

## **Transitzonen zwischen Literatur und Museum**



# Transitzonen zwischen Literatur und Museum



Herausgegeben von  
Matteo Anastasio und Jan Rhein

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-069151-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-069156-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-069162-7

**Library of Congress Control Number: 2021936031**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverabbildung: Gettyimages / pixonaut und fpm

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

Matteo Anastasio und Jan Rhein

**Einleitung — 1**

## **Ausstellungen schreiben, Ausstellungen lesen**

Jean-Max Colard

**Vom Ausstellungsvorwort zur Ausstellung als Vorwort — 15**

Heike Gfrereis

**Literarische Erfahrung im Museum oder: Wie man in einer  
Literaturausstellung lesen kann — 37**

Cornelia Ilbrig

**Stufen der Besucheraktivierung – Ein Ausstellungsentwurf zur  
frühromantischen Programmzeitschrift *Athenaeum* — 65**

## **Museumrepräsentation und Repräsentation im Museum**

Maria Gregorio

**Reading a Literary Mind Map through European Exhibitions and Museums: A  
Visitor Testimony by a Member of the International Committee of Literary and  
Composers' Museums (ICLCM) — 95**

Volker Jaeckel

**Umkämpfte Kunst: Das Prado-Museum während des Spanischen Bürgerkriegs  
1936–1939 in Theater, Film und Roman — 113**

## **Medienkonkurrenz und -überschreitung**

Marco Thomas Bosshard

**Architektur vs. Literatur? Inszenierung, Hierarchisierung und Marginalisierung  
von Literatur: Eine Analyse der Ausstellung im spanischen Ehrengastpavillon  
auf der Frankfurter Buchmesse 1991 — 135**

Jan Rhein

**Licht und Literatur: Jean-Philippe Toussaints transmediale  
Museumskritik — 163**

Vanessa Zeissig

**„A Room is not a Book“: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und  
Museum — 189**

## **Literaturszenerien und Ausstellungsräume**

Sophie Soccard

**Murders in a Museum: Agatha Christie’s Greenway and the Reconstruction of  
her Work Universe — 215**

Barbara Schaff

**“Jane Austen in 41 Objects“: How Literary Museums Narrativise Authors and  
Objects — 227**

Matteo Anastasio

**Stadtliteratur – Museumsstadt: Fernando Pessoa’s Lissabon in Werk und  
Ausstellung — 243**

**Autor-innenverzeichnis — 273**

**Personenregister — 277**

**Sachregister — 279**

**Museen und Institutionen — 283**

## Matteo Anastasio und Jan Rhein

# Einleitung

Von der (Kunst-)geschichte über die Ethnologie bis zur Medienwissenschaft, der Kultursemiotik, der Theaterwissenschaft: Seit dem „Boom der Museumsforschung“ (Baur 2010a, 7) Mitte der 1980er Jahre beschäftigen sich sämtliche Bereiche der Kulturwissenschaften mit Museen und Ausstellungen. Auch die Literaturwissenschaft interessiert sich seither immer mehr für das Thema. So gerieten zunächst Dichterhäuser und Literaturmuseen (vgl. u. a. Lange-Greve 1995; Kussin 2002), später auch innovative, außermuseale und multimedial gestaltete Ausstellungskonzepte in den Fokus einer von breitgefassten ästhetischen Fragen geprägten Debatte. „Was leisten Museen für die Vermittlung und Rezeption von Literatur?“ und „Kann man überhaupt Literatur ausstellen?“ (Barthel 1984; Zeller 1984; Beyrer 1986) fragte man zunächst eher skeptisch. Heute, da über die Ausstellbarkeit der Literatur meist eine Art Konsens besteht, erweitert sich das Forschungsfeld um neue theoretische und methodologische Ansätze. Ausgehend von der Frage, *wie* Literatur ausgestellt werden kann, widmet sich die Forschung der letzten Jahre der „Fülle an Möglichkeiten zur Präsentation von Literatur“, dem „Methodenpluralismus“ (Kroucheva und Schaff 2013) des Ausstellens und der künstlerischen Kreativität (Kutzenberger 2013), die damit verbunden ist. Sie fragt nach strukturellen Beziehungen und „Interaktionsformen“ (vgl. Régnier 2015) zwischen Literatur und Ausstellung, sowie nach semiologischen und narratologischen Berührungspunkten (Bal 2002, 117–145, Buschmann 2010, Metz 2011). Diese Perspektiven erlauben es, Ausstellungspraktiken neu zu denken: in Bezug auf Prozesse der Produktion und Rezeption von Literatur im Ausstellungsraum, des Schreibens und des Lesens jenseits des Buchs, sowie hinsichtlich des Potentials, das diese Praktiken für die Literatur besitzen.

Viel früher als die Literaturwissenschaft haben sich Literat·innen mit Phänomenen des Ausstellens befasst, so Ende der 1930er Jahre Paul Valéry. Er fasste seine Überlegungen zur Gestaltung des von ihm mitkonzipierten Literatur-Pavillons auf der Pariser Weltausstellung 1937 in zwei kurzen Artikeln zusammen, „Présentation du ‚Musée de la littérature‘“ (Valéry 1960b) und „Un problème d'exposition“ (Valéry 1960c). Im Unterschied zur bildenden Kunst und zur Musik, die selbst schon „expositions“ seien, da sie sich zeigen und aufführen ließen, im Unterschied auch zu den Naturwissenschaften, die mit Geräten dargestellt werden können (Valéry 1960c, 1150), fällt es Valéry in Bezug auf die Literatur schwerer, die Frage zu beantworten, wie und mit welchen Mitteln deren Immaterialität, deren „esprit“ sichtbar zu machen sei. Als ausstellenswert erscheint ihm das literarische Manuskript, welches nicht nur den Ursprung eines Werks materiell darstelle,

sondern vor allem die Arbeit des Schreibens durch verschiedene Vorstufen illustriere, „all das Ringen um die Schöpfung eines Werks und um das Festhalten des Ungreifbaren“<sup>1</sup>. Dieser Blick auf die Literatur im Werden, so hofft er, ermögliche den Besuchern, sich Fragen zu stellen: „*Wie*, wird er sich fragen, *und warum* solche Anstrengungen für ein so vergebliches Unterfangen?“<sup>2</sup>. In der Thematisierung der Paradoxie des Literatausstellens (vgl. auch Valéry 1960b, 1145 – 1146) liegt schon eine genuin literarische Ausstellungsreflexion. Gegenüber dem ausgestellten Objekt hält Valéry eine Vergeblichkeit des Ausstellens von Literatur fest: Mehr als diese selbst ist die Arbeit zu sehen, die ihr zugrunde liegt. Die hier angedeutete „*fatigue*“ (Anstrengung) des Schreibens, die Suche nach einer konkreten sprachlichen Form, korreliert mit der „*fatigue*“ des Ausstellens und wird durch das Objekt selbst transportiert.

Als „Autor-Künstler“ (vgl. Wetzell 2020), der die Ausstellbarkeit der Literatur problematisiert, ist Valéry nicht nur mit praktischen Herausforderungen konfrontiert, sondern mit dem Status und den Voraussetzungen zweier konkurrierender Felder, der literarischen Tätigkeit auf der einen Seite und der neu aufkommenden Ausstellungsmode seiner Zeit auf der anderen. Mit der Zusammenführung von Ausstellung und Literatur ergibt sich also auch eine Neusituierung des Autors:<sup>3</sup>

Der Poet, der Romancier, der Philosoph, der Historiker müssen hier eins werden. Allerdings darf man wohl sagen, und damit möchte ich schließen, dass die Ausstellung selbst in ihrer Gesamtheit [...] angesichts des Geists, in dem sie konzipiert wurde, und der Bemühungen der Vorstellungskraft, die sie gekostet hat, Geschichte, Philosophie und Poesie einschließt.<sup>4</sup>

Das Ausstellen setzt für Valéry nicht nur konzeptuelles Wissen und Fachkenntnisse voraus, sondern ist eine literarische Arbeit: die des Imaginierens, des Dichtens und Erzählens. Nebenbei stellt sich die Frage, ob die „*Présentation*“ Valérys als Metatext zur Ausstellung, der gleichwohl in seinem Stil einen litera-

---

1 „[...] tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable“ (Valéry 1960b, 1147).

