



Britta Hochkirchen, Elke Kollar (Hg.)

# Zwischen Materialität und Ereignis

Literaturvermittlung in Ausstellungen,  
Museen und Archiven

[transcript] → Edition Museum

Gefördert durch den Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. – AsKI  
aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien  
aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

**© 2015 transcript Verlag, Bielefeld**

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: © Valeria Brekenkamp, 2010

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Korrektur: Thorsten Tynior

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-2762-6

PDF-ISBN 978-3-8394-2762-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

### **III. Literaturvermittlung als Ereignis**

## Zwischen »buchdruck-schwärzlichem Gewande« und »Allgewalt der sinnlichen Empfindung«

Literatur als Ereignis

---

*Christiane Heibach*

In einem Interview zu Beginn der 1980er Jahre verbannte der Dichter Charles Bukowski lakonisch die großen Romane der Literaturgeschichte pauschal als »dullest of things« in das Mausoleum der leblosen Künste.<sup>1</sup> »[A]ll I get is a damn headache and boredom«, beschreibt er seine Abwehrreaktion auf das Lesen, hält aber zugleich dagegen: »Poetry itself contains as much energy as the Hollywood industry, as much energy as a stageplay on Broadway – all it needs is practitioners *who are alive to bring it alive*.« Nicht etwa die Qualität der Sprache oder der Erzählstrategien sind also das Kriterium für Bukowskis Urteil, sondern es ist die blutleere Unsinnlichkeit des geschriebenen Worts, die Wahrheit und Realitätsnähe vermissen lässt. Einziges Heilmittel ist nach Bukowski eine Art »Re-enactment« des gedruckten Texts durch die Verkörperung lebender und lebendiger Performer.

Bukowski gehörte zu einer Generation von Schriftstellern, die in den 1960er und 1970er Jahren gegen die tradierten Erzählformen rebellierten und dabei den mündlichen Vortrag wie auch die Performance aufwerteten: Die so genannte Beat Generation mit William S. Burroughs und Allen Ginsberg steht ebenso für solche Tendenzen wie die Konkrete Poesie. Ihre Protagonisten vertieften mit ihren experimentellen Schreib- und Vortragsweisen eine Kluft, die seit der Durchsetzung der Literatur als buchgebundene Kunst die ästhetische Arbeit am Wort durchzieht und

---

**1** | Interview mit Charles Bukowski auf der DVD *Poetry in Motion* (1982/2002), Ron Mann (Regie und Produktion), 91 Minuten, Toronto, Transkription und Hervorhebung – auch im Folgenden – durch die Verfasserin.

auf eine grundlegende mediale Polarisierung verweist. Dabei steht auf der einen Seite die Literatur im Medium des Buchs, also Literatur als eine lineare, materiell fixierte Aneinanderreihung zumeist schwarzer Buchstaben auf weißem Grund. Auf der anderen Seite versteht sich die Poesie – denkt man beispielsweise an die verschiedenen Traditionen des mündlichen Vortrags von der Rhetorik bis zum Minnesang und zu den Vorleseabenden in den Salons – immer auch als performativer Akt der Verkörperung, der von Menschen für Menschen als Ereignis präsentiert wird. Beide Formen werden in der öffentlichen Diskussion häufig als unvereinbare Gegensätze verstanden und mit kulturellen Wertungen verbunden: Dabei werden das multimediale ›Event‹ zumeist als popkultureller Auswuchs einer buchfeindlichen Fernseh- und Computergeneration und das die Hochkultur vertretende Buch gegeneinander ausgespielt.

Doch wie kommt es überhaupt zur Konfrontation dieser beiden medialen Konzepte? Hierfür ist es hilfreich, zurück in die Geschichte zu blicken, denn der Grundstein für diese Polarisierung, die naturgemäß auch die Literaturvermittlung in Museen und Archiven tangiert, wurde schon lange vor der Entwicklung audiovisueller technischer Medien gelegt. Es handelt sich nämlich nicht nur um unterschiedliche mediale Strukturen, vielmehr stehen sich zwei verschiedene Formen des Weltzugangs gegenüber: Die eine ist gekennzeichnet durch *interaktionsintensives gesamtsinnlich-affektives Erleben*, das sich im Hier und Jetzt, also in der physischen Präsenz und Aktivität entfaltet. Die andere Form besteht im primär *intellektuellen, abstrakten und imaginativen Erfassen* von sprachlich-ästhetischer Gestaltung im Buch. Dieses kann ebenfalls sinnliche und emotionale Intensität entwickeln, die allerdings weniger im psychophysischen Erleben eines Ereignisses, sondern im imaginativen Nachempfinden des Gelesenen wurzelt. Ästhetische Sprache – und dies hat die Literaturwissenschaft lange Zeit vergessen – ist somit nicht zwangsläufig auf das Buch angewiesen. Als *transmediale Sprachkunst* kann sie sich vieler Medien bedienen, wodurch gleichzeitig eine Vielfalt von Ästhetiken (zum Beispiel akustische Sprachkunstformen) entsteht, die es in ihrer Spezifik noch zu entdecken gilt. Obwohl genau diese mediale Vielfalt der Poesie über Jahrhunderte hinweg der ›Normalfall‹ war, wurde sie schließlich überlagert von der medialen Erfolgsgeschichte des Buchs.

