ wiedergegebenen

Monolog des Bergführers hinsichtlich der verbreiteten Mythen rund um Bergbewohner (vgl. Harzhauser 1998: 28): „Uns Bergbauern entsetzt es ja nicht weiter, wenn ein Angehöriger stirbt, [...] für uns ist das so, wie wenn ein Schaf vom Blitz erschlagen wird oder eine Kuh Schaden nimmt, *wird gesagt!*“ (Kofler 1988: 9; Hervorhebung d. Verf.) ‚Alpensagen‘ bezieht sich aber auch auf andere Mythen, welche in den vorherrschenden Diskursen und Medien verbreitet bzw. mit-konstruiert werden (z.B. rund um die Berge ergo Natur oder rund um die Geschichte); damit impliziert ‚Alpensagen‘ nicht nur die geographische und/oder thematische Verortung im Gebirge, sondern verweist auf die Diskurse im und rund um das gesamte Alpenland – gemeint ist eben (aber nicht ausschließlich) Österreich, welches sich ja als ‚Land der Berge‘ vorstellt. So werden also *am Schreibtisch* bzw. *im Museum* ‚Alpensagen‘ ausgestellt und angeprangert, welche aber eben u.a. gerade im Museum sowie am Schreibtisch, im tagespolitischen Geschehen, in den Medien, im Literatur- und Kulturbetrieb geschürt und verbreitet werden.

Diese ‚Ausstellungsstücke‘ sind dabei aber auch ‚Reisebilder‘, insofern das ‚Ich‘ ja auf Reisen nach Deutschland, in die USA, in die Vergangenheit, ins Museum ist und hierbei diese ‚Alpensagen‘, ‚Stimmen‘ und Diskurs-Fragmente als ‚Reisebilder‘ aufschnappt. Letztlich finden die Reisen bzw. die Fabrikation der ‚Reisebilder‘ jedoch immer *am Schreibtisch* statt. Entsprechend dieses übergeordneten Schlag(w)orts und Koflers Methodik der Zitierung und Ausstellung bezeichnender ‚Stimmen‘ ist schließlich – neben anderen Rachezügen und Verbrechen im Werk – vor allem das Schreiben (Koflers) ein ‚Racheakt‘ an der ‚Wirklichkeit‘ samt oben besprochenen Tendenzen. Schreiben ist eben auch ein Handlungsakt, wobei Schreiben als Handeln immer mit einem – aktiven – (vorhergehenden bzw. zugleich stattfindenden) Erkenntnisprozess verbunden ist. Durch das Schreiben (und Lesen) als anarchistischer Akt erfolgt die Entlarvung der Sagen, der irreführenden Mythen, leeren Floskeln, Scheinheiligkeiten und tieferliegenden Intentionen/Problematiken. Daraus ergibt sich auch die Funktion, welche Kofler literarischer Kunst zuspricht (vgl. Harzhauser 1998: 39): „Sie [die Literatur, *Anm.*] hat die Aufgabe, diese Bedeutungen bewußt zu machen, Verharmlosungen zu enttarnen und die versteckten Zusammenhänge aufzudecken. Literatur ist als Erkenntnisprozeß zu verstehen, als Mittel, um zur Wahrheit zu gelangen. [...] So ist Koflers Schreiben, das manche als skurril, vielleicht auch als surreal empfinden, wirklicher als die Wirklichkeit.“ (Harzhauser 1998: 39)

Das *Erkennen* der dahinter steckenden Zusammenhänge und Gehalte – durch ‚Kunst, die nicht der Wirklichkeit dient‘ (vgl. Kofler 1988: 81), also nicht ‚realistisch‘, sondern wirklichkeitszerstörend ist – zwingt gewissermaßen wiederum zu einer Handlung angesichts der verbrecherischen ‚Wirklichkeit‘, angesichts dem, was nicht ‚wahr‘ sein darf, aber doch ‚wahr‘ ist. (vgl. Kofler 1988: 149) Hierbei handelt es sich eben um einen beschwerlichen (von Widersprüchen und Komplikationen geprägten) Prozess:

Literatur ist Verbrechensbekämpfung [...] Weiter, weiter; wer seine Lage erkannt hat, wie ist der aufzuhalten? [...] Wer handelt, hat auch begriffen. Wer seine Lage erkannt hat, ist unausstehlich. Wer begriffen hat, zögert. Weiter, weiter dahin diese Straße voll Beschwerden. [...] Wer wandert, hat auch begriffen. Schreiben ist Bergwandern im Kopf.“ (Kofler 1988: 33/34)

So wird der Schreibtisch also zum ‚Tat-Ort‘, an dem „die Realität und ihre Akteure stellvertretend erledigt werden“ (Bacher 2000: 62), und das Schreiben – wendet es sich gegen die ‚Wirklichkeit‘ und die alltäglichen (auch literarischen) Sprach-Muster – zum ‚anarchistischen Akt‘: die ‚Kunst-Wirklichkeit‘ wird zerstört. (vgl. Kofler 1988: 58) Zugleich sieht sich aber das ‚Schriftsteller-Ich‘ im Werk mit der Wirkungslosigkeit seiner anarchistischen Schreibakte, mit der geringen Einflussmacht der Kunst im Kampf gegen die realen gesellschaftlichen Verhältnisse und vorherrschenden Diskurs-Formationen konfrontiert; angesichts der scheinbar unzerstörbaren Kontinuität der ‚Wirklichkeit‘ erscheinen mitunter alle literarisch/kunstvoll engagierten Bemühungen und Anstrengungen vergebens und Ohnmacht stellt sich ein:

Kunst muß die Wirklichkeit zerstören, so ist es, die Wirklichkeit zerstören statt sich ihr unterwerfen, auch was das Schreiben anlangt... Aber das Entsetzliche [...] ist: Die Wirklichkeit macht ungeniert weiter, die Wirklichkeit schert sich keinen Deut um die Zerstörung, die ihr in der Kunst zugefügt wird, die Wirklichkeit ist schamlos, schamlos und unverbesserlich... [...] Immer wieder sage ich: Komm her, du Wirklichkeit, jetzt wird abgerechnet, ich traktiere sie auch, Sie wissen nicht wie und doch: Sie macht um so unverfrorener weiter... Freilich ist es besser, gegen die Massen recht zu behalten, als mit ihnen zu irren, aber ein Wirklichkeitszerstörer wie ich bleibt ohnmächtig am Schreibtisch sitzen, angeschlagen den Nachrichten ausgeliefert, abgeschlagen den Ereignissen hinterherhumpelnd... Die Wirklichkeit schlägt furchtbar zurück. (Kofler 1988: 81/82)

Die (vermeintliche) Macht des Schriftstellers in der ‚Kunst-Wirklichkeit‘ wird also mit dem Gefühl der Machtlosigkeit angesichts der werkäußeren ‚Wirklichkeit‘ kontrastiert bzw. verflochten: „Aus Ohnmacht setze ich mich an den Schreibtisch und schreibe, aus Ohnmacht entferne ich mich wieder von ihm.“ (Kofler 1988: 133) Nichtsdestotrotz bleibt das ‚Ich‘ (bzw. Kofler) bei der kunstvollen Zerstörung bzw. ‚Verbrechensbekämpfung‘: denn es gibt keine andere Möglichkeit, keine Umkehr, da es bzw. er eben schon seine

Schreib-Racheakte, das ‚Bergwandern im Kopf‘, das „gefährliche Beginnen“ (Kofler 1988: 158), begonnen hat und konsequent zu Ende führen muss: „Was man anfängt, muß man auch zu einem Ende bringen“ (Kofler 1988: 158).

4.4. Das Museum und Museumskritik in *Am Schreibtisch* und *Im Museum*

In den Museums-Kapiteln reist das erzählende ‚Ich‘ nun nicht nur nach Deutschland, sondern auch in bzw. durch die deutsche Geschichte im Museum; im Folgenden berichtet er von den grotesken ‚Raum-in-Raum-Installationen‘, welche er bei seinem Besuch/Rundgang durchs Museum unter der Führung und den Erläuterungen des Kustos gesehen, gehört bzw. erlebt hat. So fügen sich Gedanken und Abschweifungen des Ich-Erzählers, sein Bericht über die erlebten Museums-Installationen sowie die Erläuterungen und Reden des Kustos ineinander. Die recht losen Installationen zeigen eine verzerrte und fragmentierte Erzählung deutscher Geschichte, wobei die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands bei allen Installationen durchscheint. Im Buch muss der Ich-Erzähler das Museum wiederholt besuchen, im Film wird die Führung nicht unterbrochen, jedoch aber das zweite der Museums-Kapitel ausgelassen.

Als erstes wird der Ich-Erzähler durch den „*Ehrenhain der deutschen Tonkunst*“ (Kofler 1988: 138) geleitet, wo er Gipsbrüsten und andere Installationen von u.a. Hans Pfitzner, Norbert Schultze, Richard Strauss, Franz Lehár, Carl Orff, Rudolf Wagner-Régeny, Cesar Bresgen sieht. Hierbei handelt es sich um Komponisten, Künstler, Dirigenten, welche sich alle mit den Nationalsozialisten arrangiert, die Verbrechen um sich herum ignoriert haben, oder selbst bekennende Nationalsozialisten waren. In der nächsten Abteilung sieht der Museumsbesucher/Ich-Erzähler zahlreiche Schreibtischinstallationen von mehr oder weniger bekannten Persönlichkeiten, welche wiederum meist Verfechter und Verbreiter nationalsozialistischer Herrschaft und Ideologie waren oder sich arrangierten: ‚Doktor Kaltenbrunner‘, ‚Doktor Schleyer‘, (Ober)Leutnant Waldheim, Lerch, Globotschnigg, dessen Schreibtisch sich jedoch nicht erhalten hat. Im hintersten Teil der Museumshalle entdeckt der Ich-Erzähler in weiter Ferne die „Schreibtische der Dichter und Denker“ (Kofler 1988: 141), welche, laut Kustos, manchmal ganz nahe, manchmal weit entfernt oder gar nicht zu sehen seien. Unter diesen Schreibtischexemplaren erkennt der Ich-Erzähler schließlich seinen eigenen wieder. Während an dieser Stelle im Film die Führung fortgesetzt wird, findet in *Am*

Schreibtisch langsam eine Rückkehr von der ‚Wirklichkeit‘ des Museums fort zu der ‚Wirklichkeit‘ vor dem Schreibtisch ‚zu Hause‘ statt. Der Ich-Erzähler schweift unwillentlich ab und wiederholt Überlegungen über ‚Zuhause‘, welche das ‚Ich‘ schon in anderen Textpassagen angestellt hat. Dadurch wird die Museums-Führung gestört, welche sich nun ihrem Ende zuneigt, da das Museum nun schließe. So muss der Ich-Erzähler am nächsten Tag „noch einmal herkommen“ (Kofler 1988: 143), wobei dieses ‚Herkommen‘ eben auf das Museum sowie auf den Ort des Schreibens, den Schreibtisch, verweist.