2 „*Comment, se dira-t-il, et pourquoi tant de travail pour un projet si vain? Pour noircir du papier faut-il tant de fatigues?*“ (Valéry 1960b, 1149).

3 Wie auch Mieke Bal (1996, 2) ausführt, wird bei jedem Ausstellen nicht nur das Objekt ausgestellt, sondern auch das ausstellende Subjekt.

4 „Le poète, le romancier, le philosophe, l'historien, ici, doivent se confondre. Toutefois, l'on peut bien dire, et c'est par quoi je terminerai, que l'Exposition elle-même tout entière implique [...] par l'esprit dans laquelle elle a été conçue, par les efforts d'imagination qu'elle a nécessités, à la fois histoire, philosophie et poésie“ (Valéry 1960c, 1156).



rischen Anspruch signalisiert, nicht selbst auch als Ausstellungsbestandteil zu sehen ist – mithin selbst eine „Transitzone“ bildet.

Auch in der heutigen Debatte liegt das Augenmerk bei der Untersuchung des Themenkomplexes Literatur und Ausstellung meist auf der Ausstellungsseite. Dabei ist aber auch der Blick auf die Literatur durchaus produktiv, wie etwa Margret Westerwinters Aufsatzsammlung *Museen erzählen* (2008) und der 2020 erschienene Band *Museales Erzählen* (Stapelfeld et al.) zeigen. Westerwinter denkt Museumskonzepte mit Formen des Ausstellens und Sammelns in der Literatur zusammen und beschreibt „literarische und nichtliterarische, kulturelle und textuelle Produktionen [...] als gleichberechtigte und aufeinander beziehbare Äußerungen eines kulturellen Imaginären“; sie begründet dies insbesondere im Sinne des *new historicism*, demzufolge museale Repräsentationen ebenso wie Texte als „Reflex[e] gesellschaftlicher Verhältnisse“ (Westerwinter 2008, 25) zu verstehen sind. Ihre Untersuchung beruht auf der Annahme, dass Museen in den von ihr behandelten Texten nicht nur eine „plotbestimmende“ Funktion besitzen können, sondern auch „über die textimmanente Ebene hinaus konstitutiv“ (Westerwinter 2008, 26) für ein kulturelles Imaginäres sind.<sup>5</sup>

Auch *Museales Erzählen* unterstreicht den in Texten angelegten, produktiven „Doppelcharakter des Museums als realer Ort und imaginärer Raum“ (Stapelfeld et al. 2020, 9). In Anlehnung an Foucaults Kritik der Moderne denken Stapelfeld, Vedder und Wiehl (2020) das Museum als Ort, dessen Ambition, die Welt auf kohärente Weise zu repräsentieren, letztlich eine Fiktion bleiben muss: „Diese Fiktion wird mittels musealer Techniken des Ordnen, Arrangierens und Klassifizierens hergestellt, die gleichzeitig rhetorische Operationen darstellen“ (Stapelfeld et al. 2020, 2–3). Ausstellungen und Museen sind daher, so die Grundthese der Herausgeber-innen, literarischen Verfahren nah; so sehr, dass im neunzehnten Jahrhundert das Museum auch zu einem Motiv und Moment der literarischen Selbstreflexion wurde. Vor diesem Hintergrund untersuchen die Beiträge des Bandes Korrespondenzen zwischen literarischen und musealen Operationen des „Sammelns“: sowohl im Bereich der literarischen Inszenierung von *Dingen* und *Räumen* nach erkennbaren musealen Mustern, als auch hinsichtlich der Entstehung museumspezifischer *Narrative* in der Literatur vom neunzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Der vorliegende Band reiht sich in diese Denklinien ein und erweitert sie um Perspektiven, die das Museum bzw. das expositorische Dispositiv in seiner Ge-

---

<sup>5</sup> Westerwinter bezieht sich hier auf Stephen Greenblatt. Vgl. auch die ähnliche Argumentation von Rosenthal und Ruffel (2010, 11), die für den Komplex „Literatur/Ausstellungen“ ebenfalls eine mehrdimensionale „analyse historique, sociologique et esthétique“ vorschlagen.

samtheit zum Objekt einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung machen. Die Transfers zwischen Literatur und Museum sind keine in zwei Richtungen laufenden Einbahnstraßen – „deux voies“, wie es der Literaturwissenschaftler Philippe Hamon (2001, 84–85) in seiner Untersuchung zu literar-musealen Zusammenhängen im neunzehnten Jahrhundert formuliert. Vielmehr sollen sie als gemeinsames Gebiet in den Blick genommen werden. Daher liegt der Fokus des Sammelbands zum einen auf den medialen und (kultur-)semiotischen Funktionen von Museen und Ausstellungen zur Vermittlung, Rezeption und Definition von Literatur. Zum anderen interessiert er sich für unter dem Begriff der „Systemkontamination“ (Rajewsky 2002) subsumierte Hybridisierungsphänomene, seien es museale Organisationsformen und Motive in der Literatur oder literarische Mittel in Museen. Die Beiträge situieren sich demnach allesamt in der Transitzone zwischen beiden Medien. Sie vereinen dabei Perspektiven aus verschiedenen Ländern, Philologien und Praxisfeldern.

## 1 Ausstellungen schreiben, Ausstellungen lesen

Am Anfang stehen drei Untersuchungen, welche die Überschneidungen zwischen Literatur und Ausstellung aus produktions- bzw. rezeptionstheoretischer Perspektive betrachten und beide Felder zusammendenken.

Der Literaturwissenschaftler und Kurator **Jean-Max Colard** (Centre Pompidou, Paris) analysiert das Ausstellungsvorwort als „diskursive, transmediale Form“ – ob im Kunstkatalog oder an der Wand eines Museumseingangs. Colard stellt Formen dieser Beziehung zwischen Buch und Raum in einem diachronen Querschnitt ab dem neunzehnten Jahrhundert dar. Dieser Überblick auf die Evolution von Ausstellung und Vorwort zeigt, wie die Grenzen zwischen beiden Formen immer mehr verwischen und wie sie aufeinander übergreifen. Hat zunächst die Kunstausstellung neue Textsorten wie Vorwort oder Katalog hervorgebracht, so endet Colards Analyse mit der Darstellung einer Gegenbewegung, der Übernahme literarischer Ordnungsprinzipien (das Vorwort, das Inhaltsverzeichnis) in den Ausstellungsraum: An Beispielen aus der französischen Gegenwartskunst verdeutlicht er, wie Künstler-innen ihre Ausstellungen zu Vorworten des eigenen Werks machen.

Während sich Colard dem vom Ausstellungskontext geprägten Verfassen von Texten widmet, legt **Heike Gfrereis** (Literaturmuseum der Moderne, Marbach) den Fokus auf das Lesen in der und durch die Ausstellung. Der enge Dialog zwischen Literatur und Ausstellung sorgt, so Gfrereis, für neue literarische Erfahrungen. Literatúrausstellungen bieten nicht nur Interpretationen des Textes, sondern können den Prozess des Lesens von Dichtung, die Rezeption von Syntax und

Strukturen selbst reflektieren. Am Beispiel der Ausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* (Literaturmuseum der Moderne, 23. Mai 2020 – 1. August 2021) demonstriert Gfrereis, wie verschiedene Dimensionen des Lesens im Ausstellungsraum Berücksichtigung finden können. Die Ausstellung ist eine Versuchs-anordnung, die nicht nur Antworten gibt, sondern auch Fragen stellt: Worauf richten wir beim Lesen unsere Aufmerksamkeit? Was lesen wir? Welche Sinne werden dabei aktiviert?

Mit Blick auf literarische Erfahrungen entwickelt auch **Cornelia Ilbrig** (Goethe-Haus in Frankfurt am Main) ein Ausstellungsprojekt, in dessen Mittelpunkt die Stichworte „Interaktion“ und „Partizipation“ als neue Ausstellungsparadigmen (vgl. u. a. Wenrich und Kirmener 2016) stehen. In ihrem Aufsatz stellt Ilbrig den Entwurf einer hypothetischen Ausstellung rund um die frühromantische Zeitschrift *Athenaeum* (1798–1800) vor. Die Ausstellung verbindet vordergründig „konventionelle“ Literaturobjekte, so etwa Zeitschriftenseiten, mit einem unkonventionellen, partizipatorischen Ausstellungsansatz, der auf die Mitarbeit der Besucher:innen und deren „Spurensuche“ baut. Die Ausstellung bezieht das Publikum in das Konzept ein und will Wissensbegierde wecken. So wird etwa der in *Athenaeum* angekündigte Begriff der „Sympoesie“ erst durch die aktive Teilnahme der Besucher:innen und die Ergänzung von ausgestellten Versen veranschaulicht.