## DIE DURCHSETZUNG DER LITERATUR ALS ›BUCHKUNST‹

Unser bis heute dominierendes Verständnis von Literatur als Buchliteratur wurde in der Zeit um 1800 geprägt, als die einzelnen Künste für autonom erklärt wurden. Dass Literatur und Poesie inhärent mit dem Buch als Medium verknüpft werden, ist so gesehen eine recht junge Entwicklung. Noch in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts formulierten beispielsweise Gotthold Ephraim Lessing im *Laokoon* (1766) und Johann Gottfried Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* (1769) ästhetische Theorien, die die Poesie noch nicht auf ein Medium festlegen, allerdings ihre imaginative und abstrakte Kraft gegenüber der Sinnlichkeit der anderen Künste hervorheben. Lessing entwickelte seine Argumentation der ästhetischen Unterschiede zwischen bildender Kunst und Poesie entlang des Zeit-Raum-Paradigmas und ordnete der Poesie als »artikulierte Töne in der Zeit« die spezifische (wenn auch teilweise zu imaginierende) akustische Qualität des Sprachklangs zu.<sup>2</sup> Herder sah in der Poesie sogar die synästhetische Kunstform par excellence, die sich als einzige unter den Künsten keinem der fünf Sinne und damit auch keinem Medium zuordnen lässt, weil sie ihre Kraft vor allem in der Einbildungskraft entwickelt, wo alle sinnlichen Eindrücke zusammenfinden.<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller unterschieden in ihrer gemeinsam verfassten Kurzprogrammatische *Über epische und dramatische Dichtung* (1797) den Rhapsoden vom Mimen und kamen zu dem Schluss, dass der Literatur die monomediale Rezitation des Rhapsoden gerechter wird als die multimediale des Schauspielers: Ersterer übersieht das Geschehene mit »ruhiger Besonnenheit«, mit der er die Zuschauer in seinen Bann zieht, »damit sie ihm gern und lange zuhören«, während die »sinnliche[-] Gegenwart«

**2** | Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. München 1974. Bd. 2: *Kritische Schriften*. Philosophische Schriften. München 1974, S. 7-166, hier S. 91.

**3** | Für Herder sind die Künste grundsätzlich jeweils einem Sinn und einem Medium zugeordnet: Die Malerei dem Auge und dem Licht, die Musik dem Ohr und dem Schall und die Plastik dem Tastsinn sowie der Hand beziehungsweise der Haut. Vgl. Johann Gottfried Herder: *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Martin Bollacher. Frankfurt a.M. 1985-2000. Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1993, S. 247-442.

des Mimen »viel lebhaftere Wirkungen wagen« kann, aber auch durch die multisensoriellen Eindrücke die Aufmerksamkeit vom Gesprochenen ablenkt.<sup>4</sup>

Für Lessing und Herder sowie für Goethe und Schiller sind die Künste durch ihre sinnliche und mediale Verfasstheit unterschieden, die Poesie allerdings ist noch nicht auf ein Medium festgelegt. Aufgrund der besseren Speicher- und Distributionsmöglichkeiten wurde jedoch das Buch – trotz der Affinitäten aller genannten Autoren zum Theater – zunehmend als Medium für die Dichtung prämiert. Die Frühromantiker entwickelten schließlich eine eindeutige Präferenz zugunsten des geschriebenen Wortes, weil dieses den höchsten Grad an Abstraktion und damit den meisten Spielraum für die Einbildungskraft bot: »Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg« für Novalis,<sup>5</sup> aber auch für Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Brüder Schlegel. Die Einbildungskraft steht für diese Autoren nicht mehr in enger Beziehung zur Wahrnehmung durch die äußeren Sinne, sondern hat sich in Behauptung ihrer Eigengesetzlichkeit von der Außenwelt zu lösen, um die zum Programm erhobene Poetisierung der Welt mit größtmöglicher Autonomie des künstlerischen Schaffens zu realisieren. So wird die Wahrnehmung durch die äußeren Sinne abgewertet zugunsten der Erhebung der Einbildungskraft zum autonomen kreativen Organ: »Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unsrer Willkühr steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehn scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reitze gebunden.«<sup>6</sup> Was Novalis hier

4 | Johann Wolfgang Goethe u. Friedrich Schiller: Über epische und dramatische Dichtung. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renzen u.a. Frankfurt a.M. 1985-1999. Abt. I, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1806. Hg. v. Friedmar Apel u. Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1998, S. 445-456, hier S. 447.

5 | Novalis: Vermischte Bemerkungen/Blüthenstaub. In: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Nachdruck Darmstadt 1999. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999, S. 225-285, hier S. 232.

6 | Novalis: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen (1798). In: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe (Anm. 5), S. 311-424, hier S. 423.

im Hinblick auf eine neue Epistemologie der inneren Sinne formulierte, manifestierte sich in der medialen Festlegung der Poesie als Buchkunst, die nicht nur durch das schon bei Goethe und Schiller anklingende Ideal der Befreiung der Einbildungskraft von zu vielen multimedialen Eindrücken motiviert war,<sup>7</sup> sondern auch konkrete pragmatische Gründe hatte. Wenn August Wilhelm Schlegel beispielsweise anmerkte, dass »die großen Meisterstücke der bildenden Künste [...] nur an Einem oft weit entlegnen Orte gegenwärtig« sind, während »die Poesie aber [...] für jedermann aller Orten, und zu allen Zeiten leicht zugänglich, und daher die gefälligste Gefährtin des Lebens« ist,<sup>8</sup> dann betonte er einen Aspekt, der nicht nur für die Verfügbarkeit, sondern auch für die Verbreitung der Literatur entscheidend ist: Der Buchdruck ermöglichte es den Autoren, sich Absatzmärkte zu erschließen, denn die Forderung nach der Autonomie der Künste, die die ästhetische Diskussion in Klassik und Romantik durchzog, implizierte zugleich auch die Notwendigkeit, dass die Künstler von ihren Werken leben konnten und nicht auf Auftragsarbeiten und Mäzene angewiesen waren. Die Befreiung der Künste von externen Mächten hatte die Ökonomisierung ihrer Produkte zur Folge und brachte damit neue Zwänge mit sich, indem das Buch zur Ware wurde und bestmöglich verkauft werden sollte.

---

**7** | Aus dieser Kontrastierung von Einbildungskraft und multimedialer Sinnlichkeit resultierte auch das gesplittete Verhältnis der Romantiker zum Theater. Obwohl nahezu alle romantischen Autoren Theaterstücke schrieben, ist ihre Einstellung dem Theater gegenüber weitgehend ambivalent. Zum einen wird die Qualität des Theaters bemängelt, da weder Schauspieler noch Stücke hochwertig genug seien, zum anderen die Einschränkung der Macht des Dramatikers durch die zahlreichen an der Aufführung Beteiligten – er ist nicht mehr Herr über sein Werk. Zum Dritten ist den Romantikern der sinnliche Appell der Aufführung suspekt, weil er das Primat der inneren Einbildungskraft bedroht. Vgl. dazu ausführlicher Christiane Heibach mit zahlreichen Belegen: *Multimediale Aufführungskunst. Medienästhetische Studien zur Entstehung einer neuen Kunstform*. München 2010, S. 89-105.