Im nächsten Kapitel, welches im Film ausgespart ist, wird dem Ich-Erzähler vom Führer, einem Militärhistoriker namens Stürmer, Deutschlands Geschichte im Zweiten Weltkrieg erklärt. Im Folgenden erzählt der Kustos eine völlig verdrehte Geschichte, wobei er jede vorgebrachte Erläuterung mit einem gegenständlichen Beweis bezeugt: dass im März 1938 österreichische Truppen in Deutschland eingezogen sind, weil der österreichische Kanzler Schuschnigg die deutsche Frage notfalls mit Gewalt zu lösen gedachte, belege „ein Schnürschuh der österreichischen Infanterie“ (Kofler 1988: 145); das Eindringen der Tschechen in Deutschland bestätige „ein tschechischer Krummdolch aus jener Zeit“ (Kofler 1988: 145); weiters schlugen die Polen Deutschland im Blitzkrieg, wovon, so der Museumsführer, ein Artilleriegeschütz berichte: „Diese polnische Feldhaubitze legt davon Zeugnis ab.“ (Kofler 1988: 145) Der Angriff Englands werde durch „hier eine anglikanische Fliegerbombe“ (Kofler 1988: 145) bezeugt, der Einzug der Franzosen und die Trauer darüber durch ein Foto: „am vierzehnten Juni flatterte die Tricolore von der Münchner Marienkirche, und französische Truppen marschierten durch das Siegestor zur Feldherrnhalle. Viele Bayern weinten auf den Straßen über die neuerliche Niederlage - diese Fotografien belegen es.“ (Kofler 1988: 145/146) Den Einfall der russischen und asiatischen Truppen in Deutschland bekunden folgende ‚Beweisstücke‘: „Sehen sie hier zwei von einem Asiaten erbeutete deutsche Markenuhren, der Rote hatte sie um sein Glied geschnallt.“ (Kofler 1988: 146) usw.

Im dritten und letzten Museums-Textstück (hier setzt sich auch der Film wieder fort) durchwandern Museumsführer und Ich-Erzähler zunächst die ‚Raum-in-Raum-Installation‘ der Massenvernichtungslager, wobei, so der Kustos, die Nachbildungen der Leichen bzw. noch lebenden Opfer aus Marzipan und ähnlichen Materialien angefertigt seien. Weitere ‚Raum-in-Raum-Installationen‘ folgen: u.a. eine historische Installation von 1938/39 vom Alltag der germanischen Frau; Installationen betitelt mit ‚*Mütter guten Blutes bei der Besamung*‘ sowie ‚*Gespensterstunde beim Schlosswirt*‘, bei welcher von

Globotschnigg und Lerch erzählt wird, was wiederum ein Verweis auf eine frühere Textsequenz betitelt mit „Was ich beim Schlosswirt erlauschte (Oral History)“ ist. (vgl. Kofler 1988: 151/154; 35) Schließlich nähern sich Führer und Ich-Erzähler dem ‚Glanzlicht‘ des Museums: einer „multimedialen Installation, die alle Möglichkeiten der Sinnestäuschung genial ausnützt“ (Kofler 1988: 154). Unter plötzlich wahrzunehmender Sphärenmusik und Kälte werde der Ich-Erzähler nun auf den, so der Kustos, „höchsten Berg des deutschen Reiches, den Großglockner“ (Kofler 1988: 154) geführt. Der ‚Ich-Erzähler‘ verspürt plötzlich Schwäche, der Führer aber drängt immer weiter. Schließlich springt der entkräftete Ich-Erzähler den Führer, ‚seinen Peiniger‘ an, und stürzt mit ihm in die Tiefe bzw. landet auf dem Museumsboden: „Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich, keuchte ich und umklammerte seine [des Kustos, *Anm.*] Beine. Jetzt zitieren Sie gar Kafka, rief der Kustos, sind Sie völlig von Sinnen? Sehen Sie nur, was Sie angestellt haben, die kostbare Rauminstallation...!“ (Kofler 1988: 156) Auf diese Weise bricht der Ich-Erzähler mit dem Kafka-Zitat (*In der Strafkolonie*) aus der Simulation der Großglockner-Besteigung aus und zerstört die Installation.

Zentrale Aspekte der Museums-Sequenzen sind nun das Museum als Autorität der Geschichtsschreibung, als Autorität, welche die Wahrnehmung und das Wissen über historische (und gegenwärtige) Entwicklungen als ‚Wirklichkeit‘ bestimmt und durch scheinbar authentische Zeugnisse belegt sowie Simulationen, Inszenierungen als ‚Wirklichkeit‘ bzw. ‚wirkliche Geschichte‘ präsentiert. Das Museum als ein solcher ‚Wirklichkeitsproduzent‘ bzw. ‚Wirklichkeitsinszenator‘ steht dabei übertragen auch für andere Simulatoren und Produzenten von diskursiven Formationen, welche unhinterfragt als ‚wirklich‘ und gegeben angenommen werden; hierbei spielen eben vor allem auch die (Boulevard-)Medien eine bedeutende Rolle. Dabei sei erwähnt, dass Kofler vergangene und aktuelle Ereignisse nicht einfach als bloße Konstrukte annimmt bzw. einen solchen Konstruktivismus befürwortet, vielmehr zeigt er die Gefahren auf, welche in der Annahme einer völlig abgelösten, sprachlichen Konstruierbarkeit vergangener und gegenwärtiger ‚Wirklichkeit‘ liegen. Ein weiterer zentraler (Kritik-)Punkt in *Am Schreibtisch/Im Museum* ist das Museum als Erlebnisraum, als Entertainment; hierbei wird mittels Simulationen und Sinnestäuschungen Geschichte nur noch als spannendes Erlebnis erfahrbar gemacht, die kritische Auseinandersetzung mit historischen Entwicklungen und deren Bezug zu gegenwärtigen Situationen bleibt aus: „Die kritische Pointe dieses Textes richtet sich

gegen die Mode, Geschichte museal simulieren zu können, gegen Geschichte in der Simulation statt in der Reflexion.“ (Schmidt-Dengler 1994: 301) Im Hintergrund scheint schließlich mehr oder weniger explizit in allen ‚Raum-In-Raum-Installationen‘ des Museums die nationalsozialistische Vergangenheit durch, ist gewissermaßen omnipräsent. Damit nimmt Kofler die (mangelnde) Aufarbeitung des Nationalsozialismus und die Frage rund um Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung nationalsozialistischer Verbrechen auf. Weiters werden auf diese Weise eben die Kontinuitäten nationalsozialistischen Gedankenguts und dessen Manifestationen und Verankerungen in alltäglicher diskursiver Umgebung, in Kunst und Wissenschaft verdeutlicht.

4.4.1. Nationalsozialismus in der Kunst und Kultur

Kofler versucht, wie gesagt, mit seiner poetisch-fiktionalen Aufnahme und Verarbeitung von ‚Stimmen‘ bzw. Diskurs-Auszügen, die tieferliegenden Zusammenhänge/Realitäten unter alltäglichen Sprach- und Erklärungsmustern aufzuzeigen und auszustellen. In diesem Sinne behandelt Kofler vor allem im ersten Museums-Kapitel die Verankerung, Vorbereitung und Verbreitung nationalsozialistischer Ideologie und Verbrechen in und durch diskursive Praktiken, durch Medien und Propaganda, Kunst und Wissenschaft. Die machtpolitische Vereinnahmung und Verkettung der Kunst in antisemitische Diskurse wird in Koflers Museum u.a. durch die Musiker- und Komponisten-Inszenierungen verdeutlicht, insofern die ausgestellten Künstler allesamt entweder selbst Nationalsozialisten waren oder sich mit dem Regime arrangierten: Kunst, selbst die ‚sprach- und bedeutungslose‘ Musik und deren Ausübung, ist niemals frei von Ideologie: „Nie erscheint Musik abgelöst von denen, die sie produzieren und ausüben.“ (Schmidt-Dengler 1994: 302) So ist Musik wie jeder andere (sprachliche und/oder künstlerische) Ausdruck eine – wenn auch nicht immer beabsichtigte oder explizit gemachte – Positionierung im Verhältnis zur ‚Wirklichkeit‘ und zu aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten und Entwicklungen. Die zentrale Bedeutung von diskursiven Institutionen wie Literatur und Wissenschaft bei der Konsolidierung, Legitimierung und pseudowissenschaftlichen Begründung des Antisemitismus und der nationalsozialistischen Verbrechen veranschaulicht Kofler u.a. mit der Schreibtischinstallation. Hinsichtlich der Schreibtische spricht der Kustos zudem von der „oft schon furchteinflößenden Tüchtigkeit, [...] durch nichts zu beirrenden Pflichterfüllung“ (Kofler 1988: 140) der Deutschen. Hiermit spielt Kofler satirisch auf das

Klischee von der deutschen Korrektheit an sowie auf das (in der Nachkriegszeit häufig) vorgebrachte Verteidigungsmuster der Berufung auf die Pflichterfüllung – ‚man habe ja bloß seine aufgetragene Pflicht getan‘ – angesichts der Mit-Schuld an nationalsozialistischen Verbrechen. Im Kontext der Verweigerung, hinsichtlich des zweiten Weltkriegs und der Massenmorde historische Verantwortung zu übernehmen, stehen auch die mehrmaligen Bemerkungen des Kustos hinsichtlich der Verbindung von Österreich und Deutschland; so z.B. zu Globotschnigg: „auch ein Österreicher, erstaunlich nicht wahr? [...] jedenfalls haben die Österreicher in der deutschen Geschichte schon immer eine gewisse Rolle gespielt, ohne Österreicher wäre die deutsche Geschichte ganz und gar undenkbar“ (Kofler 1988: 141). Auf diese Weise ironisiert Kofler u.a. die Verschleierung und Verdrängung österreichischer Täterschaft im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und die lange aufrechterhaltene und verfochtene These von der Opferrolle Österreichs hinsichtlich des zweiten Krieges. Wie bereits erwähnt, wurde diese Opferthese erst 1991 mit der Rede des damaligen Bundeskanzlers Franz Vranitzky erstmals von staatlicher Seite revidiert.

