

Johanna Stapelfeldt · Ulrike Vedder
Klaus Wiehl (Hg.)

MUSEALES ERZÄHLEN

Dinge, Räume, Narrative



BRILL | WILHELM FINK

heberrechtlich geschütztes Material

Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder, Klaus Wiehl (Hg.)

Museales Erzählen

Dinge, Räume, Narrative

BRILL | Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2020 Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des DAAD und des BMBF



DAAD

Deutscher Akademischer Austauschdienst
German Academic Exchange Service

Umschlagabbildung:

Leere Rahmen im Musée de Louvre während des Zweiten Weltkriegs (Paris, 1942).

Foto: akg-images/Paul Almary

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.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2020 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Margret Westerwinter, Düsseldorf; www.lektorat-westerwinter.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6449-1 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6449-7 (e-book)

Inhalt

- 1 **Museales Erzählen. Zur Einleitung** 1
Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder, Klaus Wiehl

Dinge

- 2 **Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der
Impetus des Sammelns bei Theodor Fontane** 15
Nils C. Ritter

- 3 **Auf dem Dachboden der Geschichte. Artefakte, Museen und
historische Brüche in Gustav Freytags Roman
*Die verlorene Handschrift*** 37
Alyssa Howards

- 4 **Das Museum des Unvermögens. Musealität des Alltags in
Georges Perecs *Les Choses*** 55
Florian Scherübl

- 5 **Duplizierte Papageien und gefälschte Revolver. Museale Fakes
und Fiktionen in Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* und
Philip K. Dicks *The Man in the High Castle*** 75
Klaus Wiehl

- 6 **Poetik des Sammelns und der Liebe. Orhan Pamuks
*Museum der Unschuld*** 95
Ulrike Vedder

Räume

- 7 **Welt-Gebäude, Naturgemälde und Diagramm.
Zur Musealisierung der ‚ganzen Natur‘ in der Kosmologie
der Aufklärung und in Alexander von Humboldts *Kosmos*** 115
Reto Rössler

- 8 **Kuratierte Frauenzimmer. Museale Interieurs zwischen Sammlung und Auflösung bei Sophie von La Roche und Alexandre Dumas fils** 139
Kira Jürjens
- 9 **An Kindes statt. Familiäre Bildkonstruktion und museale Räume in Adalbert Stifters *Hagestolz*** 161
Anette Schwarz
- 10 **„Suivez le guide“. Museale (Selbst-)Inszenierungen in Simon Leys' Reiseberichten aus dem maoistischen China** 183
Jonas Mirbeth
- 11 **Ausstellen, Entsetzen. Thomas Bernhards Museumsroman *Alte Meister*** 203
Dominik Zechner

Narrative

- 12 **Die Verkörperung des romantischen Sammlers im postromantischen Schreiben** 225
Peter M. McIsaac
- 13 **Arbeit am Märchen. Die frühe Philologie der Grimms zwischen Vergessen und Bewahren** 245
Robert Loth
- 14 **Die ungeliebte Sammlung. Zur transatlantischen Geschichte einiger Skulpturen der *Collezione Giustiniani*** 263
Annetta Alexandridis
- 15 **Der Verein für Museen. Gelehrte Fiktionen des Biologen Günter Tembrock** 297
Sophia Gräfe
- 16 **Das Fremde aus der Vitrine. Ansätze einer ethnografischen Museologie in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts** 319
Johanna Stapelfeldt

17	Zwischen Zeilen und Zeiten. Museales Erzählen in den Prosafiktionen W.G. Sebalds	345
	<i>Judith Ryan</i>	
18	Über die Autorinnen und Autoren	365

Ausstellen, Entsetzen. Thomas Bernhards Museumsroman *Alte Meister*

Dominik Zechner

*waren zur schau ausstellen; bilder, gemählde ausstellen; eine leiche zur schau ausgestellt.*¹

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm

Dem deutschen Wort *museal* wohnt, darauf wies Theodor W. Adorno hin, ein unfreundlicher Beigeschmack inne – geht es beim Musealen doch bald ums Überkommene, das Gestrige, Gewesene, aus dem Aktualitätszusammenhang des gegenwärtig pulsierenden Lebens Herausgerissene. Der Ausdruck *museal* „bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben“.² Das im Museum Gezeigte trägt nicht nur sich selbst, sondern den eigenen Ruin gleichsam zur Schau – mehr noch, das so ruinös Erscheinende setzt dem Leben des Betrachters selbst zu, welcher zu den ihn umgebenden Dingen „nicht mehr lebendig sich verhält“. So fungiert denn alles Museale, über seinen archivarisch-sammelnden Charakter hinaus, als Menetekel der Vergänglichkeit. Von daher ist Adornos Behauptung nachvollziehbar, die phonetische Verwandtschaft zwischen *Museum* und *Mausoleum* sei keine bloß zufällige – „Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken.“³ Adorno will das Museum also von seinem Verhältnis dem Sterblichen gegenüber her verstehen und leitet diesen Imperativ aus der ‚Unfreundlichkeit‘ des Wortes *museal* ab, das an eine Art Absterbenszwang gemahnt.

Dabei darf die Vorstufe dieses ‚Erbbegräbnisses‘ nicht außer Acht gelassen werden. Denn bevor sich ein beiderseitiges Verenden zwischen Betrachter und Museumsding anzeigt, müssen beide Teil einer bestimmten räumlichen Anordnung werden. Will sagen, damit es ein Museum gibt, braucht es ein Hinstellen: Artefakte wollen in den Raum gestellt sein – gestellt, gelegt oder gehängt, jedenfalls ist ihnen irgendeine Position zuzuweisen. Damit entspricht das Museum einer Positionslogik, der gemäß Stellungen ausgemacht und bezogen, die musealen Dinge im Raum verteilt werden. Überhaupt könnte man

1 Grimm, Jacob und Wilhelm, „AUSSTELLEN“, in: dies., *Deutsches Wörterbuch. Erster Band: A–Biermolke*, Leipzig, 1854, Sp. 987 f.: 987, online unter: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/genFOplus.tcl?sigle=DWB&lemid=GA09115>, zuletzt aufgerufen am 02.08.2019.

2 Adorno, Theodor W., „Valery Proust Museum“, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München, 1963, S. 176–189: 176.

3 Ebd.

behaupten, dass das Museale sich grundlegend erst aus diesen Stellungsakten ergibt: Bevor betrachtet und zur Schau getragen wird, muss das Museum gestellt sein. Das Museumshafte am Museum ist die Stellung – mehr noch, die Stellungsbeziehungen, nämlich sowohl die der Objekte untereinander als auch die zwischen Objekt und Beschauer. Ohne den Stellungsakt keine Betrachtung und also auch kein Verhältnis, worin dem Betrachter am Absterben der Dinge die eigene Lebendigkeit zweifelhaft würde.

Diese Bedingung tritt hervor, wenn man das Museum nicht bloß als Akkumulationsanstalt kulturellen Guts, mithin als hermetische Sammlung, sondern als Ort der Begegnung und Konfrontation mit räumlich situierten Objekten, zum Beispiel mit Kunstwerken, versteht. Dieser Ort unterliegt dem primordialen Eingriff bestimmter Setzungen, durch welche das Protokoll der Begegnung sich erschließt. Das Museum ist privilegierte *Setzungsgegend*.⁴ Deshalb darf das museale Artefakt im Moment seiner Konfrontation mit der Instanz seiner Betrachtung auch *Exponat* genannt werden: Wesentlich *ausgesetzt* und *ausgestellt*, bezieht es sich zunächst auf die Positionslogik, welche die Topologie des Museums grundlegend bestimmt. Bevor das Museum also sonst etwas sichtbar macht – und sei es das Vergehen seiner Objekte, ihre auf den Betrachter sich übertragende Obsoleszenz und Überlebtheit –, vollzieht es die Darstellung seiner eigenen Darstellung; es ist die ausgestellte Geste des Ausstellens, das Sichtbarmachen des Resultats seiner Setzungsakte.

Die Affinität zwischen Museum und Position/Stelle ist reich belegbar; einen der wichtigsten Hinweise lieferte Martin Heidegger in seinem Zweiseiter „Über die Sixtina“ (1955).⁵ Dort wird, gerafft und im Gestus der Bestürzung, die Musealisierung des Kunstwerks als nicht wiedergutzumachende Dekontextualisierung attackiert und dadurch gleichzeitig das Positionale als das Wesensmerkmal alles Museumshaften bestimmt: „Das museale Vorstellen

4 Der Begriff der *Gegend* erhält hier und im Folgenden dem des *Raumes* gegenüber den Vorzug, weil er das *Gegen* und das *Entgegenstehen* in der *Begegnung* unterstreicht, wie sie sich aus der räumlichen Konstellation von Positionen ergibt.