**8** | August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. In: Ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Begr. v. Ernst Behler u. Frank Jolles. Hg. v. Claudia Becker. Paderborn, München, Wien 1989ff. Bd. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn, München, Wien 1989, S. 475-483, hier S. 477f.

## **DIE UMKEHR DER PRÄMISSEN: VOM MONOMEDIALEN BUCH ZUM MULTIMEDIALEN EREIGNIS**

Für die Romantiker war – so der in aller Kürze zu formulierende Hauptgedanke – die innere Einbildungskraft *das* ästhetische Produktions- und Rezeptionsorgan schlechthin, während die äußeren Sinne in den Hintergrund rückten. Es war daher aus ihrer Sicht auch nicht notwendig, weitere medientheoretische Unterscheidungen (außer der zwischen Mono- und Multimedialität der Darstellung) einzuführen. Demnach sind alle monomedialen Künste in der Lage, die Einbildungskraft zu aktivieren – dies gilt für die bildende Kunst, die Musik und die Literatur gleichermaßen. Diesem Primat der Einbildungskraft haben wir nicht zuletzt die enorme Ausdifferenzierung der Darstellungsstrategien in den einzelnen Künsten zu verdanken: Dazu gehört die Durchsetzung der Instrumentalmusik genauso wie die Loslösung der Malerei und der Literatur vom Mimesiszwang und vom Diktat der Realitätsnähe. Und daraus folgt noch Weiteres: Von dem Zeitpunkt an, als das Buch zum wichtigsten Literaturmedium avancierte und damit die Struktur Autor – Werk – Leser etabliert wurde, begann die Reflexion über die Konsequenzen dieser medialen Festlegung. Der Wegfall der direkten Interaktionsmöglichkeiten, die Monosensualität der Rezeption, die Linearität des Schreib- und Erzählvorgangs sowie die standardisierte Textgestalt wurden zum Gegenstand der ästhetischen Subversion. Wenn E.T.A. Hoffmann beispielsweise in seinen *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819/1821) zwei Biografien verwob, die ohne Übergänge und kohärente Anschlüsse einander scheinbar willkürlich ablösen, dann war ihm dies nur möglich, indem er die Regeln des Buchs explizit missachtete (und die Schuld dem nachlässigen Drucker, also dem Sklaven des Mediums, anlastete). Genau daraus aber speiste sich auch die Raffinesse des Erzählens, die der Buchliteratur neue darstellerische Optionen eröffnete.

Das Bestreben der Künstler, sich – kaum dass sich Gestaltungsprinzipien etabliert hatten – dafür zu engagieren, diese zu durchbrechen, kann als eine der zentralen Antriebskräfte ästhetischer Innovationen angesehen werden. So nimmt es nicht wunder, dass die von der Romantik präferierte Monomedialität recht schnell wieder angefochten wurde: Dem Primat der Einbildungskraft und der Abstraktion des Buchs wurde die Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmungskraft entgegengestellt und mit ihr die Multimedialität der theatralen Aufführung als Ereignis. Zum wichtigs-

ten Protagonisten dieser Gegenströmung entwickelte sich Richard Wagner: Beeinflusst durch die Anthropologie Ludwig Feuerbachs basierte sein Menschenbild inhärent auf der Komplementarität von Körper und Geist. Kunst *müsse* demnach zwangsläufig multimedial sein, denn nur so werde sie der komplexen sinnlichen wie geistigen Anlage des Menschen gerecht. Aus dieser Grundthese über die Komplementarität des Körpers und des Geistes leitete Wagner eine differenzierte Produktions- und Darstellungsästhetik ab, die gesellschaftskritische, anthropologische und kulturhistorische Argumentationsstränge miteinander verbindet.<sup>9</sup> Dabei prangerte er die von der Romantik betriebene Fixierung der Dichtung auf das Buch wortgewaltig an: Diese führe zu einer leblosen Vertrocknung des lebendigen Wortes, während die Musik – gemeint ist das Konzept der romantischen Instrumentalmusik – sich dramatische Kompetenzen der Darstellung anmaße, die ihr nicht zustünden. Wagner setzte an das eine Ende der Bandbreite ästhetischer Ausdrucksformen die monomedialen Literaten, die »nebeln und webeln [...] in buchdruck-schwärzlichem Gewande«,<sup>10</sup> an das andere die »Allgewalt der sinnlichen Empfindung« im Zusammenspiel von Wort, Tanz und Musik, die er für das Kunstwerk der Zukunft zum Prinzip erhob.<sup>11</sup> Die zunehmende Ablösung des Wortes von der leiblichen Verkörperung war für ihn gleichbedeutend mit einer Geschichte des kulturellen Niedergangs, die er von der Antike bis zur Gegenwart nachzeichnete:

Die einsame Dichtkunst – *dichtete* nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie *beschrieb* nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltes; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergalerie, aber nicht die Bilder selbst. Das winterliche Geäste der Sprache, ledig des sommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte sich zu den dürren lautlosen Zei-

---

**9** | Vgl. dazu ausführlich Christiane Heibach: *Multimediale Aufführungskunst* (Anm. 7), S. 140-170.

**10** | Richard Wagner: *Über musikalische Kritik. Briefe an den Herausgeber der »Neuen Zeitschrift für Musik«* (1852). In: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe in 16 Bänden. Leipzig o.J. 6. Aufl. Bd. 5, S. 63.*

**11** | Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft* (1848/49). In: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 10), Bd. 3, S. 66.

chen der *Schrift*: statt dem Ohre teilte stumm sie sich nun dem *Auge* mit; die Dichtweise ward zur *Schreibart*, – zum *Schreibstil* der Geisteshauch des Dichters.<sup>12</sup>