4.4.2. Das Museum als Deutungshoheit und ‚Wirklichkeitsproduzent‘

Die Autorität bzw. Deutungsmacht des Museums bei der Vermittlung von historischen Ereignissen und die Gefahr medial gesteuerter Manipulierung von ‚Wirklichkeit‘ (auch im Sinne des Museums als Medium politisch motivierter ‚Geschichtsverwertung‘) wird vor allem in der zweiten Museums-Sequenz deutlich. Dabei ist auch der Bezug auf den Historikerstreit und die revisionistischen Tendenzen deutscher Geschichtsschreibung zentral. In diesem Textstück ‚erlebt‘ der Museumsbesucher Deutschland im zweiten Weltkrieg, wofür sich jedoch, so der Kustos namens Stürmer, fast niemand mehr interessiere:

heute will von jenen Ereignissen, will von der Geschichte schlechthin kaum einer mehr etwas wissen; [...] es muß ein Schlussstrich gezogen werden, ist allerorten zu hören, und die Jungen fragen mit verletzender Deutlichkeit: Was geht uns das an, hört endlich auf mit den alten Geschichten! (Kofler 1988: 144)

In erster Linie stellt sich hier der Gedanke an Verdrängung vergangener Verbrechen ein; genauer betrachtet und im Zusammenhang mit der darauf folgenden Erörterung des Kustos wird dieser erste Eindruck jedoch kontrastiert. An dieser Stelle sind eben verschiedene (u.a. oppositionelle) Diskurs-Fragmente, herausgelöst aus ihren

eigentlichen Kon-Texten des Historikerstreits, nebeneinander gestellt bzw. miteinander verflochten: so spricht der Kustos vornehmlich – insbesondere angesichts seines Namens – mit der ‚Stimme‘ der Vertreter eines neokonservativen Geschichtsverständnisses, insofern er deren These vom mangelnden national-historischen Bewusstsein der Deutschen wiedergibt („heute will [...] von der Geschichte schlechthin kaum einer mehr etwas wissen“). Andererseits nimmt der Kustos auch Worte in den Mund, welche im tatsächlichen Historikerstreit eigentlich gerade gegen jene neokonservativen Vertreter und revisionistischen Tendenzen stehen würden: „alle berufen sich auf die späte Geburt [...], es muß ein Schlusstrich gezogen werden, ist allerorten zu hören“ (Kofler 1988: 144). Diese Kritik an der Schlusstrich-Mentalität neokonservativer Lager wird jedoch – ausgesprochen vom Museumsführer namens Stürmer – ad absurdum geführt, erzählt der Kustos doch eine völlig verzerrte Geschichte des Zweiten Weltkriegs. So erfolgt auch die Darlegung möglicher Fort-Entwicklungen bzw. Ausformungen der tendenziell apologetischen Geschichtsschreibung durch deren konsequente Verfolgung.

Die umgedrehte Geschichte wird nun zudem im Museum von verschiedenen Fundstücken und Fotografien als scheinbar unmöglich zu verfälschende, authentische ‚Zeugnisse‘ belegt. Bei diesen Requisiten handelt es sich aber um mehr oder weniger alltägliche und völlig zusammenhangslose, geradezu absurde Gegenstände, welche letztlich überhaupt nichts aussagen, jede beliebige Geschichte bezeugen könnten. Im Museum von *Am Schreibtisch/Im Museum* fungieren sie jedoch als unwiderrufliche Beweisstücke für die verdrehte Geschichte vom ‚Schicksal‘ Deutschlands im zweiten Weltkrieg. Diese (überspitzte) Verfälschung von Geschichte und deren Belegung durch Gegenstände als vermeintliche ‚Zeugen‘ weist auch auf die Problematik der Vermittlung von historischer und gegenwärtiger ‚Wirklichkeit‘ auf Basis historischer (und/oder gegenwärtiger) Gegenstände: (Museums-)Gegenstände sprechen nicht einfach für sich, sondern werden durch Interpretation, durch deren Einordnung in einen größeren Kontext, durch die spezifische Anordnung in der Ausstellung erst zum Sprechen gebracht. Kofler macht hier einmal mehr deutlich, dass gegenwärtige und historische Entwicklungen und Ereignisse durch ihre mediale Re-Präsentation immer spezifisch geformt und dadurch die öffentliche Meinung über bzw. Wahrnehmung diese/r ‚Wirklichkeiten‘ beeinflusst werde. Dies bezieht sich, wie gesagt, nicht nur auf das Museum, sondern eben auch auf andere ‚Wirklichkeitsproduzenten‘ wie vor allem Massen-Medien.

4.4.3. Geschichte im Museum als Erlebnis-Zeit-Raum

Wie nun schon der erste Satz vom Bericht des Ich-Erzählers ankündigt, gestaltet sich der Museumsbesuch als eine Reise in die (deutsche) Geschichte:

Ich reiste in die deutsche Geschichte, um etwas zu erleben, mit diesem Satz würde ich, an den Schreibtisch zurückgekehrt, meinen Bericht für die internationale Gesellschaft für vergleichende Museumsforschung beginnen, dachte ich, während ich dem Führer folgte [...] (Kofler 1988: 137)

Die in vorhergehenden Sequenzen angeführte und immer wieder behandelte Phrase „*Ich reiste nach Deutschland, um etwas zu erleben.*“ (Kofler 1988: 45) wird nun von der räumlichen Reise zur räumlich-zeitlichen ‚Erlebnis-Reise‘ durch deutsche *Zeit-Räume* im Museum weitergesponnen; dabei erfährt der Ich-Erzähler deutsche Geschichte und das Museum als ‚Erlebnisraum‘:

Geschichte als Erlebnisraum, Geschichte betreten, wie man einen Raum betritt, in einen beliebigen Zeitraum deutscher Geschichte hineingehen wie in ein Haus oder ein Zimmer, das grenzte ja ans Wunderbare, dachte ich; die deutsche Geschichte durchstreifen wie ein Trapper die Prarie, das sollte möglich sein? Ein solches Museum wäre ja so gewaltig wie das Naturtheater von Oklahoma, dachte ich voller Erwartung. (Kofler 1988: 137)

Koflers (von Kafka-Anspielungen durchzogene) Darstellung des Museums als Erlebnisraum bzw. weiter als Erlebnispark steht vor allem auch in Zusammenhang mit den Vorhaben des Kärntner Bauunternehmers Rogner; dieser plante in den 80er Jahren, einen historischen Erlebnispark, ein ‚History-Land‘, zuerst in Kärnten und später auf dem Gelände des nicht in Betrieb genommenen Atomkraftwerks Zwentendorf zu errichten.

Die Problematik der Geschichtsverwertung als bloßes Entertainment und als auf Sinne und Gemütszustände beschränkt bleibendes ‚Erleben‘, verbindet Kofler in geschmackloser Überspitzung mit den ‚Raum-in-Raum-Installationen‘ der Massenvernichtungslager in seinem Museum. Hierbei würden mittels Leichen-Anfertigungen aus Marzipan und ähnlichen Materialien im Maßstab eins zu eins, so der Kustos, „die Schrecken der Vergangenheit *erlebbar*, genauer noch [...] die *Faszination des Schreckens begehbar*“ (Kofler 1988: 148) gemacht. Im Zusammenhang mit dem Hinweis des Kustos, er bzw. das Museum erfülle damit bloß seine „Pflicht aufzuklären“ (Kofler 1988: 150), erscheint die Bildungsfunktion des Museums in einem absurden Licht: die vermeintliche ‚Aufklärung‘ findet ausschließlich über sinnliches und emotionales ‚Erleben‘ von (zuweilen ‚gruseliger‘ bzw. grausamer) Geschichte mittels Inszenierungen und Simulationen statt. Das Ziel fundierter (Er-)Kenntnis, welche sich aus einer Verbindung von sinnlicher/emotionaler Erfahrung *und* kritisch-reflexiver

Auseinandersetzung ergibt, wird hierbei verfehlt. Dabei versucht das Museum nun, Geschichte für das Publikum entsprechend ‚aufzubereiten‘; so erklärt der Führer: „um Geschichte, wenn ich so sagen darf, möglichst *kulinarisch*, und ohne daß deshalb die *Denkanstöße* zu kurz kämen, zu vermitteln, [arbeite das Museum, *Anm.*] vor allem mit *Raum-in-Raum-Installationen*...“ (Kofler 1988: 150) Hiermit spricht Kofler zum einen die ‚Genießbarmachung‘ – die Relativierung – von nationalsozialistischen Verbrechen an. Dies steht eben im Kontext des Historikerstreits sowie revisionistischer Geschichtsschreibung mit dem Versuch, die nationalsozialistische Vergangenheit zwecks Sinn- und Nationsstiftung unter einem harmonisierenden Narrativ von der Gesamtgeschichte Deutschlands zu verstecken und/oder als reaktive Entwicklung auf die ‚bolschewistische Bedrohung‘ einzuordnen. Zum anderen offenbart sich in Koflers Werk eine solche ‚Genießbarmachung‘ aber in all ihrer Geschmacklosigkeit.

Schließlich zielen die Leichen-Installationen aus Marzipan eben vor allem auf das ‚Gruseln‘ ab. In diesem Zusammenhang verkommt das Museum zum Gruselkabinett, wie es im schlimmsten Falle gewissermaßen auf Jahrmärkten zu finden ist und als Schreckenshaus das Bedürfnis nach Schauergeschichten stillt. Vor allem erscheint das Museum eben als Erlebnispark im Zusammenhang mit interaktiven Elementen. Dies steht insbesondere im Kontext mit der ab den 60er Jahren zunehmenden Verwendung interaktiver Angebote und moderner (computer-)technologischer Simulationsmöglichkeiten in Museen, wodurch die Inszenierungen gewissermaßen noch näher am historischen ‚Geschehen‘, noch ‚wirklicher‘, erscheinen. In grotesker Überspitzung einer solchen Entwicklung zum inszenierten (Grusel-) ‚Spektakel‘ mit der Geschichte besteht in Koflers Museum auch die Möglichkeit für MuseumsbesucherInnen, an einer Partisanenerschießung teilzunehmen. So der Kustos: „Jeder Schuß ein Treffer, Geschichte hautnah, lachte der Führer, auch eine ganz und gar unglaubliche Installation, die den Besucher in besonderem Maße einbezieht...“ (Kofler 1988: 150/151). Eine kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen und deren Bezug zu gegenwärtigen Entwicklungen, mit den nationalsozialistischen Verbrechen und Fragen nach Schuld und Verantwortung, geht jedoch in einem solchen Museum als Erlebnis- und Grusel-Park unter; im Vordergrund steht vielmehr das durch aufwendige Installationen und Simulationen ermöglichte Erleben der ‚Faszination des Schreckens‘ der Geschichte.