5 Über Heidegger hinaus wäre etwa auf Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* (1918) hinzuweisen, worin ebenfalls die Positionalität im Museum unterstrichen wird: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht.“ Rilke, Rainer Maria, *Neue Gedichte. Der Neuen Gedichte anderer Teil*, Frankfurt am Main, 1975, S. 83. Auch bei Walter Benjamin heißt es u. a. über die Verfolgung der Tradition, an welcher ein Kunstwerk teilhat, sie müsse „vom Standort des Originals ausgehen“. Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Dritte Fassung]“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I/2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 471–508: 476. Der hier und im Folgenden angeführte Begriff der *Stelle* meint also – auf diese Referenzen und insbesondere auf Heideggers Unterscheidung zwischen Ort und Stelle im Museum Bezug nehmend – das Resultat eines Setzungsakts und eine Position in einer spannungsreichen Konstellation.

ebnet alles ein in das gleichförmige der ‚Ausstellung‘. In dieser gibt es nur Stellen, keine Orte.“⁶ Mit dem Begriff des *Orts* ist auf die ursprüngliche Umgebung des Kunstwerks verwiesen, in welcher es sich wesentlich entfalten und in dieser Entfaltung den Ort selbst mitbestimmen könne. Durch das musealisierende Verfahren der *Werkversetzung*, seiner Entnahme aus dem Originalkontext, wird es gleichsam eingeebnet: Das Versetzen in die Ausstellung zeugt *Gleichförmiges*.⁷ Im Rahmen der Ausstellung besetzen die Werke einander sich gleichende Stellen, die gleichsam an den Werken jenen Punkt indizieren, da diese ihren Ort verloren. Das Museum ist damit in Heideggers Perspektive Monument des Ursprungslosen – eine Stellenhäufung ohne eigentlichen Ort.

So angreifbar Heideggers Ursprungsdenken und das Festhalten am eigentlichen Wesensort sein mögen, so entscheidend ist doch der Hinweis auf die Positionslogik als primäre Kennzeichnung des Museums. Auch wenn es im Folgenden nun nicht um eine Theorie des Museums, sondern um die Lektüre eines ‚Museumsromans‘ geht, so liefert doch dieser Roman gerade über die Narrativierung von Akten der Setzung und Positionierung eine profunde Reflexion auf das Museum. Die Rede ist von Thomas Bernhards letztem längerem Prosatext *Alte Meister*.⁸ Das Grundmovers meiner Lesebemühung liegt darin, Bernhards Text als Auseinandersetzung gerade mit dem Setzen, wie es sich im Museum vollzieht, verstehbar zu machen, und dabei das Museum nicht nur als offensichtlichen Schauplatz, sondern als narrativen Vorgang zu

6 Heidegger, Martin, „Über die Sixtina“, in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe, Band 13, Frankfurt am Main, 1983, S. 119–121; 120. Zur Stellung Heideggers in den *Alten Meistern* vgl. Schößler, Franziska, „Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards *Alte Meister* und Elfriede Jelineks *Totenauberg*“, in: dies./Ingeborg Villinger, *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg, 2002, S. 208–229; vgl. außerdem Steingröver, Reinhild, „Holzwürmer auf Holzwegen. Thomas Bernhards ‚Heideggerkorrektur‘“, in: dies., *Einerseits und Andererseits. Essays zur Prosa Thomas Bernhards*, New York, NY, 2000, S. 11–58.

7 Heidegger selbst gebraucht den Begriff der *Versetzung* zur Beschreibung des Vorgangs der Musealisierung von Werken. Er definiert sich dort als Weltverlust der Kunstwerke, von denen gesagt wird: „Ihr Rang und ihre Eindruckskraft mögen noch so groß, ihre Erhaltung mag noch so gut, ihre Deutung noch so sicher sein, die *Versetzung* in die Sammlung hat sie ihrer Welt entzogen [Herv. D. Z.]“ Heidegger, Martin, „Der Ursprung des Kunstwerks“, in: ders., *Holzwege*, Gesamtausgabe, Band 5, Frankfurt am Main, 1977, S. 1–74; 26. Zu Heideggers Verhältnis zum Museum vgl. Hamacher, Werner, „Ausstellungen der Mutter. Kurzer Gang durch verschiedene Museen“, in: Thomas Schestag (Hg.), *„geteilte Aufmerksamkeit“*. *Zur Frage des Lesens*, Frankfurt am Main, 1997, S. 53–90, insb. S. 61 f., Fußnote 9.

8 Der Text entstand nach dem Roman *Auslöschung* (1986), obwohl er ein Jahr davor veröffentlicht wurde. Vgl. Pfabigan, Alfred, „Alte Meister. Komödie“, in: Martin Huber/Manfred Mittermayer (Hg.), *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 2018, S. 80–87.

betrachten. Meine Lektüre zielt also auf *Alte Meister* als ein *Institutionenroman*⁹, in welchem die Institution Museum nicht bloß die Handlung rahmt, sondern die Romansprache selbst affiziert und strukturiert. Bernhard erfindet damit, wenn man so will, den ‚Institutionenroman der Ausstellung‘, einen Roman der *Ekstitution*¹⁰.

Es wurde wiederholt der Versuch unternommen, die magere Handlung des Romans *Alte Meister* auf pädagogische Verhältnisse herunterzubrechen. Seit 36 Jahren kommt der Musikkritiker Reger jeden zweiten Tag ins Kunsthistorische Museum in Wien, um dort den ganzen Vormittag auf einer Sitzbank, *vis-à-vis* Tintoretts Gemälde *Der Weißbärtige Mann* zu verbringen. Von dieser Stelle im Museum aus entspinnt sich eine Reihe von Instruktionsbeziehungen, in deren Verlauf Reger den Museumswächter Irrsigler sowie den Privatphilosophen Atzbacher – bis zu ihrem Tod vor einem halben Jahr auch Regers (namenlose) Ehefrau – in seiner Weltanschauung unterweist. Viel Wert wurde bei den Analysen seitens der Bernhardforschung auf das quasi-methodische Vorgehen Regers als Dilettant und Geschmacksmensch gelegt, dessen Zugang und Arbeitsweisen den klassischen Disziplinen und Institutionen krass widersprechen.¹¹ Er stilisiert sich zum Bildungsquerulanten und intellektuellen Rebellen, dissidenten Institutionsempörer und grundsätzlichen Neinsager.

Handlungsausgang ist ein zunächst ungeklärter Routinebruch. Kurioserweise wird Atzbacher an einem Samstag, den zweiten Tag in Folge, von Reger ins Museum bestellt; die Visite wird zunächst nicht begründet (ihre Ursache wird sich erst ganz am Ende des Romans erschließen). Die Abkehr vom Gewohnten – und sei es bloß das Regelhafte eines einzuhaltenden Terminkalenders – bildet bei Bernhard oft das banale Ereignis des Literarischen, das die Dinge überhaupt

9 Den Begriff prägte Rüdiger Campe mit Arbeiten, worin er sich vor allem pädagogischen Anstalten und Rechtsinstitutionen widmet; das Museum kam darin allerdings bisher wenig vor. Vgl. Campe, Rüdiger, „Robert Walsers Institutionenroman *Jakob von Gunten*“, in: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald (Hg.), *Die Macht und das Imaginäre*, Würzburg, 2005, S. 235–250; Campe, Rüdiger, „Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß, Das Schloß*“, in: ders./Michael Niehaus (Hg.), *Gesetz. Ironie*, Söchtenau, 2004, S. 197–208.

10 Der Begriff der *Ekstitution* findet sich bei Hamacher (1997), *Ausstellungen der Mutter*, S. 54.

11 Zu den pädagogischen Imperativen des Romans vgl. Naqvi, Fatima, „The Museum and the Method in *Old Masters* (1985)“, in: dies., *How We Learn Where We Live: Thomas Bernhard, Architecture, and Bildung*, Evanston, 2015, S. 99–122. Überhaupt lässt sich eine Tendenz erkennen, Regers Weltanschauung und Methode in den Mittelpunkt von Analysen zu stellen. Vgl. etwa Stephan Atzert, der Regers Ästhetik auf die schopenhauerische zurückführt: Atzert, Stephan, „Von der Kunst als ‚Überlebenskunst‘ zur Kunst des Lebens. Über Thomas Bernhards *Der Theatermacher* und *Alte Meister*“, in: *seminar* 42, 2 (2006), S. 155–170. Der vorliegende Essay liest den Roman nicht ausgehend vom Protagonisten und seinen Meinungen, sondern erkennt hinter Reger eine strukturelle Position in einem komplexen Stellengeflecht.

erst erzählbar macht.¹² Atzbacher bewegt sich also bereits den zweiten Tag in Folge ins Kunsthistorische Museum, und das ist ungewöhnlich. Schon narrativ gebärdet sich Bernhards Prosa als der Ausnahme verpflichtet – in ihr ist das Gewohnte durch eine minimale Abweichung ausgestellt – und im Ausstellen gleichsam *entsetzt*.¹³

Reger als Exponat

Noch bevor in Bernhards Roman sich irgendein pädagogischer Diskurs entspinnen kann, wird also Position bezogen. Atzbacher wird für halb zwölf Uhr

12 Ein anschauliches Beispiel für diese Poetik des Ungewohnten bildet etwa der kurze Text *Die Mütze* (1976), dessen Geschichte gerade deshalb erzählbar wird, weil der Protagonist auf seinem täglichen Spaziergang einmal nicht in die eine, sondern ausnahmsweise in die andere Richtung läuft. Vgl. Bernhard, Thomas, „Die Mütze“, in: ders., *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main, 1979, S. 136–153: 139. Gerade die Geste des In-die-andere-Richtung-Laufens, die mit einem eingeübten Habitus bricht, markiert bei Bernhard das Ereignis des Literarischen.