Diese für Wagner geradezu skandalöse Trennung der Künste konnte aus seiner Sicht nun nicht mehr durch eine Rückkehr zum alten Zustand behoben werden. Stattdessen stellte Wagner ihr ein neues, seiner Meinung nach zeitgemäßes Konzept multimedialer und damit mehrsensoriell rezipierbarer Kunst entgegen, das wiederum auf den Leistungen der Einzelkünste aufbaut: Diese bestehen nach Wagner in der Ausdifferenzierung ihrer jeweiligen Funktionen, so etwa durch die Zuordnung der Dichtung zum Verstand oder der Musik zum Gefühl. Darauf aufbauend musste nun ein Konzept für die *Zusammenführung von Dichtung und Musik* entwickelt werden, das es ermöglichte, Auge und Ohr sowie Sinne und Gefühl gleichermaßen anzusprechen, um dem holistischen Menschenbild gerecht zu werden. Nur dadurch ist für Wagner die Grundbedingung ›unmittelbarer Verständigung‹ gegeben, die oberstes Ziel aller Künste sein sollte. Im Mittelpunkt seiner Produktionsästhetik steht daher das Drama – und zwar nicht als schriftfixiertes, auf die Bühne zu transferierendes Werk, wie es noch die Romantiker konzipiert hatten, sondern als *verkörpertes multimediales Ereignis* auf der Bühne mit eigener performativer Gesetzmäßigkeit:

Nur im vollendetsten Kunstwerke, im *Drama*, vermag sich daher die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzuteilen, und zwar gerade deswegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen *die Absicht* des Dichters am vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfängnisorgane des Gefühles, *die Sinne*, mitgeteilt wird.<sup>13</sup>

Mit diesem Verständnis einer Zusammenführung von Poesie und Musik in der multimedialen Aufführungskunst, das Wagner selbst in seiner ästhetischen Praxis umzusetzen versuchte, kehrte er die Paradigmen der Romantik um: Die Sinnlichkeit ist gleichgesetzt mit der *Unmittelbarkeit*

---

**12** | Ebenda, S. 105f. Hervorhebungen im Original.

**13** | Richard Wagner: Oper und Drama. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. In: Ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Anm. 10), Bd. 4, S. 78. Hervorhebungen im Original.

*des Erlebens*, die zu erreichen er sich zum Ziel setzte. Da diese Unmittelbarkeit jedoch durch mediale Strategien ›gemacht‹ werden muss, also eigentlich medial vermittelt ist, setzt sie komplexe ästhetische Transformationen voraus.<sup>14</sup> Deren Elemente und Prozesse zu identifizieren und zu beschreiben machte sich Wagner zur Aufgabe und formulierte damit eine erste *Ästhetik der Multimedialität*. Diese hatte die unmittelbare Verständigung zum Ziel: Hierfür muss, so Wagner, alles, was das Drama kommunizieren möchte, sinnlich wahrnehmbar gemacht werden. Nicht nur Dichtung und Musik, sondern auch Orchester und schauspielerisch-sängerische Darstellung sowie Bühnengestaltung bedürfen daher der gegenseitigen Bezugnahme und Synchronisation, damit sie das Publikum emotional ansprechen und in ihren Bann ziehen können.

Wagners Verständnis von Kunst als unmittelbarer Ansprache der Sinne und damit als *Gefühlskommunikation* markiert eine Rückkehr zum multimedialen, sich materiell manifestierenden Ereignis, das gleichzeitig ästhetisch gegenüber der Romantik enorm aufgewertet wurde. Die im 20. Jahrhundert stattfindende Entwicklung der theatralen Aufführung zum Regietheater mit eigener ästhetischer Berechtigung ist nur eine Konsequenz daraus. Wagner erweist sich damit als Vordenker dessen, was in der aktuellen Literatur-, Theater- und Medienwissenschaft seit einiger Zeit diskutiert wird: der Bedeutung von Ereignishaftigkeit und Performanz. Damit etabliert sich eine alternative Position zur Auffassung von künstlerischen Werken als statischen, abgeschlossenen Komplexen, die als solche interpretatorisch erschlossen werden können.

## DIE ›PERFORMATIVE WENDE‹

Knüpfte Wagner das ästhetische Ereignis an die Aufführung, so wurde das Performative, das Ereignishafte, in den letzten Jahrzehnten als ein Grundcharakteristikum nahezu aller Kunstformen entdeckt. Die Verkündung des *performative turn* erfolgte zwar aus der Disziplin der Theaterwissenschaft heraus,<sup>15</sup> der Begriff des Performativen hat jedoch seinen Ursprung

---

14 | Vgl. Christiane Heibach: *Multimediale Aufführungskunst* (Anm. 7), S. 171-212.

15 | Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 31-42.

in der Sprachwissenschaft. John Langshaw Austin führte ihn für solche Sprechakte ein, die gleichzeitig den Charakter von Handlungen haben, wie etwa die Aussage ›ich taufe Dich ...‹.<sup>16</sup> Für die Literatur wurde der Begriff der Performativität im Zusammenhang mit der poststrukturalistischen These von der *différance* (der sich immer weiter aufschiebenden und nie zu fixierenden Bedeutung der Signifikanten) eingeführt, die von Jacques Derrida entwickelt und von Paul de Man auf die Praxis der Interpretation angewendet wurde.<sup>17</sup> Schon Umberto Eco verwies zu Beginn der 1960er Jahre auf die unendliche Semiose, also die immer wieder neu ansetzende und nie abgeschlossene Auslegungsarbeit bei der Rezeption literarischer Werke, sowie auf die Struktur ›offener Kunstwerke‹, die weder in ihrer Materialisierung noch in ihrer Interpretation abgeschlossen sind.<sup>18</sup> Die Rezeptionsästhetik griff diese Idee der performativen Leistung des Interpreten auf und sah sie in der Literatur paradigmatisch umgesetzt: Die ›Leerstellen‹ des Texts, so Wolfgang Iser, seien Angebote an den Rezipienten, selbst interpretativ aktiv zu werden und sich so als Koautor zu verstehen.<sup>19</sup>