Gemeinsam ist allen drei Beiträgen, dass sie zeigen, wie Diskurse und Diskursformationen im Museum sinnlich begreifbar – und räumlich *begehrbar* – gemacht werden können. Im Lebendig-Halten vergangener Literatur liegt auch utopisches Potential, wie Ilbrig bezogen auf die Literatur der Frühromantik betont: „Kunst und Wissenschaft sind Stimuli für gesamtgesellschaftliche Veränderungen, da sie die Rezipienten zu Verhaltensänderungen anregen“.

## 2 Museumrepräsentation und Repräsentation im Museum

Die Nähe von Literatur und Ausstellung wird auch aus historischer Perspektive sichtbar, etwa in der Entstehungsgeschichte des Museums aus dem Geiste der Enzyklopädie und dessen Organisation in „enzyklopädisch-textuelle[n] Strategie[n]“ (vgl. Baur 2010b, 21). Musealisierung bedeutet eine Verwandlung der ausgestellten Objekte, die zum Bestandteil eines übergeordneten, symbolischen Zusammenhangs werden: Als Bedeutungsträger können sie sich in einen *grand récit* (Lyotard 1979) einfügen, so etwa in eine im Museum erzählte Kunst- oder Nationalgeschichte. Die italienische Museologin **Maria Gregorio** (Mitglied des International Committee of Literary and Composers' Museums) unternimmt einen

Rundgang durch einige bedeutende europäische Bibliotheken, Literatur- und Büchermuseen und rekapituliert die Etappen, Formen und Räume des Literaturausstellens seit der Renaissance. Dabei arbeitet sie den Einfluss von Museen auf die Formation einer literarischen Landschaft im europäischen Kulturraum heraus. Die Gesamtheit dieser Institutionen zeichnet für Gregorio eine imaginäre Landkarte des europäischen Kulturerbes im doppelten Sinn: als Atlas von Gedächtnisorten und als „Mindmap“. Die von Gregorio analysierten Museen und Ausstellungen sind Beispiele europäischer *lieux de mémoire*. „Art of memory“ heißt in diesem Rahmen nicht bloß Sammeln, Deponieren und Archivieren, sondern bedeutet auch eine Kunst des Zeigens; gemeint ist demnach auch die Erzeugung eines „Image“ des Literarischen und damit die Einflussnahme des Ausstellens auf Rezeptionshaltungen von Besucher:innen gegenüber literarischen Werken.

Museen spielen auch eine zentrale Rolle in der Definition und Abbildung von Identitäten (vgl. u. a. Karp und Lavine 1991, Muttenthaler und Wonisch 2007). Ihr Einfluss seit dem siebzehnten Jahrhundert hat den Umgang mit künstlerischen, kulturellen und politischen Realitäten geprägt, sodass gerade kulturkritische Perspektiven ohne eine Reflexion über Museen kaum zu denken sind. So skizziert **Volker Jaeckel** (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte) in seinem Beitrag am Beispiel eines der imposantesten Kunstmuseen der Moderne, des Madrider Prado-Museums, die Entwicklung eines literarischen und künstlerischen Metadiskurses über die Nation. Dieser handelt vom Museum als umstrittenen, „umkämpftes“ Symbol vom spanischen Bürgerkrieg bis über die Franco-Diktatur hinaus. Die von Jaeckel berücksichtigten Beispiele zeigen vielfältige intermediale Phänomene in unterschiedlicher Graduierung, so Formen der Ekphrasis, aber auch intermediale „Teilaktualisierungen“ (Rajewsky 2002) des literarischen Mediums durch Objekte der bildenden Kunst, etwa den Transfer von Gemälden in Erzähl- oder Theaterszenen. So wie historische Schlüsselmomente der Nation in der Reihung der Kunstwerke im Prado symbolisch organisiert werden, gewinnen in derartigen intermedial gestalteten Werken Figuren und Motive der Kunst und der Geschichte durch narrative, poetische und dramatische Mittel an neuer Bedeutung. Da das Prado-Museum ein Monument des kollektiven Gedächtnisses ist, stellen Adaptionen und Referenzen auch Positionen im Kulturstreit um den symbolischen Wert dieses Kulturerbes dar.

### 3 Medienkonkurrenz und -überschreitung

Die vorangegangenen Beiträge verweisen auch auf die Rolle des Museums als Metapher und Symbol einer Kultur. Schon im neunzehnten Jahrhundert, dem „Jahrhundert der Ausstellung“ (vgl. Hamon 1989), nutzte man Formen der mu-

sealen Repräsentation von Ländern auch in anderem Rahmen, insbesondere auf den Welt- (und Kolonial-)ausstellungen (Andermann und González Stephan 2006; Obergöcker 2016). Die Koppelung von Kunstobjekten an kulturelle Identitäten ist seitdem ein Erfolgsmodell, das inzwischen auch zu einer üblichen Strategie für die Vermittlung und Vermarktung von Kulturprodukten aller Art geworden ist. Dabei treten auch die Medien Buch und Ausstellung zueinander in Dialog und Konkurrenz.

Wie **Marco Thomas Bosshard** (Europa-Universität Flensburg) am Beispiel des spanischen Ehrengastauftritts auf der Frankfurter Buchmesse im Jahr 1991 zeigt, wird diese Tendenz auch in der Buchbranche deutlich. Im Mittelpunkt einer vom Ehrengast realisierten Literatúrausstellung stehen Selbstrepräsentationen eines Landes. Sie schlagen sich in der visuellen und architektonischen Gestaltung des vom Gastland konzipierten Pavillons nieder. Bosshard fragt in seiner Analyse des spanischen Pavillons nach konzeptuellen Überschneidungen und Divergenzen zwischen heterogenen Medien, den jeweiligen Ansprüchen von Architektur und Literatur. Dabei verweist er durch die Analogisierung von spanischer Literatur- und Kunstgeschichte auf Korrespondenzen – und Konkurrenzen – zwischen architektonischen Elementen und Hierarchien innerhalb des nationalen Literaturkanons. Wie in einer Stierkampfarena, an die der Pavillon auch visuell angelehnt ist, stehen sich beide Medien gegenüber.

Ein Beispiel für eine literaturwissenschaftliche Lektüre, die das Museum mitdenkt und zum Museum zurückführt, bietet **Jan Rhein** (Europa-Universität Flensburg) mit seinem Aufsatz, der das Erzähluniversum des Autors Jean-Philippe Toussaint beleuchtet. Toussaints Neon-Installation *L'Univers* war 2012 in einer vom Autor kuratierten Ausstellung namens *Livre/Louvre* zu sehen – deren Titel signalisiert bereits die explizit thematisierte Konkurrenz zwischen Literatur und Museum. Mit dem „Einzug der Neonröhren“ in den Louvre greift Toussaint auch eine gegenwärtige Museumskritik auf, die eine „Eventisierung“ des Museums durch Sonderausstellungen und Gastkurator:innen bemängelt. In einer von der Installation ausgehenden Lektüre des literarischen Werks Toussaints zeigt Rhein, wie eine in der Installation angelegte Ästhetik des „Aufscheinens“ mit dem literarischen Werk zusammenhängt. Daraus lässt sich einerseits ein Werkbegriff ableiten, der nicht mehr den einzelnen Text in den Mittelpunkt stellt, sondern erst als „literar-musealer Komplex“ ganz ersichtlich wird; andererseits impliziert dieses Aufscheinen auch eine Kritik des universalistischen Museums, für das der Louvre prototypisch steht. Aus dem Neben- und Gegeneinander der beiden Medien geht die Literatur selbst als eigentliche Siegerin hervor.