13 Den Begriff der *Entsetzung* entnehme ich dem Denken Werner Hamachers, der sich in seinen Aufsätzen, zumal in seiner Studie zum Museum, immer wieder einer Kritik dessen widmet, was er als *Ontotheseologie* bezeichnet, das heißt der Kritik philosophischer Modelle, die auf Akten von Setzung beruhen. Das Museum als ‚Setzungsgegend‘ würde ein derartiges Modell widerspiegeln. Die Krux des Setzungsbegriffs, wie ihn Hamacher darlegt, besteht nun darin, dass sich Positionen, Thesen und Setzungen wesentlich dem Geschehen einer *Entsetzung* verdanken, welche thetische Akte zuallererst zulässt. Das heißt einerseits, dass sich Setzungen immer auch wieder *entsetzen* lassen müssen, um als Setzungen zu gelten; andererseits bedeutet es, dass es einen Bereich des *Unge-setzen* zu geben hat, dem sich der Setzungsakt verdankt und mit dem er über seine *Entsetzbarkeit* verbunden bleibt. Programmatisch formuliert Hamacher seine Kritik am Setzungsbegriff anhand einer Lektüre von Benjamins „Zur Kritik der Gewalt“. Vgl. den Aufsatz „Afformativ, Streik“, worin es heißt: „Während sich jede Darstellung einer Setzung verdankt und wesentlich performativen Charakter hat, wäre die *Entsetzung*, von der Benjamin spricht, das Afformative, keiner Darstellung zugänglich. Die *Entsetzung* wird nicht gesetzt. [...] Die *Entsetzung* läßt die Darstellung zu, ist aber selber auf keine Darstellung reduzierbar.“ Hamacher, Werner, „Afformativ, Streik“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt „Darstellen“?*, Frankfurt am Main, 1994, S. 340–371: 360. Damit ist gesagt, dass Entsetzung und Setzung nicht einfach Gegensätze bezeichnen – vielmehr weist die Entsetzung (oder, wie Hamacher sagt, „das Afformative“) auf jene Dimension der Setzung, die ihrer Darstellung entgeht – und von der aus sie ihren Positionscharakter auch wieder einbüßen kann. Zur Ontologie der Setzung und zu ihrem Zurückreichen bis Fichtes Tathandlung und Kants Positionslehre vgl. Hamacher, Werner, „Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz“, in: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main, 1998, S. 195–234. Vgl. außerdem Heidegger, Martin, *Kants These über das Sein*, Frankfurt am Main, 1963.

ins Museum zitiert, kommt allerdings bereits eine Stunde früher, und zwar nicht, um sich vorzeitig instruieren zu lassen, sondern lediglich, um Reger in den Blick zu nehmen:

Erst für halb zwölf Uhr mit Reger im *Kunsthistorischen Museum* verabredet, war ich schon um halb elf Uhr dort, um ihn, wie ich mir schon längere Zeit vorgenommen gehabt hatte, einmal von einem möglichst idealen Winkel aus ungestört beobachten zu können, schreibt Atzbacher.¹⁴

Jener, der sich in diesem ersten Satz als Protokollant des Folgenden zu erkennen gibt, nimmt also die Ausnahme der überraschenden Einladung zum Anlass, einer Tätigkeit nachzugehen, die ihm seit Längerem schon vorschwebte, nämlich Reger ungestört zu beobachten. Um dies zu bewerkstelligen, werden über den Positionsbezug Sichtbarkeiten hergestellt, geht es doch darum, Reger aus „einem möglichst idealen Winkel“ in Augenschein zu nehmen. Schon mit dem ersten Satz des Romans setzt demnach ein Musealisierungsvorgang ein, in dessen Verlauf eine Reihe von Setzungen stattfindet, die der Sichtbarkeitsgarantie einer bestimmten Positionslogik entsprechen. Zunächst muss Reger, der „im sogenannten Bordone-Saal gegenüber Tintoretts *Weißbärtigem Mann* seinen *Vormittagsplatz* hat, auf der samtbezogenen *Sitzbank*“ Platz finden, weiterhin Atzbacher nebenan „im sogenannten Sebastiano-Saal *Aufstellung* nehmen [Herv. D. Z.]“.¹⁵

Dieses anfängliche Konstellieren von Stellen markiert das Museum als Positionsbereich. Zunächst werden drei Stellen miteinander in Verbindung gesetzt: Tintoretts Meisterwerk, die gegenüberliegende samtbezogene Sitzbank Regers und Atzbacher, ‚aufgestellt‘ im benachbarten Saal. Während in der Forschung zum Roman häufig die herausragende Stellung des *Weißbärtigen Mannes* betont wird – als ein die narrative Aufmerksamkeit konzentrierendes und den gesamten übrigen Bestand des Kunsthistorischen Museums in den Schatten stellendes Kunstwerk –, ist es doch aufgrund des vielfältigen Setzungsgeschehens gleich zu Beginn des Romans gar nicht so einfach zu entscheiden, wer oder was als Ausgestelltes fungiert. So eignet Reger auf seiner Sitzbank selbst etwas Exponathafte, zumal er, so gestellt, von Atzbacher eigens betrachtet wird – und zwar aus „einem möglichst idealen Winkel“.

Die Betrachtung Regers als Exponat wird umso plausibler, wenn man bedenkt, dass dieser einer museumshaften Praxis der Selbst-Konservierung das Wort redet, wenn er sich und seine Position ausführlicher bespricht. So behauptet er beispielsweise, er „gehe wegen dieser Sitzbank in den Bordone-Saal

14 Bernhard, Thomas, *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt am Main, 1988, S. 7.

15 Ebd.

und wegen des idealen Lichteinflusses auf mein Gemütsvermögen, tatsächlich wegen der idealen Temperaturverhältnisse gerade im Bordone-Saal.“¹⁶ Zu tun ist es ihm also um die Stelle und das Stellenklima, das Reger als das „ideale“ bestimmt. Noch konkreter wird die Kunstwerkanalogie und damit das ‚Werkhafte‘ Regers in seiner Behauptung:

Diese sechsunddreißig Jahre bin ich ja nur deshalb ins Kunsthistorische Museum gegangen, weil hier das ganze Jahr über die ideale Temperatur von achtzehn Grad Celsius herrscht, die nicht nur der Leinwand dieser Kunstwerke, sondern auch meiner Haut und vor allem auch meinem hochempfindlichen Kopf die beste ist.¹⁷

Die Engführung der Begriffe Leinwand und Haut, im Zusammenhang mit dem Verweis auf Regers Überempfindlichkeit, verwandeln ihn zum Artefakt, das ins Museum gestellt sein will. Indem er wiederholt im Bordone-Saal auf der idealen Sitzbank Position bezieht, betreibt er eine Art Auto-Musealisierung, die sich aus dem Setzungsakt ergibt.

Ein weiteres Indiz für die Stellung Regers als Exponat ist die bedeutsame Rolle, die dem Museumswärter Irrsigler zukommt. Um sich die Position auf der Sitzbank im Bordone-Saal zu sichern, hat Reger den Saaldiener bestochen, welcher fortan Regers Stelle gegenüber eine abschirmende Funktion einnimmt: „Will Reger, was nicht selten der Fall ist, in der Betrachtung des *Weißbärtigen Mannes* von Tintoretto allein sein, so sperrt Irrsigler ganz einfach den Bordone-Saal für Besucher, er stellt sich dann ganz einfach in den Eingang und lässt keinen passieren.“¹⁸ Das Verhältnis des Museumswärters zu Reger gleicht dem Bezug zu einem Museumsartefakt, das vor andrängenden Besuchern geschützt und lediglich aus der Entfernung betrachtet zu werden hat.¹⁹ Gerade diese vom Saaldiener sanktionierte Distanz scheint Atzbacher denn auch einzunehmen, wenn er Reger beim Besetzen seiner Stelle im Museum ungestört beobachtet.

Es ist allerdings nicht nur Atzbacher, der Regers Stelle betrachtet. In der Forschungsliteratur wurde mehrfach unterstrichen, dass die an Jacopo Tintoretts Gemälde hervorstechende Augenpartie des dargestellten Edelmannes sich durch einen Kunstgriff auszeichnet, der den Porträtierten tatsächlich

¹⁶ Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 37.