Blieb die Frage nach der Materialität von Literatur hier noch unbeantwortet, so veränderte sich dies mit den Erweiterungen der poetischen Medien: Die Konkrete Poesie transzendierte das Buch einerseits durch Verbildlichung des Texts, andererseits durch seine Sonifizierung. Sie brachte somit medienhybride Formen hervor, die sich in der Aufführung als Ereignis manifestieren und erst da voll entfalten. Solche medialen Transfers erzeugen andere Arten von Performativität als diejenigen, die durch Verschiebungen sprachlicher Bedeutung im Text entstehen. Sie sind in der Präsentation multimedial und in ihrer Rezeption an das gesamtphysische Erleben einer Präsenzsituation gebunden. Dies gilt bereits für das Urmodell der Lautpoesie, die *Ursonate* von Kurt Schwitters, und wurde später performativ ausgearbeitet in Konzertereignissen, wie sie beispielsweise John Cage in den 1960er und 1970er Jahren realisierte. Dessen auf James Joyces Text *Finnegans Wake* basierendes mediales Hybridprojekt

**16** | Vgl. dazu Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2002, S. 9-60.

**17** | Vgl. Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt a.M. 1988.

**18** | Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M. 1973.

**19** | Vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.

*Roaratorio* (1979) integrierte beispielsweise nicht nur musikalische und sprechkünstlerische Gestaltung, sondern auch theatrale Elemente: Die Aufführenden waren in einem fabrikhallenartigen Raum auf einer Bühne sowie auf einer Art erhöhter Galerie, die sich um den Zuschauerraum zog, verteilt. Die Zuschauer standen darunter in der Mitte des Raumes, waren von den Musikern umgeben und wurden so nahezu physisch von der Musik, dem von John Cage vorgetragenen Sprechgesang und den begleitenden Geräuschen umhüllt.<sup>20</sup> Die Literatur lieferte in diesem Fall das Wortmaterial, das von Cage wiederum performativ verfremdet wurde: Aus Textelementen von *Finnegans Wake* bildete er nach einer speziellen zufallsbasierten Methode neue Texte. Es fand also keine einfache mediale Übertragung von Literatur in Stimme (im Sinne einer Lesung) statt, sondern eine radikale mediale Transformation: Cage arbeitete mit zwei verschiedenen Arten von Ereignishaftigkeit, indem er a) aus zufälligen (aber regelgeleiteten) Prozessen einen neuen Text mit eigener ästhetischer Berechtigung erzeugte, der b) erst in der spezifischen Räumlichkeit und im Verbund mit dem komplexen musikalischen und lautlichen Arrangement seine Wirkung erlangte, also von vornherein auf die Aufführung hin konzipiert war. Dass Literatur zum multimedialen Erlebensraum und zum Ereignis strebt, zeigt sich selten in so radikaler Form, zunehmend aber in der Verbreitung und Publikumswirksamkeit zahlreicher Formate wie multimedialer Lesungen oder Poetry Slams. Dabei wird die ästhetische Gesamtstruktur im Vergleich zum ›Normalfall Buch‹ grundlegend verändert – sowohl was die mediale Gestaltung des Werks als auch was dessen Rezeption betrifft.

Für Dieter Mersch liegt das Charakteristische am Ereignis vor allem in dessen Kontingenz und Indeterminiertheit:

Handlungen sind durchweg intentional bestimmt [...]. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional. Unter einer ›Ästhetik des Performativen‹ wäre entspre-

---

**20** | Peter Greenaways Dokumentation *Four American Composers* (1983, 220 Minuten, London) enthält Ausschnitte der Live-Performance in London (ab Minute 00:42:10). Vgl. zu einer ausführlichen Beschreibung und Interpretation des Werks Petra Maria Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift. Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien 1993, S. 193-201. Zur Geschichte der akustischen Ästhetik von Literatur und Poesie vgl. die eingehende Studie von Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin 2001.

chend eine Ereignisästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren.<sup>21</sup>

Für Erika Fischer-Lichte steht hingegen der präsentische Charakter der Aufführung als Ereignis im Mittelpunkt. Dieser führe unter anderem dazu, dass der Repräsentationscharakter, das ›Stehen für etwas‹, das im semiotischen Verständnis der Künste immer mitschwingt, nicht mehr gegeben sei: Das Performative sei zunächst einmal nur der sich manifestierende Prozess als ästhetisches Ereignis mit eigener Gesetzmäßigkeit.<sup>22</sup> Dieses Verständnis macht die Aufführung überhaupt erst zu einer eigenständigen Kunstform und unterscheidet sie beträchtlich von den Kunstformen, die mit dauerhaften Speichermedien arbeiten und zeitresistente Werke produzieren.<sup>23</sup> Für Fischer-Lichte liegt der Kern des Performativen daher auch in der multisensoriellen und interaktionsintensiven Präsenzerfahrung. Dieser sei insofern affektive Intensität zu eigen, weil sie das ästhetische Erleben strukturell an das Alltagserleben annähere: So sind bei Performances beispielsweise Aktionen inhärent mit den Personen der Performer verbunden (zum Beispiel durch den Einsatz des eigenen Körpers, dessen Leistungs- und Leidensfähigkeit in manchen Performances in die Extreme getrieben wird). Dies macht emotionale wie auch physische Grenzerfahrungen von Akteuren und Publikum möglich, die in der kontemplativ-reflexiven Rezeption ›statischer‹ Kunst allenfalls in der Imagination stattfinden.<sup>24</sup> Bleibt bei Letzterer daher die Grenze zwischen Kunst und Leben weitgehend erhalten, so verschwimmt sie bei ästheti-

---

**21** | Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2002, S. 9.

**22** | Vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen (Anm. 15), S. 255-261.

**23** | Vgl. dazu auch Christiane Heibach: Multimediale Aufführungskunst (Anm. 7), S. 231-356.

**24** | Dies gilt insbesondere für Aufführungsformen jenseits des theatralen Rahmens: Performances, Happenings und Aktionen betten Interaktionsprozesse zwischen Aufführenden und Publikum in den realen Raum ein und beruhen teilweise auf der Transformation der Zuschauer zu Akteuren. Paradigmatisch hierfür sind die Happenings aus den 1960er und 1970er Jahren von Wolf Vostell sowie die Performances von Marina Abramović mit Ulay, die häufig an die Grenzen der physischen und psychischen Leistungsfähigkeit der Ausführenden gingen.

schen Erfahrungen, die Präsenz und möglicherweise auch eigenes Agieren mit zwangsläufig realen Folgen voraussetzen.