4.4.4. Entstellung zur Kenntlichkeit und ‚Natur-Geschichte‘ im Museum

Kofler schneidet in Zusammenhang mit den Vernichtungslager-Installationen weiters in einem kurzen Zwiegespräch zwischen Kustos und Ich-Erzähler, Fragen/Schwierigkeiten rund um die Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung und Darstellung des Holocaust an. Wie ist es möglich, die Vernichtung in den Konzentrationslagern im Museum auf eine Weise darzustellen, um der Bildungsfunktion, der Vermittlungsaufgabe des Museums gerecht zu werden? Gibt es überhaupt eine Möglichkeit einer Vermittlung zwischen dem, was geschehen ist und den gegenwärtigen MuseumsbesucherInnen mit ihren Erfahrungshorizont; und auf welche Weise solle eine solche bewerkstelligt/versucht werden? So der verärgerte Kustos auf den erschrockenen Einwand des Ich-Erzählers „Aus Marzipan, *aus Marzipan - das ist nicht wahr!*“:

Auf einen solchen Einwand habe ich gewartet, [...] aber was *ist*, kann *nie* wahr sein! Mit welchen Materialien hätten wir denn arbeiten sollen, welche Darstellung des Sachverhaltes wäre denn genehm gewesen? Mit Gips, Pappmaché? Oder mit wirklichen Leichen, oder *Leichendarstellern*, Zelluloid, Papier? Oder wäre es etwas abstrakter gefällig, einfach *nichts*, Luft, Leere, Rauch aus dem Schornstein? Oder etwas aus Stein Gemeißeltes, aus Granit vielleicht, eine antifaschistische Plastik [...] oder Entstellung bis zur Unkenntlichkeit?, brach es bitter aus dem Kustos hervor. (Kofler 1988: 149)

Ich werde in meiner Arbeit aber nicht weiter auf die Debatten und unterschiedlichen Standpunkte rund um die (künstlerischen, dokumentarischen, kulturellen, medialen) Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten einer Darstellung des Holocaust eingehen. Hingegen sei auf die gleich darauf folgenden Worte des Ich-Erzählers und wiederum die Erwiderung des Museumsführers aufmerksam gemacht: „So weit darf die Verzerrung zur Kenntlichkeit nicht gehen, es gibt Grenzen, hörte ich eine Stimme [...] aus mir rufen, das ist Frevel, *Geschichtsfrevel!* – Was ist Geschichtsfrevel, die Originale oder die Kopien?“ (Kofler 1988: 149) Kofler praktiziert nun gewissermaßen selbst mit seiner Zitiertechnik und seinen ‚Prosakunststücken‘ die Verzerrung zur Kenntlichkeit; hiermit verfolgt er das Erkennen und ‚Ausstellen‘ der ‚Wirklichkeit‘, welche sich u.a. (eben auch im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust) darstellt als etwas, das *ist*, aber eigentlich nicht wahr sein darf. Diese ‚Wirklichkeit‘ sowie die in vorherrschenden Sprach- und Erklärungsmuster tieferliegenden, verborgenen Zusammenhänge und Gehalte werden also, indem sie ihrer alltäglichen (Erscheinungs-)Form und Kontexten beraubt werden, *zur Kenntlichkeit entstellt* und *ausgestellt*. Dabei macht sich Kofler aber mit der Stimme möglicher Kritiker selbst den Vorwurf eine solche Entstellung historischer und gegenwärtiger ‚Wirklichkeit‘ grenze an Geschichtsfrevel;

diesen Einwand wirft er jedoch den Verweis entgegen, dass weniger seine Dar- bzw. Entstellung zur Kenntlichkeit Geschichtsfrevel sei, als eben die entstellte/dargestellte ‚Wirklichkeit‘ selbst („Was ist Geschichtsfrevel, die Originale oder die Kopien?“).

Die Entstellung und Ausstellung der ‚Wirklichkeit‘ zur Kenntlichkeit – durch Koflers ‚anarchistische‘ Kunstgriffe ihrer alltäglichen, diskursiven ‚Verkleidung‘ beraubt und in ihrer Absurdität und verbrecherischen Realität entlarvt – erfolgt, wie gesagt, vor allem auch über die Verflechtung und damit Dekonstruktion von Gegensatz-Konstruktionen. Dabei sind die Diskurs-Formationen Natur und Geschichte und die Mythen rund um diese und deren vermeintliche ‚naturgemäße‘ Trennung zentral. Tatsächlich verschleiert aber diese scheinbare Unvereinbarkeit der als disparat wahrgenommenen Diskurs-Formationen, die in (den) Mythen enthaltenen Zusammenhänge von Natur und Geschichte/Kultur: kulturelle Erscheinungen und Entwicklungen erscheinen in diesem Sinne als naturgegeben, die Geschichte als ‚Naturgeschichte‘, Natur-Erscheinungen aber gelten als mythische Zeichen. Kofler dekonstruiert nun diese Mythen rund um die Diskurs-Formationen Geschichte und Natur, gerade indem er jene bewusst und überdeutlich miteinander verbindet und dadurch in ihrer scheinheiligen Trennung bzw. eigentlichen Vermischung offenbart. Die Verflechtung von Natur und Geschichte erscheint auch schon in den Worten des Kustos nach dem oben besprochenen Zweigespräch: „Natürlich, genauer noch, naturgemäß hat das Konzentrationslager im Museum nichts verloren, naturgemäß – Natur und Geschichte, Naturgeschichte, das beschäftigt uns, wie?“ (Kofler 1988: 149) Mit dieser Verbindung wird nun einerseits die Naturalisierung von Geschichte im Museum und andererseits die Musealisierung von Natur aufgezeigt – die Natur erscheint im bzw. als Museum. Dies verbindet Kofler letztlich mit der Problematik einer (verzerrenden) Neutralisierung infolge der Musealisierung der Natur und der Naturalisierung der Geschichte im Museum. Denn ebenso wie die „Betrachtung der Natur nicht neutral“ ist, ist auch „Geschichte als Material nicht neutral“ (Schmidt-Dengler 1994: 302).

Im Museum/musealen Feld bzw. übertragen in den Medien, welche die alltägliche, öffentliche Wahrnehmung der diskursiven Formationen bestimmen, wird jedoch der Anschein einer neutralen Betrachtung von Kunst, Natur und Geschichte vermittelt; dadurch wird schließlich die Kunst, Natur und Geschichte auf bestimmte Weise und bestimmten Werthaltungen entsprechend als vermeintliche unhinterfragbare/neutral

vermittelte ‚Wirklichkeiten‘ ‚naturalisiert‘, inszeniert und simuliert. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Ausbreitung des musealen – bzw. hinsichtlich Koflers Werk (boulevard-)medialen – Felds auf nahezu alle lebensweltlichen Beziehungen und Wahrnehmungen verwiesen. Die übergreifende Musealisierung und mediale Inszenierung erfasst eben auch die Natur, was in Zusammenhang mit den als ‚natürlich‘ deklarierten und von der Mehrzahl der BesucherInnen so wahrgenommenen Naturparks bzw. Nationalparks deutlich wird. Kofler greift diese Thematik vor allem in den ersten zwei Textsequenzen in der oppositionellen Widerrede zwischen großstädtischem ‚Fremden‘ und ansässigem Bergführer auf: die durch Parks und Musealisierung zu schützende Natur und deren ‚sinnlose Schönheit‘ steht deren ökonomischen ‚Nutzbarmachung‘ entgegen; letztlich führen jedoch die wirtschaftliche Verwertung sowie der vermeintliche ‚Naturschutz‘ in Form von Naturparks zur Zerstörung; so der ‚Fremde‘:

würde dieser Nationalpark nur endlich errichtet! Und doch auch wieder nicht! Kaum wäre diese Wildnis eingezäunt, [...] käme es in dieser Region zu einer noch höheren und beleidigenderen Konzentration von sogenannten sanften, tatsächlich nur seichten Touristen [...]. Ah, diese Flachlandidioten, denen alles [...] zum einzigartigen, herrlichen, unvergleichlichen *Panorama* verschwimmt (Kofler 1988: 15)

Um die Natur zu ‚schützen‘, wird diese in einer Schutz-Zone – von einer (tatsächlichen oder bloß imaginären/deklarierten) Einzäunung/Grenze – eingeschlossen, in welcher die Natur vermeintlich ‚unberührt‘ und in ihrem ‚natürlichen‘ Zustand bewahrt werde. Aber eben gerade diese Schutz-Einkreisung widerspricht der ‚Natur der Natur‘, sie wird auf eine neue Wirklichkeits-Ebene gehoben und dient bloß noch als musealisiertes ‚Panorama‘ während rundherum die Umwelt-Zerstörung fortfährt: „Die Rettung eines Objekts ins Museum ist zugleich sein Untergang.“ (Schmidt-Dengler 1994: 297) Die Natur wird also nur als natürlich inszeniert und vor allem als Touristenattraktion vermarktet. In Form des Großglockners als Multi-Medial-Installation im Museum wird diese Musealisierung der Natur noch weitergetrieben. Dabei gilt, umgelegt auf das bzw. verbunden mit dem Museum, diese Inszenierung eines ‚neutral‘ zu betrachtenden/erlebenden ‚Panoramas‘ als Touristenattraktion ebenso für die Geschichte. Auf diese Weise wird über die Figur des Museums und die Verbindung der oppositionellen Diskurs-Formationen die politische und wirtschaftliche Instrumentalisierung der Natur, der Kunst und der Geschichte durch unvoreingenommene Annahme einer vermeintlich neutralen Betrachtung und ‚objektiven‘ medialen Vermittlung dieser ausgestellt.

Die übergreifende Macht des Museums bzw. der Medien bei der Konstituierung, Bestimmung und Verbreitung von diskursiven Formationen und deren Wahrnehmung in der Alltags-Öffentlichkeit als unumstößliche ‚Wirklichkeiten‘ kommt vor allem zum Schluss der Museumsführung zum Ausdruck. Mit der Zerstörung der Großglockner-Installation ist der Ich-Erzähler schließlich auf die Idee/den Geschmack gekommen, die Zerstörung von Rauminstallationen im Museum fortzuführen: „Rauminstallationen zu demolieren, das könnte mir Spaß machen, großen Spaß sogar, *das wäre Kunst*, meinen Sie nicht auch, die *Zerstörung der Zerstörung*, ein philosophisches Vergnügen...“ (Kofler 1988: 157) Eine solche Zerstörung bzw. Entlarvung der Simulationen von Natur und Geschichte kann aber nicht bloß auf deren verzerrte und zerstörende Inszenierung im Museum, welche den Anspruch auf ‚Wirklichkeit‘ und ‚Objektivität‘ erhebt, beschränkt bleiben; vielmehr hieße dies nichts anderes als eben die gesamte im öffentlichen und alltäglichen Diskurs als solche wahrgenommene ‚Wirklichkeit‘ zu zerstören, so der Kustos, womit auch die Museums-Kapitel enden:

Da müssten Sie die Wirklichkeit zerstören, wandte der Kustos ein, denn, glauben Sie einem promovierten Historiker, Architekten und Religionswissenschaftler, *alles* ist eine Raum-in-Raum-Installation, die Geschichte, die Wirklichkeit, das Universum [...] Die Geschichte im Museum, das Museum in der Geschichte [...] mehr noch, ich wage zu behaupten, aber verraten Sie mich nicht [...] ich behaupte: Die Raum-in-Raum-Installation ist das Weltgeheimnis schlechthin. (Kofler 1988: 157)

Die gesamte Welt ist (zunehmend) medial vermittelt und ist in diesem Sinne ein Museum; ähnlich wie jene im Museum dar- bzw. hergestellte ist die im Alltag und der Öffentlichkeit wahrgenommene ‚Wirklichkeit‘ letztlich eine Ansammlung medial bestimmter Diskurs-Formationen. Diese von Medien und Museen, von JournalistInnen, PolitikerInnen, HistorikerInnen, WissenschaftlerInnen, aber auch SchriftstellerInnen, KünstlerInnen, präsentierten/vermittelten Diskurs-Formationen erscheinen zwar als alltägliche ‚Wirklichkeiten‘, sind aber eben entsprechend bestimmter Intentionen und Ideologien geprägte Inszenierungen und Konstruktionen. Die Kunst (Koflers) als eine ‚Demolierung von Rauminstallationen‘ versuche schließlich diese unter der diskursiven ‚Verkleidung‘ und den alltäglichen, durch (Boulevard-)Medien gesteuerten Sprach-Muster liegenden, tieferen Realitäten, Zusammenhänge und ideologischen Gehalte zu offenbaren; in der Kunst müsse die ‚Wirklichkeit‘ in ihrer verzerrten/verfälschten Inszenierung und Verschleierung zur Kenntlichkeit zerstört bzw. ent- und ausgestellt werden.