¹⁷ Ebd., S. 306 f. Weitere Hinweise auf Regers Dasein als Exponat finden sich ebd., S. 20, S. 25 und S. 101.

¹⁸ Ebd., S. 10.

¹⁹ Vgl. den Abschnitt „Irrsigler als Diener, Reger als Meister“ aus Pfabigan (2018), *Alte Meister*, S. 82.

in einen Zurückschauenden verwandelt.²⁰ Der Gemalte macht dadurch den Betrachter selbst zum Museumsding. Sich mit Tintoretts Gemälde zu konfrontieren, zeitigt also einen Musealisierungseffekt, insofern das angeschaute Bild durch sein ‚Zurückschauen‘ den Zugriff des Betrachters sowie dessen Status als Subjekt der Anschauung in Zweifel zieht. Man könnte also behaupten, dass Reger und der *Weißbärtige Mann* sich in einem Verhältnis der Entgegensetzung befinden, wodurch *beide* zum Gegenstand der Betrachtung und der Musealisierung werden. Reger auf der Sitzbank, als Exponat gesetzt, hat demnach nicht weniger Objektcharakter als das ihm gegenüberhängende Gemälde.

Die Möglichkeit der Auto-Musealisierung wird in der eingangs zitierten Passage Adornos bereits angedeutet. In dem Maße, in welchem der Betrachter sich nur unlebendig verhalten kann, wenn er sich dem absterbenden Museumsding aussetzt, riskiert er sein eigenes Absterben. Musealisierung kann demnach auch Mortifizierung des Betrachters bedeuten. In Anbetracht von Regers Beharren auf den rechten Licht- und Temperaturverhältnissen, was seinen Platz auf der Sitzbank betrifft, ließe sich das Konzept der *Musealisierung* hin zur *Mumifizierung* steigern: Reger besetzt seine Stelle möglicherweise gerade deshalb, um als unlebendig gewordener Körper für das Museum konserviert zu sein.²¹

Der Zusammenhang zwischen dem gesetzten Reger, dem gestellten Atzbacher und dem gehängten Tintoretto beschreibt mithin ein Positionsgflecht, eine Konstellation aus Stellen, die erst durch ihr wechselseitiges Verhältnis ihre Bedeutung freigeben. Noch bevor Reger also selbst als Persönlichkeit ins Bild rücken kann, ist er durch seine (Selbst-)Setzung – als Auto-Musealisierung – gegenüber dem Tintoretto-Gemälde bestimmt. Das Entscheidende an Reger ist demnach seine Platznahme – weswegen die vermeintliche Lappalie der Sitzbank im Bordone-Saal in erzähltechnischer Hinsicht den höchsten Stellenwert

20 „The painting, done around 1570, is one of those portraits on which the person represented has a certain look which pursues the observer in both directions. It is a painterly device frequently practiced since the Renaissance whereby the white highlight normally added to the iris is directly inserted into the black of the pupil.“ Hoesterey, Ingeborg, „Visual Art as Narrative Structure. Thomas Bernhard’s *Alte Meister*“, in: *Modern Austrian Literature* 21, 3/4 (1988), S. 117–122: 121. Vgl. auch Markwardt, Nils, „Mit der Kunst leben. Thomas Bernhards Poetik der (Ver-)Fälschung im Roman *Alte Meister*“, in: *Weimarer Beiträge* 58 (2012), S. 394–410: 401.

21 Die Tatsache, dass das Museum einen Schwellenzustand gerade in der Mitte zwischen Leben und Tod – eine Art Überlebensumwelt – aufzutut, wird bei Bernhard präzise behandelt und weiter unten besprochen. Zum Verhältnis von „Museum und Tod“ vgl. Vedder, Ulrike, „Museum/Ausstellung“, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 7, Stuttgart, 2005, S. 148–190: 180.

einnimmt. Grundlegend für die im Roman skizzierte Setzungsgegend ist, dass ihr kein reales Korrelat entspricht, denn einen Bordone-Saal gibt es im Kunsthistorischen Museum in Wien gar nicht. In seiner Referenzlosigkeit ist die von Bernhard entworfene Stellenkonstellation ein rein sprachliches Gebilde, ein fiktionaler Topos. Selbstreflexiv-ironisch kommentiert der Roman dies, wenn es heißt, „Reger bildet sich die Bordone-Saal-Sitzbank seit über dreißig Jahren ein“²².

Reger geht nicht einfach jahrzehntelang ins Museum, sondern er bezieht gezielt Stellung an dem für ihn idealen Ort, so dass die Kunstwerke selbst in den Hintergrund treten: „Wie Sie wissen“, notiert Atzbacher eine Ausführung Regers,

gehe ich ja nicht in den Bordone-Saal wegen Bordone, ja nicht einmal wegen Tintoretto, wengleich ich den *Weißbärtigen Mann* doch für eines der großartigsten Gemälde, die je gemalt worden sind, halte, ich gehe wegen dieser Sitzbank in den Bordone-Saal.²³

Damit ist der Sitzbank in erzähltechnischer Hinsicht ein transzendentaler Status zugewiesen – wird sie doch zur Möglichkeitsbedingung alles Weiteren: „Die Bordone-Saal-Sitzbank ist ja mehr oder weniger schon geradezu zur *Voraussetzung* für mein Denken geworden, so Reger gestern wieder einmal [Herv. D. Z.]“.²⁴ Erst das Beziehen der Position macht die Entfaltung der Kunst- und Pädagogik-Diskurse im Roman möglich. Noch vor dem Werk, dem seine Aufmerksamkeit gelten soll, ist es das Platznehmen auf der Sitzbank, das Regers museales Sein determiniert.

22 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 160. Vgl. außerdem Steiner, Bettina, „Es gibt keinen Bordone-Saal!“, in: *Die Presse*, 20.01.2011. In einem einflussreichen kunstgeschichtlichen Essay argumentiert Eugenio Donato, dass das museale Stellengefüge in jedem Fall eine Fiktion ist: „The set of objects the Museum displays is sustained only by the fiction that they somehow constitute a coherent representational universe.“ Donato, Eugenio, „The Museum’s Furnace: Notes toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*“, in: Josué V. Harari (Hg.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, NY, 1979, S. 213–238: 223. Vgl. Crimp, Douglas, „On the Museum’s Ruins“, in: *October* 13 (1980), S. 41–57.

23 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 37.

24 Ebd., S. 142. Das Statische der Sitzbank bricht mit dem Paradigma vieler anderer Bernhard-Texte, in denen vor allem nur im Gehen und in Bewegung gedacht werden kann; ganz explizit in der Erzählung *Gehen* [1971].

Positionsverhältnisse

Vor diesem Hintergrund lässt sich sogar argumentieren, dass der *Weißbärtige Mann*, und mit ihm sämtliche Reger umgebende Werke, der *eigentlichen* Stelle – d. h. Regers Platzierung auf jener Sitzbank – gegenüber ein kontingentes Verhältnis einnehmen. Der Museumsaufenthalt des Protagonisten ist nicht reduzierbar auf die faszinierende Vollkommenheit des Tintoretto-Bilds; umgekehrt erscheint das Bild fast zur Funktion der Sitzbank degradiert, die Regers eigene Stelle markiert. Bernhards literarischer Eingriff besteht unter anderem darin, dem trivialen Objekt oberste Priorität einzuräumen und von der elementaren Stellung der Bordone-Saal-Sitzbank her einen Anschlag auf ästhetische Diskurse zu führen, die auf die Schönheit des Kunstwerks abstellen. Was Reger anzieht, ist nicht das Schöne am Kunstwerk, sondern das Ideale der gegenüberliegenden Sitzbank. Dies entspricht einer durchdringenden Vulgarisierung und Invertierung ästhetischer Werturteile, da dem Kunstwerk dadurch die Möglichkeit genommen ist, von sich aus zu wirken – seine Valenz leitet sich stattdessen aus dem Banalen jener Stelle ab, von der aus es betrachtet wird.

Bemerkenswerterweise fällt der Begriff *Schönheit* im Roman kein einziges Mal.²⁵ Bernhard interessiert sich nicht für das Werk als ein schönes, sondern als ein gesetztes, das seinen Sinn nicht zuletzt aus seiner Entgegensetzung mit dem Betrachter erhält. Dabei geht es weniger um den intellektuellen Bezug des Werks auf Reger als Interpretieren, woraus sich das Paradigma einer Rezeptionsästhetik ableiten ließe; vielmehr tritt durch die Werk- oder Objektwerdung Regers das Positionsverhältnis des *Weißbärtigen Mannes* ihm gegenüber in den Vordergrund.