Die gegenwärtige Multimedialisierung von Literatur legt nahe, die etablierte Begrifflichkeit zu hinterfragen. Wie oben erläutert, ist unser Verständnis von Literatur weitgehend an das Medium des Buchs gebunden. Sprache hingegen ist als Zeichensystem zunächst *transmedial* und ›materialisiert‹ sich in verschiedenen Medien. Ich plädiere daher dafür, in diesem Zusammenhang von ›Sprachkunst‹ zu sprechen. Diese kann ganz unterschiedliche Formen annehmen, die jeweils in enger Korrelation zu ihren Medien stehen. Sie kann sich als Buchstabenfolge in statischen Medien materialisieren, die durch bestimmte Strategien, wie etwa des Cut-ups oder der Kombinatorik, performativ gestaltet werden.<sup>25</sup> Ebenso aber kann sie sich als verkörperte Sprache in Stimme und physischer Darstellung sowie als bewegliche Schrift in Holografie, Video und digitalen Medien, die oftmals ein räumliches Erleben und Agieren implizieren, ereignen. Je nach medialer Struktur verändern sich die Eigenschaften der Sprache und mit ihnen die Prozesse des Rezipierens. Insbesondere die aufführungsorientierten Manifestationen, die Raum und Sprachkunst miteinander koppeln, gehen mit einer stärkeren physischen Aktivierung des Rezipienten einher, als dies im Leseprozess oder auch bei der Präsentation statischer Objekte im musealen Raum der Fall ist. Sprachbasierte Multimediainstallationen zielen so auf eine Immersionserfahrung ab: In der Installation *Text Rain* von Camille Utterback und Romy Achituv etwa können die Betrachter über die physische Bewegung Buchstaben auf einer Leinwand spielerisch zu Sätzen eines Gedichts formen, sodass sich eine ganz andere Beziehung zum sprachkünstlerischen Objekt als etwa beim Lesen entfaltet (Abb. 1).

---

**25** | Paradigmatisch hierfür sind experimentelle Buchgestaltungen, wie beispielsweise die *Cent mille milliards de poèmes* des Oulipo-Mitglieds Raymond Queneau, der ein Buch mit Sonetten vorlegte, bei denen die Zeilen in Streifen geschnitten sind, sodass man jede Zeile jeder Seite miteinander kombinieren kann. Zu derartigen Experimenten bis hin zu durch Software generierten Gedichten vgl. Florian Cramer: *Exe.cut(up)able statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. Paderborn 2011.

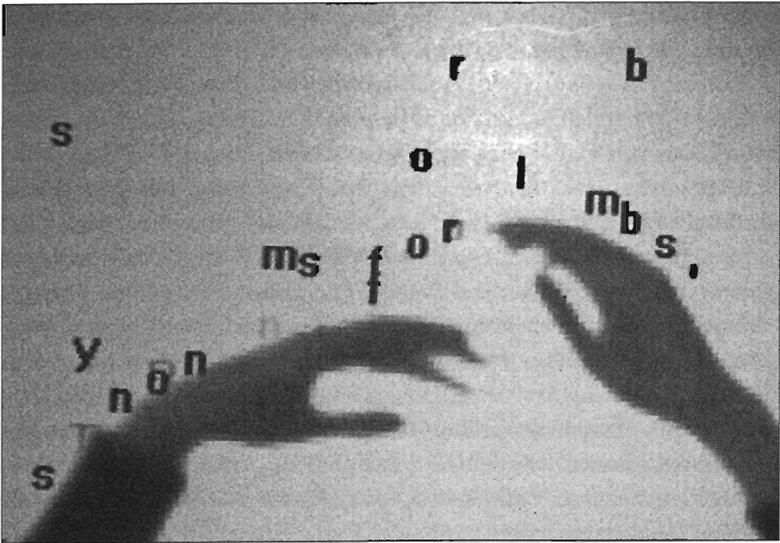


Abbildung 1: Camille Utterback und Romy Achituv, Text Rain, 1999, interaktive Installation (Detail)

Diese Installation existiert nicht mehr unabhängig vom Körper des Rezipienten, sondern wird mit der Handlung des Betrachters verknüpft.

Die Ereignishaftigkeit von Sprachkunst wird also von den jeweiligen Medienkonstellationen und deren Darstellungsprinzipien bestimmt. Daran knüpfen sich naturgemäß auch spezifische Rezeptionsmodi, die über die traditionell intellektuelle und imaginative Verarbeitung der ›Buchliteratur‹ hinausgehen. Das *psychophysische Erleben* tritt hinzu, das sich als entscheidend auch für die Frage nach der Präsentation von Literatur im musealen oder sogar archivalen Ausstellungsraum erweist. Denn dort gilt es, den Benutzer nicht nur intellektuell, sondern auch affektiv anzusprechen. Damit ist eine »Ästhetik der Immersion« gefordert, die, so Laura Bieger, »eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine Ästhetik der kühlen Interpretation« ist. Sie entfalte sich genau dort, wo »Welt und Bild sich überblenden« und die Besucher durch körperliche Bewegung im Raum affektiv involviert werden.<sup>26</sup>

**26** | Laura Bieger: Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Bielefeld 2011, S. 75-95, hier S. 75.

Bewegung, Raum und Affektivität – diese Aspekte sind nach Hermann Schmitz Elemente eines Phänomens, das zwar für jegliche Ereignishaftigkeit entscheidend ist, sich aber als so diffus erweist, dass es bisher kaum Eingang in die Wissenschaften gefunden hat: die Atmosphäre. Atmosphären, so der Phänomenologe Schmitz, werden in erster Linie synästhetisch und gesamtleiblich gespürt und durch vorreflexive Momente affektiver Betroffenheit erlebt, bevor sie reflexiv analysiert werden können.<sup>27</sup> Atmosphären sind, so der an Schmitz anschließende Philosoph Gernot Böhme, »das erste Seiende« und »die Anregung eines *gemeinsamen* Zustandes von Subjekt und Objekt«. <sup>28</sup> Sie sind daher auch zentral für das Erleben des Performativen: Nicht umsonst beruht dessen Ästhetik genau auf der Erzeugung von spezifischen Atmosphären, die eine nonverbale, affektive Resonanzbeziehung zwischen Publikum und Bühnenakteuren begründen. »Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum«, schreibt Fischer-Lichte.<sup>29</sup> Diese Formulierung verweist allerdings gleichzeitig auf ein Grundproblem der Theorien zur Atmosphäre: Sie bestimmen diese rein situativ und verorten sie im Raum, wobei die zeitliche Dimension vernachlässigt wird. So werden Atmosphären weitgehend als etwas Unveränderliches, Homogenes behandelt und Prozesse des Umschlagens oder auch der Interferenz nicht weiter berücksichtigt. Diese sind für eine nähere Bestimmung des Verhältnisses von Atmosphären und Ereignis beziehungsweise Performanz jedoch unerlässlich.