Bezüglich des Konkurrenzverhältnisses zwischen den Medien steht am Ende des Kapitels gewissermaßen ausgleichend der Artikel von **Vanessa Zeissig** (Hochschule für bildende Künste Hamburg). Für Zeissig ist die Szenografie der

Schlüssel zu einem „tatsächlichen Transfer“. Ihr Artikel verbindet Wissenschaft und Praxis auf doppelte Weise miteinander: in ihrer Argumentation, die auf breitem theoretischem Fundament steht, aber auch in ihrem Ausstellungsprojekt, das sich nicht als Literatúrausstellung versteht, sondern als räumliche Auseinandersetzung mit dem Literatúrausstellen. *Raum* ist der Schlüsselbegriff ihres Ansatzes, „nicht als Hülle für musealisierte Literatur, sondern als literarische Ausdrucksform“. Anhand einer Darstellung der von ihr konzipierten Pop-Up-Ausstellung *A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur* zeigt sie, wie die Literatúrausstellung zu einem „eigenen Ort“ gegenüber Literatur und Ausstellungstheorie werden kann. Dies stärkt insbesondere den Status der Szenografie, die mehr ist als eine Erfüllungsgelhilfin von Literatur oder Museum.

## 4 Literatúrszenarien und Ausstellungsräume

Reale und imaginäre Welten überschneiden sich in Ausstellung wie Literatur. Aufbauend auf den oben behandelten medialen, architektonischen und szenografischen Dimensionen, widmen sich die Aufsätze des letzten Teils jeweils dem Werk und der Ausstellung einzelner Autorinnen und deren Anbindung an reale Topografien. Der Dialog zwischen musealen, literarischen und realen Räumen steht demnach im Mittelpunkt. Orte wie Dichterrhäuser, literarische Gedenkstätten, aber auch Städte und Landschaften, die allgemein in Verbindung zur Literatur gebracht werden, können durch den Einsatz von zusammengeführten – nicht konkurrierenden – expositorischen und literarischen Strategien auf ähnliche Weise inszeniert werden. Eine Verbindung von Literatur und Raum schlägt sich in der literarischen Repräsentation von Orten und in der davon profitierenden Vermarktung kulturtouristischer Ziele nieder – aber auch in der Rezeption von Literatur durch deren Verknüpfung an bestimmte Orte.

**Sophie Soccard** (Le Mans Université) widmet sich dem Wohnhaus der Krimiautorin Agatha Christie in Greenway. Sie beschreibt das Museum unter Rekurs auf Gaston Bachelard als „domain of intimacy“, als begehbaren Raum der subjektiven Kreativität, und gleichsam als Ausgangspunkt von Erzählung. In diesem Museum bringen Besucherinnen und Autorin in einem Prozess des „touching and being touched“ einen gemeinsamen Erlebensraum erst hervor. Soccard führt dies mit den ausgestellten Objekten und Arbeitsmaterialien der Autorin zusammen, die als Zeugen des kreativen Prozesses zu resonanten Dingen werden: „here is where the author’s great work was written“. Sie zeigt damit den „Fetisch“-Charakter jedes Exponats (Scholze 2004, 124–127): Durch diesen lassen sich selbst „faktische“ Elemente in Ausstellungen im Grunde nur durch produktive Fiktionen als solche wahrnehmen.

Dies führt zu der Frage nach dem Einfluss von Literatur auf die Konzeption von Museen und deren Rauminszenierung. Vor dem Hintergrund literarischer Werke, historischer Kontexte und Biografien untersucht **Barbara Schaff** (Georg-August-Universität Göttingen), wie Literaturmuseen eigene Narrative entfalten, die sich in Ausstellungstexten, Objekten und auch Räumen überlagern. So *literarisieren* Museen und Ausstellungen auch Exponate, die in ihrer Materialität eigentlich keine literarische Dimension besitzen. Dieses Potential zeigt sich besonders dann, wenn museale Objektpräsentationen und Raumkompositionen sich nicht auf das Vermitteln beschränken. Wie Schaff unter anderem am Beispiel des Emily Dickinson Museum in Amherst darstellt, können narrative Mittel in Museen die Imagination von Besucher:innen aktivieren und ihre Exponate zu einer „precondition for writing poetry“ machen. So können Literatúrausstellungen und Museen auch zu neuen literarischen Werken inspirieren.

Schließlich verweist **Matteo Anastasio** (Europa-Universität Flensburg) anhand des Werks Fernando Pessoa's und dessen Rezeption auf die Stadt als Ausstellungsraum und zeichnet dabei eine komplexe Wechselbeziehung zwischen literarischer Topografie, Ausstellungsstrategien und *city branding* nach, welche Lissabon als „Stadt Pessoa's“ musealisiert. Wie kaum ein anderer Autor gilt Fernando Pessoa als Ikone seines Landes und als Symbol seiner Heimatstadt. Die vielen verschiedenen Ausstellungsinitiativen rund um die Biografie und das Werk des Dichters stehen für einen kohärenten Einsatz literarischer Texte und expositorischer Mittel mit dem Ziel der Literarisierung des Stadtraums – und nicht zuletzt dessen touristischer Verwertung. Anastasio untersucht, welche parallelen Wirkungen Text und Ausstellung in Bezug auf die Stadtwahrnehmung erzielen. Er zeigt, wie durch die von Museen und Ausstellungen behauptete Beziehung zwischen dem Dichter und seiner Stadt der urbane Raum selbst zu einem Interpretationsschlüssel und Ordnungskriterium des Gesamtwerks Pessoa's wird und konstatiert eine enge Bindung zwischen beiden Polen dieser Beziehung, sodass das pessoasche Werk heute ohne den Rückbezug auf Lissabon kaum lesbar ist.

Die Analysen dieses Abschnitts zeigen die Rolle von Literatur zur Neudeutung von Räumen, aber auch das Potential musealer Verfahren für die Aktivierung literarischer Erfahrungen und deren Integration in Alltagsräume. Das kreative Ausstellen von Literatur im Raum bringt materielle, visuelle, begehbare Szenarien hervor, aber auch alternative Rezeptionsformen der Literatur, etwa durch Fantasie auslösende Objekte oder die Einladung zum Flanieren in der Stadt.

Ein Beispiel für ein solches literarisches Objekt und einen literarischen Ort stellt auch der Eingang des Palais de Chaillot dar, der für die bereits erwähnte Pariser Weltausstellung 1937 erbaut wurde und heute mehrere Museen beherbergt. Es war wiederum Paul Valéry, der die bis heute daran zu findenden Inschriften verfasste.

Der zweite der insgesamt vier Texte sei zum Abschluss zitiert, denn er ist ein weiteres Beispiel für eine Transitzone zwischen Literatur und Museum, zwischen Ausstellungs- und Stadtraum, außerdem ein ironischer, poetischer Ausstellungs-Paratext, ein Appell an Besucher-innen, Leser-innen und Flaneur-innen, die sich an dieser Grenze befinden – und nicht zuletzt auch ein schönes *incipit* für dieses Buch:

IL – DÉPEND – DE – CELUI – QUI – PASSE  
 QUE – JE – SOIS – TOMBE – OU – TRÉSOR  
 QUE – JE – PARLE – OU – ME – TAISE  
 CECI – NE – TIENT – QU’A – TOI  
 AMI – N’ENTRE – PAS – SANS – DÉSIR (Valéry 1960a, 1585)<sup>6</sup>

## Bibliografie

- Andermann, Jens, und Beatriz González Stephan. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Bal, Mieke. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York und London: Routledge, 1996.
- Bal, Mieke. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Barthel, Wolfgang. „Literaturausstellungen im Visier“. *Neue Museumskunde* 27.1 (1984): 4–13.
- Baur, Joachim. „Museumsanalyse: Zur Einführung“. *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. Joachim Baur. Bielefeld: transcript, 2010a. 7–14.
- Baur, Joachim. „Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands“. *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. Joachim Baur. Bielefeld: transcript, 2010b. 15–48.
- Beyer, Klaus. „Literaturmuseum und Publikum. Zu einigen Problemen der Vermittlung“. *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 33.2 (1986): 37–42.
- Buschmann, Heike. „Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse“. *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. Joachim Baur. Bielefeld: transcript, 2010b. 149–170.
- Hamon, Philippe. *Expositions. Littérature et Architecture au XIXe siècle*. Paris: José Corti, 1989.
- Hamon, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. Paris: José Corti, 2001.
- Karp, Ivan, und Steven D. Lavine. *Exhibiting Cultures*. Washington und London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Kroucheva, Katherina, und Barbara Schaff. „Einleitung“. *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Hg. Katherina Kroucheva und Barbara Schaff. Bielefeld: transcript, 2013. 7–21.