4.5. Simulation im Museum

Im 30-minütige Film *Im Museum* von 1993 sind, wie gesagt, zwei Kapiteln aus *Am Schreibtisch* realisiert. Der gesprochene Text im Film entspricht – abgesehen von einigen wenigen Auslassungen – wortwörtlich den Textstellen im Buch; dabei wird jedoch im Film das zweite Museums-Kapitel ausgespart und die Führung nicht wie im Buch unterbrochen. Mit wenigen Ausnahmen (zerkratztes Filmmaterial, Bild von einem gepflasterten Weg, Bild von einem Schreibtisch, Blick aus einem Fenster auf den Großglockner, Foto vom Großglockner und von einem Eiszapfen-behangenen Gipfelkreuz) ‚spielt‘ der Film auf einem Schneefeld, Personen erscheinen im Film nicht, der Text erklingt aus dem Off. Der ‚Schauplatz‘ des – menschenleeren – Schneefelds steht dabei in Kontrast zu der durch den Off-Text evozierten Vorstellung eines mächtigen Museumbaus und großer Hallen. Nach dem ersten Bild von einem Schneefeld mit einer Fußspur, ist ein mit Fliesen belegter Weg bzw. Boden zu sehen, was gewissermaßen noch korrespondierend zum gehörten Text steht: „Geschichte betreten, wie man einen Raum betritt“.²¹ Schließlich kommt mit den Worten „Und wirklich: Schon am Eingang zu den ausgedehnten, lagerähnlichen Museumsanlagen ragte [...] ein Granitmonument in die Luft“ Bewegung ins Bild. Im Weiteren folgt nun der/die Film-ZuseherIn dem Gang der Kamera, welche sich über das Schneefeld bewegt und Zweige, Grashalme, Baumstämme, Sträucher fixiert als ob sie das Museum durchschreiten und die vom Ich-Erzähler gesehenen und vom Kustos erläuterten Installationen ins Bild nehmen/zeigen würde. Somit handelt es sich in *Im Museum* um eine subjektive Kamera, welche – den Anleitung des Textes aus dem Off folgend – das Blicken/Schauen des Ich-Erzählers (bzw. des Kustos) auf dem Rundgang durchs Museum nachvollzieht. So beschreibt Kofler sein Filmprojekt folgendermaßen:

Die „Bewegungen im Wintergelände/Museum werden [...] aus der Perspektive einer DOPPELTEN SUBJEKTIVEN KAMERA geschildert, d.h. weder der ZEIGENDE noch der BETRACHTENDE [...] sind je im Bild, sondern nur das ‚GEZEIGTE‘ und ‚BETRACHTETE‘, das es wiederum nur im AUDIELLEN Bereich, im OFF, im gesprochenen Text zu ‚SEHEN‘ gibt“ (Kofler 1994: 73)

Die Kamera übersetzt also den Text in Bild- bzw. Blick-Bewegungen, wobei sie aber das Erblicken und Betrachten der im Text beschriebenen Museums-Installationen, das Wandern von Installation zu Installation, nur simuliert. Verstärkt wird diese

²¹ Die in diesem Abschnitt meiner Arbeit vorkommenden Zitate sind – wenn nicht anders vermerkt – Zitierungen aus dem Film. (vgl. Kofler 1993: *Im Museum*)

Simulation noch durch die Ton-Unterlegung: so werden die Raumwechsel bzw. ‚Szenenwandel‘ von hallenden Schritten begleitet als ob ein Mensch durch große (Museums-)Hallen schreite; in einer Abteilung angekommen, setzt zudem wieder Stimmengewirr ein. Dieses Simulieren der Kamera als Übersetzung des vom Ich-Erzähler transportierten Textes wird z.B. vor allem deutlich, als der Ich-Erzähler seinen Schreibtisch erblickt und der Film Bild-Einstellungen von einem Berg (dem Großglockner) zeigt. Mit diesem ersten Abschweifen der Kamera vom Schneefeld ist das Abschweifen des Ich-Erzählers in Gedanken weg vom Museum zu seinem Schreibtisch simuliert/dargestellt. Als schließlich „die Stimme des Kustos“ den Besucher aus seinen Gedanken ins Museum zurückholt, findet auch der/die Film-ZuseherIn bzw. die Kamera zurück aufs Schneefeld.

Das Simulieren der Kamera veranschaulicht bzw. setzt letztlich die simulierende Dimension der Installationen im Museum (um). So taucht schließlich die Großglockner-Installation im Film als Überblendung von einem Bild des Großglockner und dem Schneefeld auf: der Großglockner erscheint im ‚Raum‘ des Schneefeldes wie bei der Installation im ‚Raum‘ des Museums; zudem sind im Film nun auch nicht mehr hallende Schritte, sondern Schneestapfen zu hören. Indem die Kamera schließlich auf den bewölkten Himmel gerichtet, zunehmend unruhiger verschiedene Wolkenformationen bzw. Himmelausschnitte ins Bild nimmt, simuliert sie auch die Höhe des ins Museum bzw. aufs Schneefeld verfrachteten Großglockners, welcher von Führer und Ich-Erzähler bestiegen wird. Dabei ertönen die (zuweilen aussetzenden) Schneestapfen und das Stimmengewirr zunehmend lauter, die Stimme aus dem OFF aber geht immer mehr im Rauschen unter oder ist nur noch in Bruchstücken zu hören; schließlich ist nur noch manipuliertes Filmmaterial zu sehen. Mit dem leisen Zuruf des Kustos an den erschöpften Museumsbesucher, jener „reis[e] doch so leidenschaftlich gerne nach Deutschland um etwas zu erleben“, erscheint eine Überlagerung von Bildern eines Schreibtisches und des Großglockners. Dieser Zusammenschnitt verweist –unter Einbezug der zuvor in vielen Textsequenzen (am Schreibtisch) stattgefundenen Reisen des ‚Ichs‘ – wiederum auf das Motto ‚Schreiben ist Bergwandern im Kopf‘. Mit der Zerstörung der Installation, hört der Lärm abrupt auf und im Film sind nur noch flimmernde und manipulierte Bilder zu sehen – bis schließlich der Ich-Erzähler bemerkt, dass es sich bei der Bergbesteigung nur um eine Installation im Museum gehandelt hat und dementsprechend auch die Kamera bzw. der/die Film-ZuseherIn sich auf dem Schneefeld wieder findet.

4.5.1. Zerstörung und Entstellung zur Kenntlichkeit im Film

Kofler führt also in der filmischen Realisierung (wie in seinen ‚Prosakunststücken‘) die Zerstörung bzw. die Entstellung der ‚(Kunst-)Wirklichkeit‘ zur Kenntlichkeit fort. Dabei verwirft er filmästhetische Konventionen, wonach die komplementäre Symbiose aus Gesehenem und Gehörtem unter Miteinbezug implizierter ‚Bild-äußerer‘ Zusammenhänge letztlich ein kognitiv verstandenes ‚Ganzes‘ ergebe: „Koflers Konzept führt diese Haltung von Anfang an ad absurdum, und zwar mit Bildern, die auf den ersten Blick weder für sich genommen noch in Hinsicht auf den Erzähltext Sinn erkennen lassen.“ (Rußegger 2000: 194) Filme funktionieren nun im Allgemeinen, indem sie ein bestimmtes Rezeptionsmuster voraussetzen bzw. einfordern: als zentralperspektivische Bildkunst können Filme nie die Geschehnisse und Konstellationen in ihrer Vollständigkeit wiedergeben; vielmehr zeigen sie – wie auch das Museum – immer nur bestimmte, ausgewählte Fragmente der Geschichte bzw. Situation, welche sie zu erzählen/reproduzieren suchen. (vgl. Rußegger 2000: 191/194) Diese ins Bild gesetzten Ausschnitte, die sichtbaren Elemente, implizieren dabei in ihrer Zusammensetzung als repräsentative/exemplarische Fragmente die Annahme eines größeren äußeren Zusammenhangs, eines – wenn auch nur stückhaft gezeigten – ‚Gesamten‘:

[Der] sagbar[e]/sichtbar[e] Teil (= In-Frame) verweist auf die komplexere Vorstellung von etwas, das darüber hinausgeht, aber nicht gesagt/ins Bild gesetzt worden ist (= Off-Frame). An jeder Stelle eines Textes/Films meint das Gesagte/Geschriebene/Gezeigte dieses Andere mit, es ist sozusagen das zweite Gesicht der Worte/Bilder. (Rußegger 2000: 194)

Somit „tritt auch im Film das (wenige) Gezeigte nur auf Kosten des (unquantifizierbaren) Nicht-Gezeigten in Erscheinung – ein Umstand, den uns Filmemacher im allgemeinen (und erfolgreich!) mit Hilfe des Gezeigten am liebsten vergessen machen wollen.“ (Rußegger 2000: 191) In diesem Zusammenhang ergibt sich vor allem auch die Parallele zum Museum: wie der Film bietet das Museum nur Ausschnitte eines (vermeintlich) ‚Größeren‘ bzw. ‚Gesamten‘ an; dieses ‚Ganze‘ (z.B. universales Wissen, nationale Identität, menschliches Genie) befindet sich zwar nicht im Bild-Rahmen des Museums (sowie des Films), ist jedoch in der Präsentation der ausgewählten sichtbaren Fragmente impliziert, wird durch diese transportiert und evoziert.