Liest man den Roman von Regers Sitzbank her, so lässt sich außerdem ein plausibler Zugang zur enigmatischen Peripetie dieser „Komödie“ – so der irritierende Romanuntertitel – finden. Es handelt sich um eine Episode im

25 Auch das Adjektiv *schön* fällt an den wenigen Stellen, wo es vorkommt, bevorzugt in kunstfremden Kontexten, etwa wenn davon die Rede ist, das Burgenland sei „ein schönes Land“, oder wenn Atzbacher statuiert, er habe „genauso eine schöne, wie eine grausame und grauenhafte Kindheit“ gehabt. Auch auf die Kunst bezogen fungiert das Wort weniger als ästhetisches Urteil, denn als alltagssprachliche (Ab-)Qualifikation: „Ja, sage ich, El Greco, schön, aber der gute Mann hat keine Hand malen können!, und ich sage Veronese, schön, aber der gute Mann hat kein natürliches Gesicht malen können.“ Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 14, S. 57 und S. 44. Naqvi argumentiert diesbezüglich in eine andere Richtung und insistiert auf „the novel's discourse on education and beauty“, Naqvi (1985), *The Museum and the Method*, S. 119; außerdem schlägt sie vor, der *Weißbärtige Mann* sei ein Spiegelbild Regers, welches „returns us to the mimesis of life that *the beautiful* conjures into existence [Herv. D. Z.]“. Ebd., S. 115.

Zentrum des Texts, die der Forschung anhaltendes Kopfzerbrechen bereitet: Reger erzählt davon, dass es in 36 Jahren nur ein einziges Mal vorkam, dass er das Kunsthistorische Museum besuchte und dort seine Stelle besetzt vorfand; es saß bereits jemand auf der Sitzbank im Bordone-Saal, ein Gast, der in Regers Erinnerung widersprüchlich als „Engländer aus Wales“²⁶ bezeichnet wird. Der Grund für dessen plötzliches Auftauchen nicht nur im Museum, sondern eben an Regers Stelle, ist tatsächlich ein Interesse an Tintoretts Gemälde. Der Engländer aus Wales behauptet nämlich, in seinem Schlafzimmer hänge das exakt gleiche Bild, und zeigt Reger zum Beweis eine Reproduktion desselben: „[D]er Engländer [...] zog sein schwarzledernes Buch aus der Jackentasche und zeigte mir darin die Abbildung seines Tintoretto. Tatsächlich, sagte ich zu dem Engländer, der in dem Buch abgebildete Tintoretto ist der gleiche, wie der, der hier an der Wand hängt [Herv. i. O.]“²⁷; einige Seiten später gipfelt die These über die Identität der Bilder in der Formulierung: „Es ist, als ob es nicht nur das gleiche, sondern absolut dasselbe wäre“.²⁸

Die Forschung hat versucht, das poetologische Programm des gesamten Romans aus dieser Szene abzuleiten, wobei vor allem Tintoretts Bild im Fokus stand. Nils Markwardt etwa argumentiert, dass es eben seine Verdopplung ist, die das Bild für Reger interessant macht: „Denn das Bild besitzt keinen auratisch-authentischen Nimbus, den es zu zerstören gälte. Als (potentielle) Kopie ist es gewissermaßen bereits von sich aus dekonstruiert.“²⁹ Ginge es tatsächlich darum, wäre der Fall Tintoretto allerdings abgetan und Reger müsste sich nicht wieder ins Kunsthistorische Museum begeben und dem *Weißbärtigen Mann* gegenüber Platz nehmen. Zuzustimmen aber ist Markwardts Schluss, dass das Kunstwerk in dem Moment seinen determinierenden Status einbüßt, in dem es sich verdoppelt. Allerdings ist dadurch nicht nur, im Zuge einer Entauratisierung, seine Authentizität bestritten – ab dem Augenblick, da es zwei Originale eines Werks gibt, kann man dieses auch an zwei verschiedenen Plätzen aufsuchen. Singulär bleibt einzig die Sitzbank: Kann man den *Weißbärtigen Mann* genauso gut in einem Schlafzimmer in Wales betrachten und entscheidet sich doch für das Kunsthistorische Museum in Wien, geht es nicht mehr um den intrinsischen Wert des Werks, sondern um seine Position im musealen Stellungsgeflecht. Zwei identische Werke lassen sich nur

26 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 156.

27 Ebd., S. 152.

28 Ebd., S. 156. Konsequenterweise durchläuft der walisische Engländer, just als er auf der Sitzbank Platz nimmt, einen – quasi-automatischen – Prozess der Musealisierung. Er selbst wird zum Objekt der Betrachtung, so dass Reger wiederholt ein „ich beobachtete den Engländer“ (ebd.) von sich gibt, wie Atzbacher protokolliert.

29 Markwardt (2012), *Mit der Kunst leben*, S. 402.

durch ihre voneinander abweichende Positionalität unterscheiden. Damit verliert das Werk selbst an intrinsischem Wert und sein Eingelassensein in die je eigene Setzungsgegend gewinnt demgegenüber an Bedeutung.³⁰ Anders gesagt: Will man das Setting des Romans ernstnehmen, muss alles, auch Reger und sein Kunstverständnis, *von der idealen Sitzbank her* verstanden werden.

Damit ist nicht gesagt, dass die Stellung des *Weißbärtigen Mannes* in Bernhards Roman keine besondere ist, wird sie doch von Reger selbst explizit hervorgehoben: „Der *Weißbärtige Mann* hat über dreißig Jahre meinem Verstand und meinem Gefühl standgehalten, so Reger, für mich ist er aus diesem Grunde das Kostbarste, das hier im Kunsthistorischen Museum ausgestellt ist.“³¹ Bei dieser Qualifikation ist allerdings auf die durchaus nicht zufällige Semantik der Position zu achten, deren Ausläufer sich häufen, vom *Verstand* über das *Standhalten* hin zum *Ausstellen*. Reger definiert das Kostbare am Kunstwerk just aus seinem Entgegenstehen: In seiner Ausgestelltheit und also von seiner Stelle aus hält es dem Verstehen stand – steht dem Verstehen entgegen und steht daher, in und durch Bernhards Roman, endlich zur Sprache. Ihm entgegenstehend pariert der *Weißbärtige Mann* Regers Blick und verweist so auf das Stellengeflecht, in das er gesetzt ist. Bemerkenswert ist das Gemälde erst hinsichtlich seiner Positionalität; erst von der Sitzbank aus erweist es sich für Reger als unübertrefflich.

Das Entsetzliche

Einem zweiten Kunstwerk kommt in *Alte Meister* eine hervorragende Bedeutung zu, allerdings wurde dieses von der Forschung weit weniger gewürdigt als das Tintoretto-Gemälde. Die Rede ist von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* (1811), von dem der Roman ganz am Ende handelt und das

³⁰ Einher mit dem Einnehmen disparater Stellen und also dem Unterschied in der Positionalität der beiden Werke geht die Verschiedenheit der Besitzverhältnisse, welche den jeweiligen Kontext kennzeichnen. Während der walisische Engländer auf seinen Tintoretto einen Besitzanspruch erheben kann, ist Regers Anspruch auf das Kunstwerk ein gewohnheitsmäßiger, angewiesen auf die öffentliche Institution des Museums. Vor diesem Hintergrund ist an einen Eigentumsbegriff aus dem Sachenrecht zu erinnern, nämlich den der *Ersitzung (usucapio)*. *Ersitzung* bedeutet die Herstellung eines Besitztatbestandes durch den Ablauf von Zeit. Vgl. etwa *Römisches Privatrecht auf Grund des Werkes von Paul Jörs*, Berlin, Heidelberg, 1935, S. 134. Abgesehen davon, dass der Begriff des *Ersitzens* für die Eigentümerschaft von Museen eine zentrale Rolle spielt, lässt sich Regers 36-jährige Rückkehr in den Bordone-Saal als ironischer Kommentar auf die Tätigkeit des *Ersitzens* lesen, welche hier allerdings der Sitzbank, nicht dem Kunstwerk selbst gilt.