---

<sup>6</sup> „Es hängt von jenem ab, der vorbeikommt / Ob ich Grab bin oder Schatzkammer / Ob ich spreche oder verstumme / Das hängt nur an Dir / Freund – tritt nicht ohne Absichten ein“.



- Kussin, Christiane (Hg.). *Zwischen Reliquienkult und Reizüberflutung. Möglichkeiten der Konzeption und Gestaltung von Literaturousstellungen*. Berlin: ALG, 2002.
- Kutzenberger, Stefan. „Gasförmig, flüssig und fest. Visualisierungsstrategien der Aggregatzustände der Literatur am Beispiel Robert Musil“. *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Hg. Katherina Kroucheva und Barbara Schaff. Bielefeld: transcript, 2013. 165–183.
- Lange-Greve, Susanne. *Die kulturelle Bedeutung von Literaturousstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1995.
- Lyotard, François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Metz, Christian. „Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literaturousstellung“. *Wort-Räume ZEICHEN-WECHSEL Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturousstellungen*. Hg. Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath. Göttingen: Wallstein, 2011. 87–99.
- Muttenthaler, Roswitha, und Regina Wonisch. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Obergöcker, Timo. *Prise de possession. Storytelling, culture populaire et colonialisme*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen und Basel: Francke, 2002.
- Régnier, Marie-Clémence. „Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire“. *Intérférences littéraires – Littéraire interférenties* 16 (Juni 2015): 7–20.
- Rosenthal, Olivia, und Lionell Ruffel. „Introduction“. *Littérature* 160 (2010) [La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre]: 3–13.
- Scholze, Jana. *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript, 2004.
- Stapelfeld, Johanna, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl. „Museales Erzählen. Zur Einleitung“. *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*. Hg. Johanna Stapelfeld, Ulrike Vedder und Klaus Wiehl. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink 2020, 1–11.
- Wenrich, Rainer, und Josef Kirmeier (Hg.). *Kommunikation, Interaktion und Partizipation. Kunst- und Kulturvermittlung im Museum am Beginn des 21. Jahrhunderts*. München: Kopaed, 2016.
- Wetzel, Michael. *Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*. Bonn: V&R Unipress, Bonn University Press, 2020.
- Westerwinter, Margret. *Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Valéry, Paul. *Œuvres*. Bd. II. Hg. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960a.
- Valéry, Paul. „Présentation du ‚Musée de la littérature‘“ [1937]. *Œuvres*. Bd. II. Hg. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960b. 1145–1149.
- Valéry, Paul. „Un problème d’exposition“ [1937]. *Œuvres*. Bd. II. Hg. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960c. 1150–1156.
- Zeller, Bernhard. „Dichters Lande. Dichterstätten – Dichterstraßen – Literaturmuseum“. *Jahresring* 84.85 (1984): 209–222.



---

**Ausstellungen schreiben, Ausstellungen lesen**



Jean-Max Colard

# Vom Ausstellungsvorwort zur Ausstellung als Vorwort

Aus dem Französischen von Jan Rhein<sup>1</sup>

## 1 Einleitung

Als Emile Zola von Édouard Manets Sohn gebeten wurde, eine „kleine biografische Notiz“ zu verfassen, die einen Katalog anlässlich der Gedenkausstellung zu Ehren Manets an der *Ecole des Beaux-Arts de Paris* einleiten sollte, ging der Autor des *Rougon-Macquart*-Zyklus über diese Anfrage hinaus und betitelte seine theoretische Reflexion zum Werk des Freundes als „Vorwort“ („Préface“) (Zola 1991a [1884], 449–458). Der Begriff taucht in Zolas Schriften einige Jahre später erneut auf, diesmal bezogen auf einen Marcellin Desboutin gewidmeten Text, der zeitgleich in einem Ausstellungskatalog und in *Le Figaro* (8. Juli 1889) veröffentlicht wurde: „Ich wollte ihm öffentlich meine Zuneigung bekunden, indem ich das Vorwort zum Katalog seiner Retrospektive schrieb“<sup>2</sup>. Das Ausstellungsvorwort (*préface d'exposition*) ist eine wenig beachtete Textsorte, die seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts in der Kunstwelt verbreitet ist. Meist von Dritten und nicht vom Künstler selbst verfasst, trägt es zu einem Legitimationsprozess des ausgestellten Künstlers bei. „Es gab eine Hochphase des Ausstellungsvorworts“, wie Michel Butor kürzlich unterstrichen hat:

Man konnte keine Ausstellung konzipieren, ohne sie mit einem Katalog zu begleiten, was seinerzeit noch keine imposante Monografie meinte, sondern eine kleine Publikation, die für diese künstlerische Veranstaltung entworfen wurde. Diese Praxis hat sich in den 1990er Jahren aufgelöst.<sup>3</sup>

---

1 Erstveröffentlichung: Jean-Max Colard. „De la préface d'exposition à l'exposition préface“. *La préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte*. Hg. Marie-Pier Luneau und Denis Saint-Amand. Paris: Classiques Garnier 2016. 359–385. Wir danken dem Autor, dem Verlag und den Herausgebern für die Veröffentlichungsgenehmigung. In der vorliegenden Übersetzung wird der im Französischen etwas offenere Begriff *préface* je nach Zusammenhang als „Einleitung“, „Einführung“ oder „Vorwort“ übersetzt (A.d.Ü.).

2 „J'ai voulu lui donner une marque publique de sympathie, en écrivant cette préface pour le catalogue de son exposition rétrospective“ (Zola 1991b [1889], 462).

3 „Il y a eu une époque de la préface d'exposition [...]. On ne pouvait pas concevoir une exposition sans l'accompagner d'un catalogue, terme qui ne désigne pas alors une imposante monographie, mais une petite publication spécifique réalisée pour cette manifestation artistique.“

Dieser selten untersuchte Legitimationsprozess hat eine unüberschaubare Menge an Texten hervorgebracht, die teils von sehr bekannten Autoren (von Zola über Mallarmé, Breton, Valéry, Aragon, Sartre, Genet, Ponge, Butor bis Duras), teils von bildenden Künstlern verfasst wurden; das Korpus ist umso komplizierter zu beschreiben, als es sich häufig um isolierte Texte handelt, die nicht immer in Bibliografien oder Werkverzeichnissen aufgeführt sind, und oft nur in kleiner Auflage erschienen. Es findet sich ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Ausprägungen: als Manifest („Manifeste du bon goût“, Picabia 2002a [1923], 129), „Besucherhinweis“ („Avis aux visiteurs“, Breton 1959), theoretischer Essay (Aragon 2011d [1930]) oder Vorwort-Studie („préface-étude“), „vermischte Notizen“ („Notes confusionnelles“, Hantaï 1958), „Variationen“ („Variations sur la céramique“, Valéry 1960b [1934]), aber auch als „Vorwort-Gedicht“ („poème-préface“) – sei es ein einziger Vers von Louis Aragon: „Die Vögel sind Zahlen“<sup>4</sup> oder eine Litanei André Bretons über Man Ray:

Le boussoleur du jamais vu et le naufrageur du prévu  
 Le capteur de soleil et l'exalteur d'ombres  
 Le désespoir du perroquet  
 Le dévideur de l'air en autant de serpentins de Riemann  
 Le duveteur des raisins de la vue  
 Le grand scrutateur du décor de la vie quotidienne  
 Le joueur impassible  
 Le matinier du goût  
 Le pilote de ces cerfs-volants – lèvres et cœurs – au-dessus de nos toits  
 Le plafonneur des élégances  
 Le prince du déclic  
 Le trappeur en chambre  
 Mon ami Man Ray (Breton 2008c [1956], 1064)<sup>5</sup>

Es kann sich außerdem um das „spirituelle Testament“ (Herbin 1960) eines Künstlers handeln, einen Einladungsbrief an Künstler (Moison 2005 [2003],

---

Cette pratique s'est effacée dans les années 1990“ (Michel Butor, Interview von Jean-Max Colard, Paris 22. Mai 2013).