Kofler kehrt nun mit seiner filmischen Umsetzung *Im Museum* das filmästhetische Prinzip um bzw. stellt die diesem zugrunde liegenden Annahmen und Mechanismen aus: die Kamera zeigt nichts von dem, was einen Rückschluss auf das durch die Sprache

transportierte, im Off-Text gemeinte ‚Unsichtbare‘ erlaubt; stattdessen simuliert sie nur, als ob sie mit den im Text evozierten Vorstellungen/Bildern korrespondieren würde:

Das WIE WENN ist der entscheidende Code, die KAMERA das SUBJEKT. Die Kamera schöpft etliche Möglichkeiten aus, sie bringt, den Text umsetzend, alles genau ins Bild, was der (Film-)Zuseher SICH VORSTELLEN muß, SIE TUT SO, ALS OB. (Kofler 1994: 73)

Wie erwähnt, beruhen Filme darauf, dass das Gezeigte eben das Nicht-Gezeigte ‚mitmeint‘ und aufbauend darauf Gezeigtes und Gehörtes gemeinsam ein ‚Ganzes‘ für den/die RezipientIn bilden. Kofler aber lässt das ‚Bild‘ nicht durch das Gezeigte entstehen, sondern nur durch das Nicht-Gezeigte: „DAS BILD (um das es im Off, in der Geschichte gerade geht) ERSTEHT, INDEM ES AUSBLEIBT.“ (Kofler 1994: 73) Dadurch existiert das Bild nur in der Vorstellung des/der RezipientIn, welche/r analog zu einem Lektürevorgang über den (gehörten) Text diese (subjektiv bestimmten) Bilder vom Museum herstellen muss.

Durch das Simulieren setzt die Kamera – auch wenn die gezeigten Bilder kontrapunktisch zu den vom Text evozierten Vorstellungen stehen – letztlich genau das um, was auch der Text implizit beschreibt: die Simulation einer Schein-Welt wie sie eben im Museum hervorgebracht wird und den Anspruch auf vollständige Reproduktion und ‚Wirklichkeit‘ erhebt, letztlich jedoch auf Selektion und fragmentarischer Wiedergabe basiert. Die zunehmende Verwendung interaktiver Elemente und moderner technologischer Simulations-Möglichkeiten lassen dabei eben die Inszenierungen noch näher an der gegenwärtigen/historischen ‚Wirklichkeit‘ erscheinen; hierbei besteht aber die Gefahr, dass durch die erlebnisorientierte Geschichtsverwertung tieferliegende historische und gegenwärtige Zusammenhänge im ‚Erleben‘ von (‚Grusel‘-)Geschichte untergehen. Ähnliches passiert auch bei einem harmonisierenden Narrativ von der ‚1000-jährigen deutschen Geschichte‘ zur Stiftung nationalen Bewusstseins, was nur über die relativierende Einordnung der nationalsozialistischen Verbrechen erfolgen könne. Kofler hingegen sucht derartige Verbindungen und Zusammenhänge *im Museum* bzw. *am Schreibtisch* zur Kenntlichkeit auszustellen bzw. zu entstellen: „Das Moderne Museumskonzept, DAS UNFASSBARE ALS ERLEBNISRAUM: Dinge verschwinden lassen, indem sie vorgeführt werden; das Konzept des Films: Dinge sichtbar machen, indem sie NICHT gezeigt werden.“ (Kofler 1994: 73)

Schlusswort

Das (moderne) Museum gestaltet sich also – wie im ersten, meiner Arbeit vorangestellten Zitat angekündigt – als ‚Theater‘ bzw. ‚Mikrokosmos‘; hierin wird dem Publikum mittels Zeugnisse ein größerer – säkularer – Zusammenhang, vergangene und gegenwärtige Entwicklungen als ‚Wirklichkeit‘ vorgespielt bzw. inszeniert. Dabei bietet das Museum eine Zusammenschau menschlichen Erbes an, welches – angesammelt, systematisch dokumentiert und zusammengestellt – als manifester kultureller Wissensbestand in einer fortschreitenden, linearen (‚großen‘) Erzählung erfahrbar bzw. erfassbar gemacht wird. In diesem Sinne erstellt das Museum als öffentliche Bildungsinstitution, Deutungshoheit und Wissens- und Kulturspeicher einen kulturellen Kanon, wobei eben u.a. der Pluralität der Perspektiven und Wissens- und Kunstformen Gewalt angetan wird und der offiziell gezeigten Erzählung widersprechende und widerstrebende AkteurInnen und Lebensentwürfe unterrepräsentiert oder ausgeschlossen bleiben. Schließlich gelten dieser in Form von Zeugnissen materialisierte Kanon und die präsentierte (logische, einheitliche und vereinheitlichende) Ordnung als Anhalts- bzw. Orientierungspunkt für Gemeinschaftsbildung, Identität und Weltverständnis. So ist das Museum – wie andere Medien oder auch die Literatur – ‚Wirklichkeitsproduzent‘ im Sinne einer Mit-Konstituierung und Bestimmung der öffentlichen Wahrnehmung bzw. Meinung hinsichtlich gesellschaftlicher Entwicklungen und Ereignisse. Literarische Werke erheben nun zwar nicht den positivistischen Anspruch auf wirklichkeitsgetreue Abbildung und Vermittlung der Um-Welt, können aber im Zusammenhang mit Museumsfunktionen als Museum verstanden werden, wie ich in meiner Arbeit anhand Brautigans *Trout Fishing in America* und Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* gezeigt habe. So werden in diesen Werken auch zentrale Problematiken des Museums (und der Medien) in seiner (deren) Funktion als ‚Wirklichkeitsproduzent‘ und Deutungshoheit sowie als Aufbewahrungsstätte und Fixierungsagent bestimmter Kulturbestände, Erzählungen und Kanons aufgenommen bzw. (auf die literarische/künstlerische Tätigkeit hin umgelegt) verhandelt.

Sammlungen bzw. das Sammeln sind, wie gesagt, zentral(st)er Aspekt des Museums; dabei gestaltet sich das Museum immer auch als eine Reise, insofern die Ausstellungsstücke von unterschiedlichsten Regionen, Zeiten bzw. Kontexten zusammengesammelt sind und in ihrer Zusammenstellung im Museum eine räumlich-

zeitliche Reise an verschiedene ‚Schauplätze‘ gesellschaftlicher, kultureller und naturgeschichtlicher Entwicklung anbieten. Dabei entsteht durch die Sammlungen, Inszenierungen und Simulationen eine Gleichzeitigkeit unterschiedlichster (Ereignis-)Zeiten und Orte in den Museumsräumen. Sowie Geschichte im Museum als bereisbarer Raum erfahren wird, so gestalten sich auch die Text-Museen *Trout Fishing in America* und *Am Schreibtisch/Im Museum* als Reise. In beiden Werken sind die ‚Ich-Erzähler‘ auf Reisen und sammeln dabei verschiedenste Fundstücke bzw. ‚Wirklichkeitsfragmente‘ auf, welche wie im Museum ausgestellt sind: es handelt sich hierbei vor allem um Auszüge/Ausschnitte aus der diskursiven ‚Wirklichkeit‘, aus aktuellen bzw. vorherrschenden öffentlichen Erzählungen und Mythen. Auf diese Weise bieten Brautigan wie Kofler einen Rund- bzw. Tiefblick in bzw. über gesellschaftliche Diskurse, Sprach- und Erklärungsmuster und fest verankerte Mythen.

Brautigans Museum bietet dabei mithilfe der vielfältigen Verwendung von bzw. unter dem Oberbegriff ‚Trout Fishing in America‘ und der Sammlung von 44 fragmentarischen Text-Bildern eine Reise durch einen (großen) Teil ‚Amerikas‘ – im geografischen, historischen, kulturellen und vor allem mythologischen Sinn. In diesem Sinne gestaltet sich *Trout Fishing in America* gewissermaßen als National-Museum. In diesem ist aber die (zumal naive bzw. phantasievolle) Sicht des Ich-Erzählers auf ‚Amerika‘ präsentiert, welches sich als ein anderes als das im Mythos vom American Dream transportierte und propagierte entpuppt. Somit ist im ‚Trout Fishing in America-Museum‘ die (öffentlich noch immer stark verfochtene) Erzählung von ‚Amerika‘ als ‚Utopia‘, als Land der universellen Rechte des ‚life, liberty and pursuit of happiness‘ in Diskrepanz zur subjektiven Erfahrungswelt des Ich-Erzählers ausgestellt: durch die Konfrontation der Erwartungen des Ich-Erzählers vom ‚Trout Fishing in America‘ mit tatsächlichen – schon implizit im American Dream enthaltenen – Auswirkungen der Industrialisierung und Urbanisierung, samt Naturzerstörung durch Modernisierung, werden eben die Versprechen und Diskurse vom ‚Land der Möglichkeiten‘ dekonstruiert.

20 Jahre später und über den Atlantik ist nun auch Koflers ‚Ich‘ auf Reisen und Bergwanderungen, vor allem nach Deutschland sowie durch österreichische Gesellschaft und Politik, den österreichischen bzw. deutschsprachigen Medien- und Kultur-Alltag und die Geschichte des Nationalsozialismus. Dabei er- bzw. durchforscht Kofler seine diskursive Umgebung, sammelt – dem Vorgang der Musealisierung entsprechend – ‚Stimmen‘, Sprachpartikel und Diskurs-Fragmente auf und stellt diese aus der diskursiven

‚Wirklichkeit‘ entrissenen Zeugnisse in seinem Text-Museum aus. Dies geschieht über die kunstvolle Aneignung und Vermischung fiktiver und ‚originaler‘ Elemente und die Verflechtung oppositioneller Diskurs-Formationen bzw. Argumentationslinien sowie die Einbettung der herausgerissenen ‚Diskurs-Fundstücke‘ in einen weiten gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang. Auf diese Weise gestaltet sich diese Ausstellung als Anprangerung und Entlarvung der ‚Wirklichkeit‘ als etwas, das nicht ‚wahr‘ sein darf, sowie der unhinterfragten Sprach- und Erklärungsmuster und der Medien- und Kulturlandschaft in deren zugrunde liegenden Gehalten, Problematiken oder Heuchelei. So offenbaren sich in Koflers Museum die Kontinuitäten nationalsozialistischen Gedankenguts, politisches Machtstreben, die Indoktrinierung und Allgegenwart des Dogmas der Profitmaximierung sowie die Leere bzw. Wiederholung immer gleicher Muster in kulturindustrieller Literaturproduktion im (diskursiven) Alltag einer Konsum- und Leistungsgesellschaft. Zentral sind weiters vor allem die Mythen rund um Natur und Geschichte und deren bewusste Verflechtung bei Kofler; dadurch wird der Umgang mit Geschichte und Natur als scheinbar ‚neutrale‘ Betrachtung des Panoramas der Geschichte sowie der Natur, die Naturalisierung von Geschichte im Museum, ausge- bzw. entstellt. In diesem Zusammenhang erscheinen als weitere wichtige Kritikpunkte die politisch motivierte ‚Geschichtsverwertung‘ und deren Inszenierung als Erlebnis/Spektakel im Museum sowie die wirtschaftliche Verwertung der Natur und deren Zerstörung durch Musealisierung. Damit bietet Koflers *Am Schreibtisch/Im Museum* gewissermaßen über das Museum sowie dessen ‚natürliches‘ Pedant, das Gebirge, und durch die Erforschung der diskursiven Umgebung ein Panorama der tieferliegenden Zusammenhänge und ideologischen Kontinuitäten vor allem österreichischer Gesellschaft.