³¹ Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 303.

den eigentlichen Anlass des Romanereignisses selbst darstellt. Die Abkehr von gewohnten Schemata und Routinen, das unübliche Bestelltwerden Atzbachers schon den zweiten Tag hintereinander, erklärt sich retrospektiv, vom Romanende her. Reger und sein Chronist verlassen das Kunsthistorische Museum, woraufhin ersterer endlich den „eigentlichen Grund“ ihres Zusammentreffens enthüllt, nämlich zu zweit einer Aufführung des *Zerbrochnen Krugs* im Wiener Burgtheater beizuwohnen: „Nehmen Sie die zweite Karte, sagte er und gehen Sie mit mir heute abend ins Burgtheater, teilen Sie mit mir das Vergnügen dieser perversen Verrücktheit, mein lieber Atzbacher, sagte Reger, schreibt Atzbacher [Herv. i. O.].“³²

Der von Reger verwendete Begriff der *Verrücktheit* verweist, wenn man ihn emphatisch versteht, auf einen fundamentalen Eingriff in die den gesamten Roman über etablierte museale Konstellation: Damit das Vergnügen eines gemeinsamen Theaterabends möglich ist, bedarf es einer Verrückung der Stellen – und diese besteht in keinem bloßen Wechsel der Institution (vom Kunstmuseum ins Burgtheater), des Orts (auf die andere Seite des Rings) oder der Genres (vom Bernhard'schen ‚Komödienroman‘ zum Kleist'schen Lustspiel). Was sich am Ende zeigt: Auch dem Museum als Gegend, wo Setzungen stattfinden und Stellen sich konstellieren, wohnt grundlegend die Möglichkeit inne, seine Stellenkonstellation auch wieder aufzulösen. Dies wird in der lapidaren finalen Sentenz des Romans auch deutlich gemacht: „Die Vorstellung war entsetzlich.“³³ Weder ist dieser Satz reduzierbar auf das Kaustische seiner Kritik des Theaterabends noch lässt sich aus ihm eine schlichte Entgegensetzung zwischen Museum und Theater ableiten – gleichsam im Sinne eines Übergangs von der *Aus-* zur *Vorstellung*. Denkt man mit Heidegger, der, wie oben zitiert, vom „musealen Vorstellen“ spricht, das im Ausstellen alles ein ebnet, geht es in Bernhards letztem Satz weniger um das, was das Theater im Gegensatz zum Museum charakterisiert, sondern er bezeichnet einen Nachhall dessen, was ein Museum wesentlich ausmacht.³⁴

32 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 310 f. Die Dopplung der Inquit-Formel, „sagte Reger, schreibt Atzbacher“, markiert den Zitationscharakter des gesamten Texts und zeigt die Romansprache selbst als zitathaft *ausgestellte*. Atzbacher wird so zum *Satzbacher*, der die Romansätze in einem Musealisierungsvorgang zitierend exponiert.

33 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 311.

34 Die These des schlichten Übergangs vom Museum ins Theater am Ende des Texts lässt sich schon dadurch dementieren, dass die Dreierkonstellation zwischen Reger, Atzbacher und Irrsigler in Hinblick auf die Beobachterperspektive, die von diesen jeweils abwechselnd gegenüber den anderen eingenommen wird, immer schon etwas Theaterhaftes an sich hat.

Es wurde oben im Zusammenhang mit Werner Hamachers Begriff des *Afformativs*³⁵ bereits angedeutet, dass ein Setzungsakt und also das Herstellen von Positionen notwendig mit dem Geschehen ihrer Entsetzung einhergehen. Dass die Vorstellung *entsetzlich* gewesen sei, kann entsprechend dieser Terminologie also auch bedeuten, dass bei der Verrückung der Positionen aus dem Museum hinaus das Wesen der Setzung – im Sinne sowohl der Stellenzuweisung innerhalb eines Positionsgeflechts als auch eines thetischen Stillstellens im Museum – selbst auf dem Spiel steht. „Die Vorstellung war entsetzlich“ heißt dann vor allem, dass die von Bernhard entworfene Stellenkonstellation eben nicht standhält, sondern sich durch *Entsetzbarkeit* auszeichnet. Dass Positionen sich *entsetzen* lassen, das heißt in ihrem Gesetztsein bestreiten und verändern lassen, betont der Roman an seinem Ende mit der inszenierten Stellenverrückung, mit dem Hinaustreten aus der musealen Konstellation. Weniger wird dadurch ein Wechsel vom Thetischen (Museum) zum Performativen (Theater) vorgeschlagen, als dem performativen Prozess thetischer Handlungen seine affirmative Dimension im Sinne Hamachers eingeräumt. Während der Text zuvor über lange Strecken vorführt, dass das Museum thetisch funktioniert – als Streuung von Setzungen und deren Konstellierung in einen Positionsbereich –, so wird am Ende die Entsetzbarkeit der Stellen als diesen wesentlich eingeschrieben vorgestellt. Denn das Museum, so Hamacher, ist gerade deshalb Museum, weil es noch das Ausstellen selber ausstellt, das Setzen als entsetzbar, die Stellen als verrückbar, das Positionsgeflecht als prekäres ausweist.³⁶

Der Verweis auf Kleist wird in der Forschung zu *Alte Meister* oft vernachlässigt. Wie der genauere Blick auf das Stück jedoch zeigt, ist seine Wahl keineswegs zufällig, sondern hängt mit den von Bernhard adressierten Problemen eng zusammen. Regers Einwurf, es handle sich um „das beste deutsche Lustspiel“³⁷, reicht demnach nicht aus, um den prominenten Stellenwert des *Zerbrochnen Krugs* für Bernhards Narrativ zu erschließen. Schon eine cursorische Annäherung weist das Stück als Reflexion auf das Geschehen des *Entsetzens* aus: Im Gegensatz zum ständigen Setzen und Positionieren, wie es Bernhards Museumsroman vorführt, geht es bei Kleist von Anfang an ums Fallen und die Unmöglichkeit von unverrückbaren Positionen. „Hier bin ich

35 Vgl. Anm. 13.

36 „Das Museum ist die Ent-Stellung, die Aus-Stellung, die Ex-position des Museums, alles dessen, was es enthalten, und dessen, was über es gesagt werden kann“, schreibt Hamacher und meint damit, dass das Museum nur dann sich zeigt, wenn es seine Position verlässt und also schon anderes ist als ein Museum. Hamacher (1997), *Ausstellungen der Mutter*, S. 54.

37 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 310.

hingefallen, sag ich Euch“³⁸, erklärt Dorfrichter Adam schon zu Beginn seine rätselhaften Wunden. Ferner doppelt sich Adams Fall zum Ende des Stücks in dem projizierten Sturz des Gerichts als solchem: „Schmeiß ihn jetzo, wie du willst. [...] Geh, schmeiß ihn vom Tribunal herunter“³⁹, ergeht Eves Kommando an den fälschlicherweise bezichtigten Ruprecht. Das Entsetzungsgeschehen, von Kleist ins Werk gesetzt, betrifft also noch das Gericht selbst, zumal das Gesetzsein des Richters auf das Tribunal – ein Vorgang, dem Adam bereits vorgreift, wenn er zu Beginn des zehnten Auftritts fragt: „Inzwischen könnte man, wenn's so gefällig,/Vom Sitze sich ein wenig lüften –?“⁴⁰

Zudem wird der titelgebende Krug wiederholt zum Anlass von Wortspielen, die sich auf die Semantik des Setzens einlassen; so reagiert die Besitzerin des demolierten Artefakts auf den Vorschlag, dieses einfach zu ersetzen, mit den Versen: „Setz Er den Krug mal hin, versuch Er's mal,/Setz Er'n mal hin auf das Gesims! Ersetzen!/Den Krug, der kein Gebein zum Stehen hat,/Zum Liegen oder Sitzen hat, ersetzen!“⁴¹ *Setzen* wird hier zum vielstelligen Ausdruck, der zuvörderst Licht auf die Fragilität von Positionen wirft. Bernhards Roman scheint also gleichsam von der Gegenseite zu Kleist her geschrieben – ist es Ersterem ums Entsetzen der Setzungen zu tun, ist bei diesem alles schon entsetzt. Bei Kleist geht es nicht um das Beziehen von Positionen, sondern um das Ausstellen ihrer Fragilität.

Neben dem Umstand, dass sich Adams Sturz aus dem Fenster in jenem der Ehefrau Regers spiegelt, die durch einen Sturz auf dem Weg zum Kunsthistorischen Museum ihr Leben verlor – „Siebenundachtzig Jahre alt ist seine Frau geworden, aber sie hätte sicher weit über hundert Jahre alt werden können, wenn sie nicht *gestürzt* wäre, so Reger damals [Herv. D. Z.]“⁴² – gibt es eine weitere Parallele zwischen Kleists Adam und Bernhards Reger, die mit dem Amateurhaften ihrer Tätigkeiten zu tun hat. Wie Reger sich offen als

38 Kleist, Heinrich von, *Der zerbrochne Krug*, Stuttgart, 1983, S. 5. In einer wichtigen Intervention hat sich Helmut J. Schneider der Register des Stehens und Fallens bei Kleist angenommen: „Standing and Falling in Heinrich von Kleist“, in: *Modern Language Notes* 115 (2000), S. 502–518, insb. S. 508.

39 Kleist (1983), *Der zerbrochne Krug*, S. 75.

40 Ebd., S. 56. Und noch davor: „Es ist kein Grund, warum ein Richter,/Wenn er nicht auf dem Richtstuhl sitzt,/Soll gravitatisch wie ein Eisbär sein.“ Ebd., S. 10.

41 Ebd., S. 22. Dazu kommt das wiederkehrende Spiel mit der Wortbedeutung des *Setzens* ins Gerichtsprotokoll: „Setzt einen Krug, Herr Schreiber, wie gesagt,/Zusamt dem Namen des, der ihn zerschlagen.“ Ebd., S. 29. Ein ähnliches Springen zwischen den Registern findet sich auch bei Bernhard, etwa wenn vom *Setzen* eines Partezettels und einer Traueranzeige und davon die Rede ist, dass Regers Frau ihn als Universalerben *einsetzte*. Siehe Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 265–267.