## AUSBLICK: PERFORMANZ UND ATMOSPHÄRE IM MUSEALEN KONTEXT

Das Bewusstsein für die enge Kopplung von Performativität und Atmosphären kann auch für die Gestaltung von Ausstellungen wichtig werden. Hierzu bedarf es allerdings einer Erweiterung der bestehenden Ansätze sowohl in Bezug auf die Atmosphären- wie auch die Performanztheorien in bestimmte Richtungen, die zum Abschluss dieses Beitrags noch kurz angerissen werden sollen. Zunächst ist in Erinnerung zu rufen, dass das

27 | Vgl. Hermann Schmitz: *Der Raum, der Leib und die Gefühle*. Ostfildern 1998.

28 | Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001, S. 56.

29 | Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (Anm. 15), S. 200.

Ereignis und dessen Atmosphäre sich zumindest teilweise der Kontrolle der Anwesenden entziehen und daher einen emergenten, nicht intentionalen Charakter haben. Ein *ästhetisches* Ereignis ist aber immer auch ein gestaltetes Ereignis, zielt also durch seine mediale Struktur auf eine gewisse Wirkungsweise ab. Daher steht die Atmosphäre im Spannungsfeld zwischen Emergenz und intentionalem medialem Arrangement. Letzteres kann auch den musealen Raum konstituieren, ist aber als Interaktionsphänomen, eben als von den Besuchern erlebte und mitgestaltete Atmosphäre, wiederum nur begrenzt steuerbar. Ein Konzept von Atmosphären-Interferenzen kann jedoch weiter gehende Erkenntnisse über das Zusammenwirken der verschiedenen medialen Schichtungen einer Ausstellung ermöglichen, die den inszenatorischen Strategien zugrunde liegen. Hierbei gilt es, nicht nur die Elemente der Ausstellungsgestaltung, sondern auch ihre Relationen sowie Prozesse der wechselseitigen Beeinflussung zu berücksichtigen.

Der Museumsraum kann als Hybridraum beschrieben werden, als ein Raumtypus, den Michel Foucault als »Heterotopie« bezeichnet:<sup>30</sup> Dabei handelt es sich um einen funktional definierten Raum, der durchschritten, erlebt, aber dann auch wieder verlassen wird. Es ist nach Foucault ein Raum des Übergangs und der Transformation, in dem das normale Zeitempfinden aufgehoben ist, der aber immer affektiv erlebt wird. Räume sind somit generell »mit Qualitäten aufgeladen« und zumindest partiell »von Phantasmen bevölkert«,<sup>31</sup> kurz: Sie erzählen uns Geschichten. Gut gestaltete Museums- und Ausstellungsräume zielen genau darauf ab, Beziehungen zwischen dem Raum und seinen Elementen aufzubauen, die narrative Qualität entfalten sowie über multisensorielle Ansprache Immersion und Aufmerksamkeit erzeugen können. Dabei müssen gewisse Paradoxien überwunden werden, die aus dem spezifischen Hybridcharakter des Museumsraums resultieren: So ist er zum einen situativ erlebbar, gleichzeitig aber zum anderen auch auf Dauer und Konstanz angelegt, die das Erleben wiederholbar machen sollen. Das Gleiche gilt für den Raum der Ausstellung – auch wenn Letztere häufig nur von kürzerer Dauer ist. Museums- und Ausstellungsräume sind öffentlich, zielen

---

**30** | Michel Foucault: Der andere Raum. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1993, S. 34-46, hier S. 39.

**31** | Ebenda, S. 37.

aber – anders als beispielsweise Aufführungen mit ihrem Appell an ein Zuschauerkollektiv – auf die individuelle, stille Rezeption ab. Museums- und Ausstellungsgestaltung orientierten sich daher jahrzehntelang an den Paradigmen der kontemplativ-imaginativen Rezeption, wie sie sich mit der Buchkultur als ›Normalfall‹ etabliert hatte. Diese wird jedoch mit der kulturellen Karriere des Ereignisses von der Forderung nach multi-medialen Präsentationen abgelöst, die mit Modi gesamt sinnlichen Erlebens gekoppelt sind und die den Museums- und Ausstellungsbesuch zum umfassenden Ereignis machen sollen. Damit stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Herstellbarkeit von Atmosphäre und Ereignishaftigkeit: Atmosphären entfalten sich aus medialen Konstellationen und Interaktionsprozessen gleichermaßen und gründen in einem multimodalen Wahrnehmungskonzept, das affektives gesamtleibliches Erleben mit intellektueller Reflexion verbindet.