Der Zusammenhang zwischen Literatur und Museum ergibt sich nun auch durch deren zentrale Bedeutung bei der Etablierung und Verfestigung bestimmter ‚Wirklichkeiten‘ und vorherrschender Denk- und Deutungsmuster und Mythen über Sprache. Dabei erscheint das Museum in seiner theoretisch-reflexiven Konzeption entlang zweier Pole: das Museum als Mausoleum – Stillstand, Sterilisierung, Mumifizierung, Versteinerung und dadurch das Museum als diskursives Machtinstrument zur Affirmation vorherrschender Denk- und Verhaltensmuster – oder das Museum als Werkstatt und Aktionsraum – Innovation, Aushandlung und Anerkennung differenter Identitäten und Kultur-Gemeinschaften, Infragestellung der Seh-, Denk- und Verhaltensgewohnheiten. Koflers wie Brautigans literarische Museum gestalten sich in diesem Zusammenhang zu

allererst als innovative Kunst-Werkstätten, insofern sie beide die Auflösung und Infragestellung literarischer und sprachlicher Konventionen verfolgen; über diese metafiktionale Thematisierung der Schreib- und Sprachgewohnheiten, die experimentellen bzw. fragmentarischen Schreibmethoden, erfolgt eben auch die Kritik an und der Versuch des Aufbrechens von gesellschaftlichen Normen, etablierten Gewohnheiten, Traditionen, vorherrschenden Diskurs-Formationen und Mythen.

Zugleich bleiben beide Werke jedoch nicht bei einer eindimensionalen Konzentration auf die innovative und dynamische Dimension ihrer literarischen/sprachlichen Kunst stehen; vielmehr situieren sich Koflers und Brautigans Museum eben genau in der Spannung zwischen Mausoleum und Aktionsraum. Dies wird vor allem bei Brautigan deutlich, insofern in *Trout Fishing in America* die Spannung bzw. Dialektik zwischen den Polen – Dynamik und Statik – als zentrale Dimension der Literatur bzw. des Schreibens verhandelt wird: einerseits ist Schreiben *Fest*-Schreibung, Fixierung von ‚Realität‘, Bedeutung, Sprache und geht damit als fixierende Repräsentationsform von einer aktiven Tätigkeit zum statischen Zustand über. Die Schrift bzw. Literatur wird zum Mausoleum, zum Aufbewahrungsort fester Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge, fixierter Referenz, verankerter Institutionen und etablierter Mythen. Auf der anderen Seite steht aber eben das Schreiben als individueller Akt; dieser gestaltet sich als experimenteller, innovativer und kunstvoller Versuch, das Schreiben bzw. die Sprache von vorherrschenden Traditionen, stabilisierenden und stabilisierten Dimension und literarischen, sprachlichen und gesellschaftlichen ‚Vor-Schriften‘ (Direktive/Normen wie Prätexte) zu befreien. In diesem Sinne steht *Trout Fishing in America* als Museum in der Spannung zwischen einerseits dem Schreiben als aktives Schaffen, innovatives Schöpfen, und andererseits der Literatur und Schrift als Aufbewahrungsstätte der Sprache als menschliches Erbe und wertvolles Kulturgut, was jedoch die Abtötung und Entfremdung der Dynamik und Lebendigkeit von Sprache zur Folge hat. Bei Kofler stehen die Pole Museum als Mausoleum und als Aktionsraum vor allem im Zusammenhang mit dem gesellschaftskritischen Potential und der Wirkungsmacht von literarischer Kunst. Hierbei ergibt sich für Kofler die Anforderung an Kunst, sie müsse die (diskursive) ‚Wirklichkeit‘ zerstören – heißt umgelegt auf Koflers Werk im Sinne eines Museums als innovativer und selbstkritischer Aktionsraum die ‚Wirklichkeit‘ in ihrer diskursiven ‚Verkleidung‘ und medial vermittelten Verzerrung zur Kenntlichkeit ent- bzw. ausstellen und so tieferliegende Realitäten, Zusammenhänge und ideologische Gehalte zu

offenbaren. Trotz einer gewissen Macht des Schreibens bzw. des/der Schriftstellers/in hinsichtlich der Zerstörung der ‚Wirklichkeit‘ und konventionellen Muster *innerhalb* Kunst, bleibt jedoch die Frage nach der weiteren Wirkungs- bzw. Einflussmacht der Kunst auf gesellschaftliche Verhältnisse, insofern sich Koflers ‚Ich‘ mit der schamlosen Übermacht der ‚Wirklichkeit‘ konfrontiert sieht.

Schließlich ergeben sich Parallelen zwischen Entwicklungen des Museums bzw. des Museums-Diskurses und Entwicklungen im literarischen Feld; dies wird eben auch bei den zwei behandelten Werken deutlich. In diesem Sinne steht Brautigans Werk im Kontext zunehmender Kritik an den universellen Geltungsansprüchen und der elitär ausgerichteten Praxis des modernen Museums vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dementsprechend erscheint das ‚Trout Fishing in America-Museum‘ auch als ein Museum des ‚kleinen Mannes‘ und der ironischen Repräsentanten des American Dream, welches die ‚große Erzählung‘ bzw. den Mythos von ‚Amerika‘ als ‚Land der Möglichkeiten und Freiheit‘ kontrastiert. Die Verbindung von Koflers Werk mit dem Museum ergibt sich desgleichen nicht nur in Analogie hinsichtlich der Methoden (Musealisierung, Erforschung, Ausstellung von diskursiven Bruchstücken; Panorama der unter dem (Sprach-)Alltag liegenden Kontinuitäten und Zusammenhänge). Vielmehr wird das Museum auch als ‚Problemfeld‘ verhandelt, insbesondere hinsichtlich aktueller Entwicklungen in der Museumslandschaft sowie dessen Rolle in der Erinnerungskultur und bei der Aufarbeitung nationalsozialistischer Vergangenheit. Hierbei stellt sich die Aufnahme des Museums als zentrale Thematik in *Am Schreibtisch/Im Museum* in den Kontext einer Intensivierung der erinnerungskulturellen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in den (späten) 80er Jahren angesichts der nun 50-Jahre vergangenen Pogromnacht. (vgl. Pieper 2010: 189) In diesem Zusammenhang erscheint auch Koflers Bezug auf die Debatten rund um das *Deutsche Historische Museum* sowie die Problematisierung der Tendenz und möglicher Konsequenzen erlebnisorientierter musealer Inszenierung von Geschichte. Dabei gestaltet sich das von Kofler entworfene Museum als Extrem: die interaktiven Bildungsambitionen des Museums (Lernen durch Erfahren), welche ja durchaus positive Potenziale haben, schlagen um in bloßes (Grusel-)Spektakel im Museum als Erlebnispark, wodurch eine kritische Reflektion verhindert/erschwert wird. Außerdem behandelt Kofler das Museum in dessen Rolle als ‚Wirklichkeitsproduzent bzw. -simulator‘ und Deutungshoheit, wobei es als Medium und in Analogie zu anderen Medien erscheint. Dabei wird *am Schreibtisch* bzw. *im Museum*

(Koflers) eben die Einflussmacht des Museums bzw. der Medien bei der Produktion und Verbreitung von unhinterfragten Sprach-, Denk- und Erklärungsmuster, von ‚Wirklichkeiten‘ im Sinne der bestimmten öffentlichen Wahrnehmung diskursiver Formationen, zur Kenntlichkeit aus- bzw. entstellt.

Schlussendlich sind Museen einerseits ‚Indikatoren‘ – sie spiegeln bzw. offenbaren in ihren Ausstellungen (bewusst oder unbewusst) gesellschaftspolitisch aktuelle Debatten und Machtasymmetrien, zeigen Charakteristika und Relevanz bestimmter Thematiken, Problem- und Erinnerungsfelder an; andererseits gestalten sich Museen gleichzeitig als ‚Generatoren‘ – sie sind umkämpfte Felder, welche u.U. überhaupt erst gesellschaftspolitische Debatten bzw. Veränderungen innerhalb bestimmter Diskurse anstoßen sowie gewisse Denk- und Verhaltensmuster aufbrechen können. (vgl. Pieper 2010: 199/200) Dies gilt eben auch für das literarische Feld. Ein Vergleich zwischen Museum und Literatur erweist sich in diesem Sinne weiters fruchtbringend für ein tieferes Verständnis der Institutionen Museum und Literatur in deren Wechselverhältnis als – ‚passiv‘ spiegelnde sowie ‚aktiv‘ beeinflussende – Bestandteile gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen hinsichtlich Wissensordnungen, Zeit-Raum-Verhältnisse und ‚Wirklichkeitskonzeptionen‘.