42 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 247.

unprofessionell und dilettantisch im Hinblick auf die Praxis seiner Kunstbetrachtung geriert, gibt auch Adam zu, sein Handwerk nicht gelernt zu haben: „Auf Ehr! Ich habe nicht studiert, Euer Gnaden./Bin ich euch Herrn aus Utrecht nicht verständlich,/Mit diesem Volk vielleicht verhält sich's anders“. ⁴³ Der Hinweis auf das Verstehen ist Indiz einer Verstellungshermeneutik, wie sie Adam, zum Selbstschutz, an den Normen des Gerichts vorbei zu betreiben sucht.

Im Falle Regers stellt die Hermeneutik des gelehrten Amateurs auf den Werkzeugerfall ab. ⁴⁴ Er habe es sich angewöhnt, den Werken durch übergenaues Studium ihren Absolutheitsanspruch zu bestreiten, sie dergestalt zu desintegrieren: „Von allem, das wir genau studieren, sind wir am Ende enttäuscht. Zerlegungs- und Zersetzungsmechanismus, sagte Reger, das ist es, das ich mir angewöhnt habe schon in frühen Jahren, ohne zu wissen, daß das mein Unglück ist.“ ⁴⁵ Hundert Seiten davor stehen für den Mechanismus von Zerlegung und Zersetzung zwei andere Vokabeln ein: „[...] auf einmal ist mir alles verleidet und zerbrochen“ ⁴⁶. An Regers Kunstanschauung zerbricht das angeschaute Objekt, wird Fragment. Kontrapunktisch zu diesem Zersetzungsprogramm verhält sich Regers Interesse an der *Kunst der Fuge*, über die er seine Quasi-Schüler fortgesetzt unterrichtet. ⁴⁷ Dass sich das zersetzte Kunstwerk wieder *zusammenfügen* ließe, wird bei Kleist schon früh ausgeschlossen, weil der Prozess des Zerbrechens sich eben nicht nur auf das Material des Artefakts bezieht, sondern darüber hinaus dessen symbolischen Wert angeht. ⁴⁸

Die beiden Kunstwerke, auf die Bernhards Text sich zentral konzentriert, namentlich Tintoretos Porträt und Kleists Lustspiel, werden damit lesbar als Verweise auf zusammengehörende Strukturmomente des den gesamten Roman hindurch thematisierten Problems der Setzung. Während der Tintoretto durch die Konstellation im Museum, in welche er eingebettet ist, ein *Standhalten* der Positionen anzeigt, d. h. die Stabilität und Verlässlichkeit von

43 Kleist (1983), *Der zerbrochne Krug*, S. 46.

44 Wendelin Schmidt-Dengler nennt es eine „Zerstörungshermeneutik“. Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin, „Alte Meister“, in: ders., *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Wien, 2019, S. 464–474: 467.

45 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 226.

46 Ebd., S. 125.

47 Ebd., S. 44–46.

48 Dieser Wert bezieht sich im Stück auf Namen und Familienehre: „Lasst mich doch in der Stadt versuchen,/Ob ein geschickter Handwerksmann die Scherben/Nicht wieder Euch zur Lust zusammenfügt“, fleht Eve, worauf die Mutter kontert: „Dein guter Name lag in diesem Topfe,/Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen“. Kleist (1983), *Der zerbrochne Krug*, S. 24. Zum Zusammenhang von Fug und Recht, Fuge und Gerechtigkeit vgl. Heidegger, Martin, „Der Spruch des Anaximander“, in: ders., *Holzwege*, Gesamtausgabe, Band 5, Frankfurt am Main, 1977, S. 321–373.

Setzungsakten suggeriert, führt Kleists Stück die Entsetzbarkeit von Setzung vor. Diese beiden Momente zusammengenommen, scheint es Bernhard also weniger um die Schaffung einer fixierten Stellenkonstellation zu gehen, als vielmehr um das Ausstellen einer notwendigen Oszillation zwischen dem Herstellen von Positionen und deren Zusammenbruch.

Rückblickend scheint die Positionslogik, die Bernhards Roman schon anfänglich bestimmt, dauernd begleitet von der Gefahr ihrer Korrosion. So erkennt Reger an, dass die reine Position – die unbestreitbare Fixierung an einem Punkt – nur destruktiv auf ihn wirken könne:

Jeden zweiten Tag nehme ich auf der Bordone-Saal-Sitzbank Platz, so Reger, naturgemäß nicht jeden Tag, das wäre dann tatsächlich doch das Zerstörerische, und also wenn ich mich täglich auf die Bordone-Saal-Sitzbank setzen würde, damit würde ich mir alles zerstören.⁴⁹

Der Position ist also die Notwendigkeit ihrer Entsetzung wesentlich eingeschrieben, denn würde Reger seinen Positionsbereich nicht wieder verlassen können, wäre das, wie Bernhard es nennt, „das Zerstörerische“. Die Petrifizierung auf der Stelle wäre nicht auszuhalten.

Der Roman vollzieht demnach parallel zu seinen Setzungen ein permanentes Eruieren von deren Bestreitbarkeit. Bevor noch die Aufführung von Kleists *Zerbrochnem Krug* am Burgtheater „entsetzlich“ genannt wird, kommen Regers Gedanken immer wieder auf Entsetzliches – zumal, wenn er den Tod seiner Frau bespricht. So wird etwa von ihm in unruhigen Nächten heimsuchenden Angstträumen berichtet: „In diesen Alpträumen träume ich von meiner Frau, es ist *entsetzlich* [Herv. D. Z.]“.⁵⁰ Auf diese Heimsuchungen zurückkommend, setzt er später hinzu, alles in seiner Wohnung erinnere ihn an die verstorbene Frau, „ich kann hinschauen wo ich will, immer steht sie da, sitzt sie dort, kommt sie aus dem einen oder anderen Zimmer auf mich zu, es ist *entsetzlich* [Herv. D. Z.]“.⁵¹ Im Zusammenhang mit diesen Mutationen der Trauer wird überdies wiederholt darüber lamentiert, sich nicht umgebracht zu haben, der Frau nicht direkt nachgestorben zu sein: „Wenn wir uns nicht *gleich* umbringen, bringen wir uns ja nicht mehr um, das ist *das Entsetzliche*, sagte er [Herv. D. Z.]“.⁵² Ans Versäumen dieses Zeitpunkts knüpft sich schließlich ein Komplex, der mit der Schuld des Überlebenden zu tun hat: „Wenn der von uns wie kein zweiter auf der Welt geliebte Mensch tot ist, läßt er uns mit

49 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 143.

50 Ebd., S. 180.

51 Ebd., S. 261.

52 Ebd., S. 282.

einem fürchterlichen schlechten Gewissen zurück, sagte Reger, mit einem *entsetzlichen* schlechten Gewissen [Herv. D. Z.]⁵³ Letztlich affiziert Regers Trauerarbeit gar die Sitzbank im Museum, wohin seine Frau ihn regelmäßig begleitete: „[I]m Kunsthistorischen Museum auf der Bordone-Saal-Sitzbank allein zu sitzen, ist auch *entsetzlich*, wo ich doch über drei Jahrzehnte lang mit meiner Frau darauf gesessen bin [Herv. D. Z.]“⁵⁴

Es tut sich demnach eine Verbindung zwischen dem Prädikat des Entsetzlichen und einer Trauerarbeit auf, die sich auf die Möglichkeit des Überlebens bezieht. Damit ist nicht bloß gesagt, dass es entsetzlich ist, einen geliebten Menschen zu betrauern – vielmehr weist Bernhard das Entsetzliche als eine der Trauer inhärente Möglichkeit des Überlebens aus. Wenn Reger meint, er könne nur jeden zweiten Tag Platz auf seiner Sitzbank nehmen, um das „tatsächlich doch Zerstörerische“ zu vermeiden, verweist er damit bereits auf ein affirmatives Programm, das ihn iterativ Position beziehen lässt, nur um diese auch wieder zu verlassen und ihre Fragilität auszustellen. Die Trauer um Regers Frau entspricht also einer konkreten Möglichkeit, die jedem Entsetzungsgeschehen innewohnt. Entsetzen nämlich ist ständiger Abschied: Verlassen des Positionsbereichs, Auflösung des Stellengeflechts. In diesem Sinne ist Entsetzen auch als Trauerarbeit zu verstehen.