4 „Les oiseaux sont des nombres“ (Aragon 2011a [1926], 19).

5 „Der Kompassmacher des nie Gesehenen und der Kenterer des Vorhersehbaren / Der Sonnenkollektor und der Schattenanbeter / Die Verzweigung des Papageis / Der Abwickler der Luft auf sovielen Riemannschen Serpentina / Jener, der den Früchten des Sehens das Bett bereitet / Der Großinquisitor des Alltagsdekors / Der undurchschaubare Spieler / Der Frühaufsteher des Geschmacks / Der Pilot der Flugdrachen – Lippen und Herzen – über unseren Dächern / Der Verkleider der Feinheiten / Der Prinz des Auslösers / Der Trapper im Zimmer / Mein Freund Man Ray“.

2–3), eine posthume Hommage an „Tante Berthe“ alias Berthe Morisot von Mallarmé (2003 [1896]) oder Valéry (1960a [1926]), einen fiktionalen Bericht oder gar einen Science-Fiction-Text (Lanier 2002), auch um (häufig zu findende) Künstler-Interviews. Mit einem extremen, gleichwohl seltenen Fall eines böse-kritischen „Vorwort-Pamphlets“ begleicht Aragon, der eingeladen war, über die 1928 in der Galerie Surréaliste ausgestellten Malereien Giorgio de Chiricos zu schreiben, alte Rechnungen der Surrealisten mit „diesem Monsieur, denn er ist ein Monsieur“ und dessen Kunst: „Hier, in einem Verkaufskatalog, stelle ich mit gewissem Vergnügen fest, dass die aktuelle Malerei des sizilianischen Metaphysikers ein schlechter, süßer Scherz ist“, und weiterhin wirft er de Chirico vor, „seine Kacke als Leuchtfeuer zu verkaufen“<sup>6</sup>.

Auch Breton zeigte sich unbarmherzig gegenüber de Chirico, und eine bitterböse Bemerkung über ein späteres Vorwort illustriert, welche Bedeutung das Oberhaupt der surrealistischen Bewegung Vorworten für die Reviermarkierung beimaß: „Vgl. das Vorwort, das er für seine letzte Ausstellung (vom 4. bis 12. Juni [1927], bei Paul Guillaume) von dem unwürdigen Schwachkopf Albert C. Barnes hat schreiben lassen. Ich denke, das reicht aus, um ihn zu entthronen“<sup>7</sup>.

Um diese Praktiken trotz ihrer Vielfalt untersuchen zu können, werde ich mich auf eine Frage beschränken, die es mir erlaubt, Ausstellungsvorworte aus einhalb Jahrhunderten zu berücksichtigen und die Krisen und Veränderungen zu analysieren, die dieses im Feld der Gegenwartskunst fest verankerte Genre betreffen. Ich stelle die Frage nach dem (manifesten oder diffusen) Verhältnis, das zwischen Vorwort und Ausstellung besteht. In welchem Maße führt uns das Vorwort tatsächlich in die Ausstellung und ihre Sprache ein? Ich verstehe also eine „Ausstellung“ nicht als Kulturereignis, sondern als eine Form, eine mögliche Sprache der Kunst – als das, was ein Sammelband „Ausstellungskunst“ (Trierweiler et al. 1998) genannt hat. Diese Reflexion findet in einem spezifischen Kontext statt: In der Gegenwartskunst wird besagte *art de l'exposition* immer wichtiger, und im Rahmen einer Neubewertung künstlerischer Praktiken wird die Ausstellung zur wichtigsten Kunstform unserer Zeit. Es ist ein Kontext, in dem Kunsthistoriker gerade erst anfangen, die Bedingungen des Ausstellens zu analysieren und eine „Geschichte des Ausstellens“<sup>8</sup> zu schreiben; ein Kontext

---

6 „Ce Monsieur, car c'est un Monsieur“; „ici, dans un catalogue commercial, j'éprouve un certain plaisir à consigner que la peinture actuelle du métaphysicien de Sicile est une mauvaise plaisanterie gâteuse“; „[de] faire passer son caca pour des lanternes“ (Aragon 2011b [1928], 56–57).

7 „Cf. la préface que, pour sa dernière exposition (du 4 au 12 juin [1927], chez Paul Guillaume), il a laissé écrire par l'ignoble crétin Albert C. Barnes. Elle suffirait, je pense, à le déshonorer“ (André Breton in *La revue surréaliste*, 7 [1927] zitiert nach Breton 2008a, 1269).

8 So etwa Glicenstein (2009) oder im anglophonen Raum Altshuler (2008).

schließlich, in dem in den englischsprachigen Ländern *curating studies* und *exhibition studies* aufkommen, und in dem einige Kunstkritiker-innen und Kurator-innen für sich den Status der „Ausstellungsautor-innen“ in Anspruch nehmen. Vor diesem Hintergrund plädiert mein Beitrag für einen literatur- und intermedialitätswissenschaftlichen Zugang zu den *curating studies* und der Geschichte der Ausstellung.

## 2 Das Vorwort als (intermedialer) Übergang

Das Ausstellungsvorwort als „Préface illusion“: Mit diesem zugleich Zauber und Täuschung evozierenden Begriff leitete Francis Picabia im Juni 1947 seine eigene Ausstellung in der Galerie Colette Allendy in Paris ein (Picabia 2002c [1947], 134).

Das „bemitleidenswerte Geschwätz“ all jener ablehnend, „die sich in zweifelhafter Prosa abmühen“, stellt Picabia den lesenden Besucher-innen anhand von Sinnsprüchen einige seiner ästhetischen Prinzipien vor: „Der Ursprung meiner Werke liegt im Leben selbst“; „Es bedarf dieser wunderbaren Boshaftigkeit, ohne die es keine Perfektion gibt“. Noch entschiedener postuliert der Künstler seinen „Aufstand gegen die Herrschaft der *neuen Werte*“<sup>9</sup>. Damit macht der Text sich über literarische Vorworte lustig und spielt deren Spiel zugleich mit, eine durchaus bewährte Strategie. Wenn das Vorwort eine Illusion erzeugt, dann deshalb, weil die dadurch vermeintlich gebotene kritische Einordnung, die Erklärungen, die es zum Werk des Künstlers abgibt, unvermeidbar einen Sichtschutz zwischen Werk und Publikum spannen.

Unter einem anderen Gesichtspunkt jedoch ist das Vorwort auch deshalb illusionserzeugend, weil es uns nicht auf einen Text vorbereiten soll, sondern auf eine Bilder- und Ausstellungswelt. Diese Eigenschaft des Vorworts erscheint wichtig; ich glaube, dass sie die Besonderheit seiner „Poetik“ ausmacht. Ist ein Vorwort in Allgemeinen ein Text aus Anlass eines anderen Texts, so weist das Ausstellungsvorwort die Eigenheit auf, uns zu einem anderen Medium, einer anderen Formsprache, einer anderen Kunst hinzuführen (sei es die Malerei, die Plastik, Videokunst oder „Ausstellungskunst“, wie sie sich insbesondere im zwanzigsten Jahrhundert herausgebildet hat). Daher weist ein solches Vorwort nicht mehr die intertextuellen und intratextuellen Eigenschaften auf, die es im

---

<sup>9</sup> „[...] pitoyable bavardage“; „qui se martyrisent dans une inquiétante littérature“; „De la vie, je tire l'origine de toutes mes œuvres“; „Il faut posséder cette merveilleuse méchanceté sans laquelle il n'y a pas de perfection“; „Insurrection contre le règne des *nouvelles valeurs*“ (Picabia 2002c [1947], 134).



literarischen Kontext auszeichnen, sondern es lässt sich als eine diskursive, transmediale Form verstehen.

Wie wir aber sehen werden, eröffnen uns solche Texte recht selten einen Blick auf die Ausstellung. Denn das *Ausstellungsvorwort* ist viel häufiger die *Einleitung* zu einem Ausstellungskatalog, weshalb man diese beiden Textsorten oft miteinander verwechselt. Und schon sind wir wieder im Kontext des Buches, dem wir doch eigentlich entkommen wollten.