Der intentionale Einsatz von Atmosphären im musealen Raum verlangt daher die Reflexion von Interferenzprozessen, denn die Komplexität des Atmosphärischen impliziert Heterogenität und qualitative Veränderungen (beispielsweise von einer ruhigen zu einer hektischen Atmosphäre). So treffen zumeist schon im erweiterten musealen Raum verschiedene Atmosphärentypen aufeinander: Die spezifische (Ausstellungs-)Raumatmosphäre mit ihren sinnlichen Qualitäten, die durch Lichteinfall, akustische, haptische und olfaktorische Merkmale gekennzeichnet ist, tritt in ein Wechselspiel mit den ›paramusealen‹ Elementen wie etwa dem Museumscafé und -shop sowie dem Eingangsbereich. Hinzu kommen dann Faktoren, die Teil der eigentlichen Ausstellungsatmosphäre sind, wie etwa die Art und Anordnung der Objekte, die Vitrinen und ihre Beleuchtung oder die Gestaltung der Beschriftung. Und schließlich ist da noch die Aura der Objekte beziehungsweise die spezifische Atmosphäre installativer, performativer Exponate zu nennen. Im Falle von Literaturausstellungen ist dieser Aspekt besonders spannend, denn die Exponate können sehr unterschiedlichen Charakter annehmen. So unterscheidet Susanne Lange-Greve in diesem Zusammenhang »Reliquien«, die für sich selbst stehen, von dokumentarischen sowie kontexterzeugenden Exponaten, die eine Aussage illustrieren oder inszenieren.<sup>32</sup> Zwangsläufig ist besonders der erste Typus an etwas gebunden, das mit dem Begriff

---

**32** | Vgl. Susanne Lange-Greve: Literarisches in Szene setzen: Literatur ausstellen, darstellen, erproben. In: Sabiene Autsch, Michael Grisko u. Peter Seibert (Hg.): Ate-

der Aura bezeichnet werden kann, der dem der Atmosphäre verwandt, aber nicht gleichzusetzen ist.<sup>33</sup> Der zweite Typus hingegen wirkt weniger durch sich selbst, sondern schafft inhaltliche Zusammenhänge. Die Art und Weise, wie die Exponate zueinander in Beziehung gesetzt werden, ist damit auch durch die Zuschreibung eines bestimmten kulturellen Status bestimmt – ein weiterer Faktor, der zu berücksichtigen ist, wenn es um die Frage nach der atmosphärischen Gestaltung geht.

Je nach medialer Beschaffenheit wird auch die Präsentation und damit Vermittlung von Sprachkunst in Archiven und Museen jeweils unterschiedliche Strategien der Bezugnahme und Kontextualisierung erfordern. Wenn die sprachkünstlerischen Ereignisse grundlegend performativ-aufführungsorientiert sind (wie etwa die akustische Sprachkunst, die multimediale Aufführung oder die Installationskunst), dann sind andere Herangehensweisen gefordert als bei der performativen Inszenierung der materiell-statischen schriftgebundenen Literatur.

Insgesamt können versuchsweise folgende Atmosphärentypen in Bezug auf das Ausstellungswesen differenziert werden: Zunächst wäre da eine Art ›Grundatmosphäre‹, die vorwiegend von der Ausstellungsgestaltung geprägt wird. Daneben gibt es die spezifische Aura der Objekte sowie die Atmosphäre, die aus der Anordnung und Bezugnahme der Exponate aufeinander emergiert – beide schwingen mit der Grundatmosphäre zusammen. Und schließlich entsteht eine spezifische situative Atmosphäre durch die jeweiligen Interaktionsprozesse mit und zwischen den Besuchern, die die Grundatmosphäre jeweils neu aktualisiert und modifiziert. Die Interferenzen dieser Atmosphärenformen können jeweils wieder eine situative Gesamtatmosphäre erzeugen, die veränderlich und in ihrer Dauer sehr variabel ist. Völlig determiniert werden können diese atmosphärischen Emergenzen nicht, aber – und das ist letztlich das Wesen jeder gestalterischen Tätigkeit – es kann ihnen eine Richtung gegeben werden, die diese Prozesse der Wechselwirkung zwischen Atmosphärentypen in

---

lier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern. Bielefeld 2005, S. 121-129, hier besonders S. 124.

**33** | »Aura«, so Katerina Kroucheva und Barbara Schaff, ist »ein zentrales Motiv, ja, ein zentrales Anliegen für viele der auf dem Gebiet der Literaturvermittlung Schaffenden«. Katerina Kroucheva u. Barbara Schaff: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld 2013, S. 7-21, hier S. 12.

Rechnung stellt. Ebenso können die Elemente identifiziert und bewusst in Relation zueinander gesetzt werden, um eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen beziehungsweise zu intendieren.

Je komplexer und umfassender der Blick auf das Atmosphärische ist, desto klarer wird gleichzeitig, dass es keine komplett determinierte Inszenierung geben kann – und genau das mag eine wichtige Erkenntnis aus der Betrachtung des Atmosphärischen und Ereignishaften sein: Ausstellungen müssen Leerstellen bieten können, die von den Besuchern gefüllt werden, und sie müssen auch Erholungsphasen von gesamt sinnlicher Immersion und Interaktion ermöglichen. Die kontemplative Rezeption hat nach wie vor ihre Berechtigung, und das gilt vielleicht besonders für Literatúrausstellungen, die ihre verschiedenen Objekte einerseits multimedial präsentieren, andererseits aber den Sprachkunstwerken als solchen Geltung verschaffen wollen. Leerstellen und imaginative Spielräume sind genauso atmosphärische Elemente wie multimediale Arrangements.<sup>34</sup>

Da das Gestalten einer Ausstellung nicht allein das einzelne Objekt betrifft, sondern dessen Kontextualisierung durch die Herstellung von Relationen, haben wir es also mit einer grundlegend atmosphärischen Tätigkeit zu tun. Atmosphären sind Phänomene des ›Dazwischen‹, die sich auf der Basis von gegebenen Konstellationen entwickeln und in Interaktionsmomenten entfalten. Das Wissen um die Vielfalt der Faktoren und um den transmedialen Charakter der Sprachkunst kann dazu beitragen, der Literatur die von Bukowski geforderte Dynamik zu geben, die – auch im musealen Präsentationsraum – zu Aktualisierungen und neuen Bedeutungszuschreibungen einlädt, ohne dass sie jedoch zum allüberwältigenden Spektakel wird.

#### *Bildnachweis*

*Abbildung 1: Photo courtesy of the artist*

---

**34** | Für Wagner beispielsweise wäre diese Vorstellung unerträglich gewesen – sein Konzept der multimedialen Aufführung beruht auf einer Determination aller Komponenten zum richtigen Verständnis des Kunstwerks; Leerstellen und Interpretationsspielräume haben hier keinen Platz.