Literatur

Primärliteratur:

Brautigan, Richard: Trout Fishing in America. Boston/New York: Mariner Books/Houghton Mifflin Harcourt. 2010 [1967]

Kofler, Werner: Am Schreibtisch. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt. 1988

Kofler, Werner: Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Berlin: Klaus Wagenbach. 1975

Kofler, Werner: Im Museum (Durch die Geschichte). Ein Filmfragment. In: wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder, 95, 1994. S. 73-84

Film

Kofler, Werner (Drehbuch/Regie): Im Museum (AT 1993, 16mm, SW, 30 min. Kamera: Bernd Neuburger, Schnitt: Eliska Stibrova, Sprecher: Hermann Schmid, Produktion/Verleih: Extrafilm. UA: Kunsthalle, Wien); DVD-Edition: Der österreichische Film/Edition Der Standard #193. Vertrieb: HOANZL. Wien. 2011

Sekundärliteratur:

Abbott, Keith: Downstream from trout fishing in America. A memoir of Richard Brautigan. Santa Barbara/California: Capra Press. 1989

Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Band I0.I. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1977. S. 337-345

Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum. In: Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1987. S. 177-190

Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler. In: Amann, Klaus (Hrsg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl. 2000. S. 7-21

Bacher, Markus: Befreiungs-Anschläge: Vom Hochstand der Literatur gegen die Niederungen des Alltäglichen anschreiben. Anmerkungen zu ausgewählten Texten aus dem Frühwerk Werner Koflers. In: Amann, Klaus (Hrsg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl. 2000. S. 61-89

Barber, John F. (Hrsg.): Richard Brautigan. Essays on the writings and life. Jefferson [u.a.]: McFarland. 2007

Bataille, Georges: Museum. In: Carbonell, Bettina Messias (Hrsg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden/Massachusetts [u.a.]: Blackwell Publishing. 2004 [1930]. S. 430

Baur, Joachim (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript. 2010

Baur, Joachim: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Baur, Joachim (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript. 2010. S. 15-48

Bazin, Germain: From *The Museum Age*. Foreword. In: Carbonell, Bettina Messias (Hrsg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden/Massachusetts [u.a.]: Blackwell Publishing. 2004 [1967]. S. 18-22

Boelderl, Artur R.: Den Überschuss (be)schreiben. Werner Kofler als Déconstructeur Duchamp. In: Koller, Edeltraud / Schrödl, Barbara / Schwantner, Anita (Hrsg.): *Exzess. Vom Überschuss in Religion, Kunst und Philosophie*. Bielefeld: Transcript. 2009. S. 197-210

Borowsky, Peter: Der Historikerstreit. Wie geht die deutsche Geschichtswissenschaft mit der nationalsozialistischen Vergangenheit um? In: Borowsky, Peter: *Schlaglichter historischer Forschung. Studien zur deutschen Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Rainer Hering und Rainer Nicolaysen. Hamburg: Hamburg University Press. 2005. S. 63-87

Brockhaus – Die Enzyklopädie^a: 14. Band. 20., überarb. und aktualisierte Aufl. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus. 1998
Eintrag: Medien

Brockhaus – Die Enzyklopädie^b: 15. Band. 20., überarb. und aktualisierte Aufl. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus. 1998
Eintrag: Museum
Eintrag: Mythos

Burtscher-Bechter, Beate: Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien. In: Sexl, Martin (Hrsg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV/UTB. 2004. S. 257-288

Chénétier, Marc: *Richard Brautigan. (Contemporary writers)* London: Methuen. 1983

Collins, Billy: Introduction. In: Brautigan, Richard: *Trout Fishing in America*. Boston, New York: Mariner Books/Houghton Mifflin Harcourt. 2010 [1967]. S. ix-xvii

DMB – Deutscher Museumsbund: *Standards für Museen*. Hrsg. v. DMB e.V. gemeinsam mit ICOM-Deutschland. Kassel, Berlin. Februar 2006.
http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/Standards_fuer_Museen_2006.pdf [24.10.2012]

Duncan, Carol / Wallach, Alan: The Universal Survey Museum. In: Carbonell, Bettina Messias (Hrsg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden/Massachusetts [u.a.]: Blackwell Publishing. 2004 [1980]. S. 51-70

Eco, Umberto: Nachschrift zum »Namen der Rose«. Aus d. Ital. v. Burkhart Kroeber. München [u.a.]: Carl Hanser Verlag. 1984

Fiedler, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH Acta humaniora Verlag. 1988. S. 57-74

Findlen, Paula: The Museum. Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. In: Carbonell, Bettina Messias (Hrsg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden/Massachusetts [u.a.]: Blackwell Publishing. 2004 [1989]. S. 23-51

Freese, Peter: 'America': Dream or Nightmare? Reflections on a Composite Image. Essen: Die Blaue Erde. 1991

Georgel, Chantal: The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France. In: Sherman, Daniel J. / Rogoff, Irit (Hrsg.): *Museum Culture. Histories Discourses Spectacles*. London: Routledge. 1994. S. 113-122

Habermas, Jürgen: Zum neokonservativen Geschichtsverständnis und zur Rolle der revisionistischen Geschichtsschreibung in der politischen Öffentlichkeit. In: Berliner Geschichtswerkstatt (Hrsg.): *Die Nation als Ausstellungsstück. Planungen, Kritik und Utopien zu den Museumsgründungen in Bonn und Berlin*. Hamburg: Ergebnisse Verlag. 1987. S. 43-49

Harzhauser, Marianne: "Die Zerstörung der Zerstörung, ein philosophisches Vergnügen...". Die Funktion der literarischen Tradition in Werner Koflers "Am Schreibtisch". Diplomarbeit. Universität Wien. 1998

Heusser, Martin / Grabher, Gudrun (Hrsg.): *American foundational myths*. Tübingen: Narr. 2002

ICOFOM – ICOM International Committee for Museology: *Key Concepts of Museology*. Hrsg. v. Desvallées, André/Mairesse, François. Aus d. Franz. ins Engl. v. Suzanne Nash. Armand Colin. 2010.

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf [24.10.2012]

Jäger, Georg: Art. Experimentell. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin; New York: W. de Gruyter. 1997. S. 546-547

Kocka, Jürgen: Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*, 32, 2006. S. 398-411

Korff, Gottfried: Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat. In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext. 1990. S. 57-71

Lübbe, Herrmann: Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit. In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext. 1990. S. 40-49

Lyotard, Jean- François: Das postmoderne Wissen. Wien: Passagen Verlag. 1999 [1979]

Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur. In: Baur, Joachim (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript. 2010. S. 187-212

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus d. Franz. v. Gustav Roßler. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. 2001 [1986; 1988]

Rußegger, Arno: Koflers ›Filmscripts‹. In: Amann, Klaus (Hrsg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl. 2000. S. 190-205

Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. In: Berger, Albert (Hrsg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen Verlag. 1994. S. 295-308

Sherman, Daniel J.: Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura and Commodity Fetishism. In: Sherman, Daniel J. / Rogoff, Irit (Hrsg.): Museum Culture. Histories Discourses Spectacles. London: Routledge. 1994. S. 123-143

Sherman, Daniel J. / Rogoff, Irit (Hrsg.): Museum Culture. Histories Discourses Spectacles. London: Routledge. 1994

Sturm, Eva: Museifizierung und Realitätsverlust. Musealisierung – Museifizierung: verwandte Begriffe. In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext. 1990. S. 99-113

Von Glasersfeld, Ernst: Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität. In: Von Foerster, Heinz (Hrsg.): Einführung in den Konstruktivismus. (Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung; Serie Piper; Band 5) München [u.a.]: Piper. 1997. S. 9-39

Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH Acta humaniora Verlag. 1988

Zacharias, Wolfgang: Zeitphänomen Musealisierung. Zur Einführung. In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext. 1990. S. 9-30

Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen [u.a.]: A. Francke Verlag. 1997

Internetquellen/Homepage:

ICOM – International Council of Museums: Home. Who we are. The Vision. Museum Definition. <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/> [24.10.2012]

LCFN – The Living Culture Foundation Namibia^a: Info. Philosophie. Projektansatz – Kulturnetzwerk. <http://www.lcfn.info/projektansatz/projektansatz-kulturnetzwerk> [3.1.2013]

LCFN – The Living Culture Foundation Namibia^b: The Living Museum of Damara. Home. <http://www.lcfn.info/damara/damara-home> [3.1.2013]

Saints Peter and Paul Church: Who are We. Our History. <http://www.sspeterpaulsf.org/church/history.htm> [16.12.2012]

Seib, Kenneth: Trout Fishing in America: Brautigan's Funky Fishing Yarn. In: Critique: Studies in Modern Fiction, 13.2, 1971. S. 63-71. <http://brautigan.cybernetic-meadows.net/tiki-index.php?page=Seib+1971+TFA+Brautigans+Funky+Fishing+Yarn> [29.1.2013]

Skau, Michael: American Ethos: Richard Brautigan's Trout Fishing in America. In: Portland Review, 27.1, Fall/Winter 1981. S. 17-19. <http://brautigan.cybernetic-meadows.net/tiki-index.php?page=Skau+1981+American+Ethos+TFA> [29.1.2013]

Smithsonian^a: Exhibitions. American History Museum. The Price of Freedom. <http://www.si.edu/Exhibitions/Details/The-Price-of-Freedom-Americans-at-War-188> [16.12.2012]

Smithsonian^b: Home. About Us. <http://www.si.edu/About> [10.12.2012]

Lebenslauf

- 1989 geboren am 13.07. in Linz
- 1995-1999 Volksschule VS6 Römerberg, Linz
1999-2007 Bundesrealgymnasium Fadingerstraße/Medienzweig, Linz
- seit WS 2007/08 Vergleichende Literaturwissenschaften (Diplomstudium),
Universität Wien
- seit WS 2008/09 Internationale Entwicklung (Individuelles Diplomstudium),
Universität Wien
- WS 2008/09/
SS 2010 – SS 2011 Russisch (4 Semester), Slawistik, Universität Wien
- seit Herbst 2011 freiwillige Mitarbeiterin bei ZARA (Zivilcourage und
Anti-Rassismus-Arbeit)
- SS 2012 Praktikum bei ZARA
- seit Jan 2013 Mitarbeiterin (Teamerin) bei dem Project *Respect!* – *Gemeinsam
verschieden sein* (Politische Bildung Thüringen,
Jugendbewegungs- und Jugendbegegnungsstätte Weimar, gefördert
aus EU-Mitteln im Rahmen des Programms Jugend in Aktion)

Abstract

Das Museum erlebt seit einigen Jahrzehnten eine regelrechte Hoch-Konjunktur, welche sich in der weltweiten Ausbreitung, Zunahme und Ausdifferenzierung der Museen ausdrückt. Diesem Trend folgend vergleiche ich in meiner Arbeit Literatur und Museum. In diesem Sinne behandle ich die Frage, inwiefern sich literarische Werke als Museum gestalten, wobei das Verhältnis zwischen Literatur bzw. Museum und ‚Wirklichkeit‘ zentraler Fokus ist. Insofern das Museum im theoretisch-reflexiven Diskurs zwischen den Polen Mausoleum/lebensferner Ort einerseits und innovatives Aktionsfeld/Werkstätte andererseits schwankt, verhandle ich diese Spannung in Zusammenhang mit Richard Brautigans Werk *Trout Fishing in America* und Werner Koflers Buch *Am Schreibtisch* und dessen darauf basierenden Film *Im Museum*.

Abstract

The museum is in the midst of a boom; this is articulated in the worldwide distribution, increase and the ongoing process of functional differentiation. This leads to the main interest in my paper comparing museum and literature; in doing so I focus on the relation between literature/museum and ‘reality’. Thereby the theoretical discourse of the museum ranges from the idea of the museum as mausoleum to the idea of the museum as an innovative space of action. I discuss this tension in connection with Richard Brautigan’s *Trout Fishing in America* and Werner Kofler’s *Am Schreibtisch* and his film *Im Museum*.