Das Vorwort besitzt also einen ambivalenten Status, es ist ein Zwischending zwischen den Feldern von Literatur und Kunst, und es wird von dieser Spannung belebt. Der einleitende Charakter des Vorworts wird dadurch gestört. Es trägt den Stempel der Literatur, verweist uns aber des Buchs: „Hier sein Werk“, schreibt Zola über Manet, „kommen Sie und urteilen Sie selbst“<sup>10</sup>. Die Leser·innen werden als Besucher·innen angesprochen.

Diese Ambivalenz findet sich in vielen der Drucksachen wieder, die rund um eine Ausstellung publiziert werden: Anstelle eines Buches kann es auch ein Heft sein, ein einfaches Faltblatt, ein auf eine Einladungskarte gedruckter Text, oder ein Text, der dieser beigelegt ist, ein Ausstellungsmagazin oder eine zu dieser Gelegenheit von einer Galerie herausgegebene Zeitschrift. Die Formate dieser Publikationen können das Vorwort mehr oder weniger stark beschränken. Louis Aragon bevorzugt den längeren Essay gegenüber kleineren Drucksachen, und bemerkt dies in einem späten Text, der dem Maler Le Yaoouanc gewidmet ist: „Heftchen-Vorworte sind nicht meine Stärke. Von dem, was ich hier schreibe, erscheint mir alles wie ein fauler Zauber“<sup>11</sup>. Doch je mehr man an ein „Buch“ im Sinne eines umfangreichen Katalogs und nicht eines kleinen Falthefts denkt, desto mehr bewegt sich das Vorwort in Richtung einer „großen Monografie“ und desto größer wird seine Distanz zur Ausstellung.

Nicht zuletzt zeigt sich dieser Zwischenstatus auch in einer geteilten Autorität: Die Veröffentlichung in Schriftform signalisiert die vom Schriftsteller verkörperte Legitimität, die Objektivität der Publikation verweist auf die Dingdimension der Ausstellung. Wir erleben also ein Zusammenspiel von Textuellem und Visuellem, welches unerschwerlich eine gegenseitige Anerkennung zwischen bildendem Künstler und Schriftsteller suggeriert. Denken wir an folgende Paare, die sich öffentlich zusammenfanden: Camus/Balthus, Ponge/Fautrier, Beckett/Bram van Velde... Der Fall des Katalogs zur Giacometti-Ausstellung 1948 in New York ist besonders eindrücklich: War der Bildhauer (wie viele Künstler aus dem

---

<sup>10</sup> „Voilà son oeuvre“; „venez et jugez“ (Zola 1991a [1884], 451).

<sup>11</sup> „Les préfaces-prospectus ne sont pas mon fort. Tout ici me semble, dans ce que j'écris, escamotage“ (Aragon 2011g [1973], 572).

Umfeld des Surrealismus) vor dem Krieg der allmächtigen Deutungshoheit André Bretons ausgeliefert – im Guten wie im Schlechten –, so baute er mit Jean-Paul Sartre eine gleichberechtigtere Beziehung auf. Nicht nur begleitete er die Publikation, ein wahrhaftiges Künstlerbuch; auch kommentierte und korrigierte er den von Sartre vorgeschlagenen Text. Außerdem veröffentlichte er, als Ergänzung zu Sartres Vorwort, seinen Brief an den Galeristen Pierre Matisse, einen für das Verständnis seines Werks essenziellen Text. Es handelt sich dabei, in den Worten Jean-Marc Poinots, um einen „autorisierten Bericht“ (Poinot 2008): Mehr als jedes andere Vorwort bildet diese Selbstdarstellung des Künstlers den maßgeblichen Referenztext zu seiner Arbeit und ordnet die literarischen Interpretationen Sartres ein.

In anderen Fällen fußt die Autorität der Veröffentlichung darauf, dass sie Teil einer Schriftenreihe mit starkem Wiedererkennungswert ist, als Markenzeichen einer Galerie: Eine solche Vereinheitlichung ist übrigens der Grund, weshalb sich zu Beginn der 1960er Jahre ein Künstler des Neuen Realismus wie Jacques de la Villeglé weigerte, sich in den „Katalog“ der Galerien Daniel Cordier und Maeght aufnehmen zu lassen, trotz deren damaliger herausragender Bedeutung.<sup>12</sup> Denn um solche Publikationen entsteht ein Dreieckshandel zwischen Künstler, Galeristen und Schriftsteller. So schließt Jean-François Revel sein Vorwort für Simon Hantaï mit einer Würdigung des Galeristen Jean Fournier:

In einer Kultur, in der der Ausstellende mit dem Ausgestellten unbestreitbar eine geistige Einheit bildet, meine ich, dass es zu den bescheidenen Aufgaben des Vorwortschreibers gehört, dem Mentor genauso wie dem Künstler eine Referenz zu erweisen.<sup>13</sup>

Diese der Gattung eigene Standpunktlosigkeit verhindert natürlich ihre klare Situierung: Das Ausstellungsvorwort hat keinen festgelegten Platz in einer Ausstellung. Es kann gemeinsam mit der Einladungskarte ins Haus kommen, häufig wird es im Ausstellungsraum gratis ausgegeben oder verkauft, in der Nähe des Eingangs oder auf einem Tisch der Galerie, und ist somit gleichzeitig mit der Ausstellung präsent. Es kann vor dem Besuch der Ausstellung gelesen werden, danach oder auch währenddessen, wodurch es die Funktion eines „Begleittextes“ einnimmt. Es kann auch an der Wand eines Museums abgedruckt sein, etwa am Ausstellungseingang.

---

**12** Jacques de la Villeglé, Interview (von Jean-Max Colard), Mai 2013, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois.

**13** „Dans une civilisation où celui qui expose forme toujours avec celui qui est exposé un incontestable couple spirituel, j’estime qu’il entraine dans la mission insignifiante du préfacier de rendre hommage au mentor en même temps qu’au créateur“ (Revel 2013 [1967], 288).

### 3 Wie schreibt man das Vorwort zu einer Ausstellung, die man nicht gesehen hat?

„Es ist natürlich schwierig, über eine Ausstellung zu sprechen, bevor sie stattgefunden hat“<sup>14</sup>, bemerkt der Künstler Marin Kasimir. Diese Schwierigkeit stellt sich der Mehrzahl der Vorwort-Autor-innen wegen eines organisatorischen Details mit großen Folgen: Die meisten der Texte werden vor Ausstellungsbeginn verfasst, teilweise Monate zuvor,<sup>15</sup> damit sie zur Vernissage veröffentlicht werden können. Sie werden also von Autor-innen geschrieben, denen die Werke nicht vorliegen, mit Distanz zur tatsächlichen Ausstellung. Das Vorwort eines Buchs ist oftmals ein *Nachwort* in dem Sinn, als es nach der Lektüre des Textes geschrieben wurde, den es einführt. Ein Ausstellungsvorwort ist hingegen ein der Ausstellung vorgelagerter Text. In diesem Sinne ist es tatsächlich ein *Vor-Wort*, da es geschrieben wurde, ohne die Werke tatsächlich in Augenschein genommen zu haben, und ohne die ästhetische Erfahrung der Ausstellung. Und das, obwohl „das allgemeine Problem einer Ausstellung“, wie Paul Valéry schon 1937 zu Recht schrieb, darin besteht, „etwas sichtbar zu machen: Es besteht darin, zusammenzustellen, sinnvoll erscheinen zu lassen und herauszustellen, was normalerweise verstreut ist“. Es sei „eine Frage der Auswahl, der Ordnung und des Aufbaus“.<sup>16</sup>

Eigentlich sollte die Einführung in eine Ausstellung uns zu genau dieser organisierten Zusammenstellung verstreuter Objekte eines oder mehrerer Künstler-innen hinführen. „Eine wichtige Zusammenstellung von Zeichnungen spanischer Frauen und Männer, die meine Handschrift tragen“, so Picabia<sup>17</sup>, „einige hier zusammengestellte Zeichnungen“, so Aragon<sup>18</sup>. Früher betonte man die nachträgliche Wirkung des Werks, den Werdegang des Künstlers: Als Vorwortschreiber zu *Trente ans de peinture*, einer 1930 bei Léonce Rosenberg gezeigten Ausstellung, unterstreicht Picabia: „Diese Gemälde entspringen keiner unreifen Entscheidung, sondern einer langsamen Entwicklung, die man in dieser Aus-

---

14 „Il est évidemment difficile de parler d’une exposition avant qu’elle n’ait eu lieu“ (Kasimir 1992, 35).

15 Dieser Umstand wird selten erwähnt, ist aber üblich. So weiß man etwa, dass Louis Aragons Text zu Alain Le Yaouanc im November 1972 verfasst wurde, für ein Anfang Februar 1973 veröffentlichtes Katalogvorwort (Aragon 2011g, 573).

16 „Le problème général d’une exposition [...] est de faire voir: il consiste à assembler, à mettre en évidence et en valeur ce qui est ordinairement dispersé“; „affaire de choix et de mise en ordre et en place“ (Valéry 1960c [1938], 1145).

17 „Un ensemble important de dessins de femmes et d’hommes espagnols, signés de moi“ (Picabia 2002b [1962], 129).

18 „[...] quelques dessins réunis ici“ (Aragon 2011e [1947], 134).

stellung nachvollziehen kann“<sup>19</sup>. Doch solche Kommentare sind selten und meist nur kurz. Sie sind sogar eher die Ausnahme, da die Ausstellung von den Vorwortschreibern oft übergangen wird.

Damit berühren wir eine der großen Paradoxien des Ausstellungsvorworts: Das eigentliche Thema des Texts, die Ausstellung selbst, bleibt meistens unerwähnt. Der Text versucht dennoch in manchen Fällen, und wie gesagt recht selten, die Leser·innen und Besucher·innen für die Wirkung der Werke in ihrer Zusammenstellung zu sensibilisieren, sofern der Autor diese vorher im Atelier des Künstlers erleben konnte. „Einmal die Schwelle überschritten“, schreibt emphatisch Félix Fénéon im Jahr 1930, „wird man von den ungestümen Farben Emile Compards übermannt: Es ist der Tumult, der einem Konzert vorangeht, wenn von allen Seiten die einzelnen Klänge der Instrumente sich abstimmen, pur, kraftvoll, durchdringend; doch schon findet alles zusammen...“<sup>20</sup>

Nebenbei bemerkt, wird hier die Immaterialität der *exhibition art* deutlich: Zunächst wird die Vielfalt der Gemälde und Genres beschrieben, dann die stilistische Einheit der zusammengestellten Werke. Am anderen Ende des Jahrhunderts zeigt Marguerite Duras in einem ihrer seltenen Vorworte zu Kunstwerken eine sehr klare Vorstellung davon, was eine Ausstellung ist:

Es gibt 14 Gemälde in der Ausstellung von Aki Kuroda. Sie scheinen sich zu ähneln. Diese Ähnlichkeit ist nur äußerlich, sie erlaubt es lediglich, diese Arbeiten aus drei Jahren zusammenzufassen. Die Gemälde ähneln sich nicht. [...] Die 14 Werke nennt Aki Kuroda: *Les Ténèbres* [Die Finsternen]. Dieser Plural selbst ist die Ausstellung. Er steht für die Ausstellung selbst.<sup>21</sup>

Ein weiteres Beispiel: Anstatt die Ausstellung *Trente toiles de Chagall* zu besuchen und zu kommentieren, stellt Louis Aragon im Geiste seine eigene Ausstellung zusammen, ordnet die Gemälde des Künstlers nach der eigenen Eingebung neu: „[es] versuchen, sie anzuordnen, es wieder fallenlassen. Wenigstens dem Thema

---

**19** „Ces toiles ne sont pas faites d’une décision prématurée, mais d’une évolution lente que l’on peut suivre dans cette exposition“ (Picabia 2002b [1930], 133).

**20** „Le seuil franchi“; „on subit l’impétueux assaut des couleurs d’Emile Compard: c’est le moment de tumulte qui précède un concert lorsque fusent de toutes parts, purs, riches, éclatants, les sons isolés des instruments qui s’accordent; mais déjà cette cohue se coordonne...“ (Fénéon 1970d [1930], 335).

**21** „Il y a quatorze toiles dans l’exposition d’Aki Kuroda. En apparence, elles se ressemblent. Cette ressemblance reste extérieure, elle permet seulement le regroupement du travail fait pendant trois années. Les toiles ne se ressemblent pas. [...] Les quatorze toiles sont nommées par Aki Kuroda: *Les Ténèbres*. Ce pluriel-là, c’est l’exposition. Il exprime le fait de l’exposition“ (Duras 1996 [1980], 324).

nach...“<sup>22</sup>. In antizipierenden Texten wird nicht ohne Grund häufig das Futur verwendet, so etwa bei Fénéon: „Man wird hier erkennen“, „der Blick wird fallen auf“ und „wie wird das Publikum von 1923 darauf reagieren [...]?“<sup>23</sup>.

Nicht die Ausstellung wird vorgestellt. Vielmehr erweisen sich diese Texte in der überwiegenden Mehrheit als allgemeine, mehr oder weniger umfangreiche Einführungen in Werk und Ästhetik des ausgestellten Künstlers, oder zum übergeordneten Thema (Collage, bemalte Keramik...). So kommt es etwa dazu, dass derselbe Text André Bretons für mehrere unterschiedliche Ausstellungen desselben Künstlers verwendet werden kann.<sup>24</sup>

Ein regelrechter Topos des Vorworts in monografischen Ausstellungsprospekten ist der Besuch des Künstlerateliers, eine Möglichkeit für den Autor, das Problem der noch nicht gesehenen Ausstellung zu umgehen; das Atelier erscheint als mythischer Ort einer Vorab-Enthüllung, welche dem Autor privat gewährt wurde, und die dieser anschließend mit der Öffentlichkeit teilt. Durch sein Schreiben reproduziert er künstlerisch die Neuheit, „im Lichte des nie Gesehenen“<sup>25</sup>. „Sein Atelier“, schreibt Sartre über Giacometti, „ist ein Archipel, eine Unordnung, die uns unterschiedlich nahe rückt [...]. An der Wand ist die Muttergöttin so nah wie eine Leidenschaft; wenn ich zurückweiche, kommt sie näher, sie ist am nächsten, wenn ich am entferntesten bin“.<sup>26</sup>

Unter diesen Umständen ist das Vorwort tatsächlich eine Einführung ins Werk des Künstlers; es ist losgelöst von der Ausstellung, welche nur einen Umstand, eine Möglichkeit zur Veröffentlichung des Textes darstellt. Das Vorwort verfolgt somit andere Ziele und kann uns wahlweise Aufschluss über die Ästhetik, die Poetik oder die Interpretationen seines Autors geben. Breton gibt immer wieder den Anführer der surrealistischen Vereinigung, und wirbt mit autoritärem, legi-

---

22 „[...] essayant de les classer, y renonçant. Par le thème au moins...“ (Aragon 2011 f [1968], 516).

23 „[...] on verra ici“ (Fénéon 1970b [1908], 248); „l’œil percevra“ (Fénéon 1970a [1904], 245); „quelle sera la réaction du public de 1923 [...]?“ (Fénéon 1970c [1923], 328).

24 Das ist etwa der Fall des Textes „Exposition des gravures d’Albagnac“, welcher auf der Einladungskarte zur Albagnac-Ausstellung in der Buchhandlung und Galerie Plaine, Saint-Etienne, Dezember 1961 abgedruckt, für die Eröffnung einer Ausstellung in der Galerie Parti-pris in Grenoble, Februar 1962, wiederverwendet und anschließend zu mehreren Anlässen nachgedruckt wurde (Breton 2008d [1961], 113). Man könnte auch den Einleitungstext „Envergure de Magritte“ vom 16. Februar 1964 nennen, der für den Katalog einer Magritte-Retrospektive im Arkansas Art Center, Little Rock, USA (15. Mai–30. Juni 1964) verfasst wurde, und im Katalog zur Ausstellung *Magritte. Le Sens propre*, Paris, Galerie Iolas, Paris, November 1964, wiederveröffentlicht wurde.

25 „[...] dans la lumière du jamais vu“ (Breton 2008e [1953], 636).

26 „Son atelier“; „c’est un archipel, un désordre d’éloignements divers [...]. Contre le mur, la Déesse-mère garde la proximité d’une obsession; si je recule, elle s’avance, elle est au plus près quand je suis au plus loin“ (Sartre 2015 [1954], 347).