Ein buchstäbliches Umsetzen dieses Entsetzungsprogramms beschreibt Reger in Bezug auf seinen unmittelbaren Umgang mit dem Tod seiner Frau. Er habe sich wochenlang in seiner Wohnung eingeschlossen, sei nicht mehr unter Menschen, auch nicht ins Museum gegangen, habe sich auch von der Haushälterin nicht helfen lassen. Die sich entfaltende Verzweiflungssituation wird allerdings mit einem Schlag zerbrochen: „Sie sperren sich in Ihre Wohnung ein und verzweifeln, so Reger, und Sie verzweifeln von Tag zu Tag tiefer und Sie kommen von Woche zu Woche in eine noch verzweifeltere Verzweiflung hinein, so Reger, aber auf einmal gehen Sie aus dieser Verzweiflung heraus.“⁵⁵ Die Zeitlichkeit dieses „auf einmal“ fasst Reger als den „entscheidenden Überlebenseugenblick“ beziehungsweise als den „lebensentscheidenden Augenblick“⁵⁶ – Leben und Überleben fallen im jähen Verlassen des Ortes der Verzweiflung also zusammen.

Dem entscheidenden Augenblick eignet das Charakteristikum der *Plötzlichkeit*⁵⁷; geschehend als unberechenbarer, ist er nicht vorauszuahnen, seine

53 Ebd., S. 308.

54 Ebd., S. 252.

55 Ebd., S. 289.

56 Ebd., S. 288.

57 Ebd.

Ankunft ist von der Logik der Position nicht zu antizipieren. Beschrieben wird dies als ein Akt des Verlassens und Hinausgehens:

[I]ch bin plötzlich von dem singerstraßenseitigen Schemel aufgestanden und aus meiner Verzweiflung herausgegangen und auf die Singerstraße hinuntergegangen [...] in dem Gedanken, jetzt noch einen einzigen Versuch, einen Überlebensversuch zu machen, so Reger.⁵⁸

Markiert der Schemel die spiegelbildliche Gegenstelle zur samtbezogenen Sitzbank im Museum, so bedeutet Regers *plötzliches* Aufstehen ein Verlassen und Verrücken der Position. Reger petrifiziert nicht zum toten Artefakt, lässt das Mausoleum hinter sich und entsetzt sich *auf einmal* ins Überleben.⁵⁹

Jeder Setzung ist eine Überlebensmöglichkeit insofern inhärent, als sie sich entsetzten lässt. Entscheidend ist dabei Regers Hinweis, dass sich die Überlebenshandlung nicht als einmaliger Akt, sondern als iteratives Geschehen vollzieht:

Natürlich habe ich dann, wieder zu Hause in meiner Wohnung, einen Rückschlag nach dem andern erlitten, [...] *ich mußte viele Hunderte solcher Überlebensversuche machen dann*, aber ich habe sie immer wieder gemacht und bin immer wieder vom singerstraßenseitigen Schemel aufgestanden [Herv. i. O.].⁶⁰

Der entscheidende Überlebensaugenblick zeichnet sich durch seine Wiederholbarkeit aus. Entsetzen bezeichnet ein wiederkehrendes Geschehen des „auf einmal“. Regers Trauerarbeit als Prozess des Überlebens beschreibt das fortschreitende Verlassen der Position. Das Stellengeflecht wird aufgelöst, die besetzten Positionen zurückgelassen, um die Möglichkeit eines Weiterexistierens zu sichern.

Im Hinblick auf das Museum bleibt zu bemerken, dass es, um mehr zu sein als eine Grabkammer, das eigene Ausstellen *ausstellen*, seine Positionen verabschieden muss. In Bezug auf Marcel Prousts *Recherche* entwickelt Hamacher einen ähnlichen Gedanken. Dort wird das Museum als „Ort der Entblößung vom Ort“ erkennbar, als Abzug „vom festen Topos, dem gesicherten Grund, der

58 Ebd., S. 289 f.

59 Die Komplexität des Verhältnisses zwischen Absterben und Lebendigkeit, wie sie in der eingangs zitierten Passage aus Adornos Aufsatz zum Museum zum Tragen kommt, spitzt sich im Laufe von dessen Argumentation dahingehend zu, dass wiederholt vom Museum als Ort des „Nachlebens“ gesprochen wird. Vgl. Adorno (1963), Valery Proust Museum, S. 183 f. In Bezug auf Proust heißt es außerdem: „Der Tod der Werke im Museum erweckt diese [...] zum Leben.“ Ebd., S. 185.

60 Bernhard (1988), *Alte Meister*, S. 290.

logisch oder historiologisch fixierbaren Lokalität“.⁶¹ Damit ist gesagt, dass es Stellen im Museum nur gibt als *ausgestellte* und damit vom Gestellten und weiterhin Festgestellten sich potentiell verabschiedende. So wird das Museum „zum aporetischen Topos der Atopie“, es bezeichnet die „Figur der unmöglichen Feststellung und Darstellung jeder Figur“.⁶² Dementsprechend stellt das Museum auch das *Ausstellen* des Museums aus, die leeren Stellen, die bleiben, wenn man die Positionen verlässt. Prägnant schreibt denn auch Hamacher: „Museum ohne Museum‘ ist der Satz seiner *Entsetzung*. [Herv. i. O.]“⁶³

„Die Vorstellung war entsetzlich.“ Der letzte Satz des Romans, mehr als der lapidare Kommentar zu einer missglückten Kleist-Aufführung, wird so lesbar als metaleptische Reflexion auf den im Text behandelten Museumsdiskurs. Dass jede Stellung, zumal in Form von Aus- und Vorstellungen, dementiert und verlassen werden kann, ist grundlegend für die Überlebensumwelt, wie sie das Museum bei Bernhard erschließt. Es gibt ein Überleben – sei es der Werke oder ihrer Betrachter – nur aus dem Afformativ, das jeder Setzung innewohnt, ja diese allererst ermöglicht. Das Gesetzte, erstarrt in seiner topologischen Lage, würde, als absolute Musealisierung, das Museum zunichtemachen. Dies wäre tatsächlich das Zerstörerische.

61 Hamacher (1997), *Ausstellungen der Mutter*, S. 86.

62 Ebd. Der Frage nachzugehen, inwiefern sich Hamachers *Atopie* des Museums von Michel Foucaults *Heterotopie* unterscheidet, wäre eine eigene Untersuchung wert. „Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind.“ Foucault, Michel, „Andere Räume“ [1967], in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1992, S. 34–46: 43.

63 Hamacher (1997), *Ausstellungen der Mutter*, S. 87.

Über die Autorinnen und Autoren

ANNETTA ALEXANDRIDIS

ist Associate Professor of Greek and Roman Art and Archaeology im Department of History of Art der Cornell University, Ithaca, NY. Ihre Interessen gelten u. a. den Gender und Animal Studies. Sie forscht zu Mensch und Tier im antiken Griechenland, römischem Porträt, Grabkultur im hellenistisch-römischen Sardis sowie Medien der klassischen Archäologie, insbesondere Fotografien und Gipsabgüssen. Zu ihren Publikationen zählen *Die Frauen des römischen Kaiserhauses* (2004); *Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin* (mit Wolf-Dieter Heilmeyer, 2004); *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung* (hg. mit Markus Wild und Lorenz Winkler-Horaček, 2008).

SOPHIA GRÄFE

ist seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Heisenbergprojekts *Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens* am Institut für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg sowie Gastwissenschaftlerin der Historischen Arbeitsstelle des Museums für Naturkunde Berlin. Sie studierte Medien- und Kulturwissenschaft in Weimar und Berlin. 2015 bis 2018 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin tätig, 2018 bis 2019 Mitglied des Forschungsschwerpunktes *Lebenswissen* des Leibniz-Zentrums für Kultur- und Literaturforschung (ZfL). In ihren aktuellen Forschungsarbeiten beschäftigt sie sich mit der Medien- und Wissensgeschichte des Verhaltens.

ALYSSA HOWARDS

ist seit 2003 Associate Professor of German und Department Chair an der Wake Forest University in Winston-Salem, North Carolina. 1994 bis 2003 studierte sie Germanistik an der Washington University in St. Louis; 1999 bis 2000 war sie als Doktorandin DAAD-Stipendiatin an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster; 1994 bis 1995 war sie Fulbright-Stipendiatin in Bremen. Ihre Forschungsinteressen betreffen Realismus und Naturalismus sowie die Interrelationen zwischen Literatur, Volkskunde und Historiografie. Publikationen u. a. zu Gustav Freytag, Adalbert Stifter und Gerhart Hauptmann.

KIRA JÜRJENS

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion zu textilen Innenräumen in der

Literatur des 19. Jahrhunderts im SNF-Projekt „Interieur und Innerlichkeit“ an der Universität Lausanne. Publikationen u. a.: *Fenster – Treppe – Korridor. Architektonische Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und in den Künsten* (hg. mit Edith Anna Kunz, Elias Zimmermann, Lena Abraham, 2019); darin: „Fenster mit Draufsicht. Opake Fenster-Szenen im 19. Jahrhundert“; „Flecken und Falten. Novellistische Spurensuche im Interieur (Gottfried Kellers ‚Regine‘)“, in: *Colloquium Helveticum* 47 (2018); „Feinheiten. Stifters Ästhetik der Textur“, in: Davide Giuriato/Sabine Schneider (Hg.), *Stifters Mikrologien*, 2019.

ROBERT LOTH

studierte Germanistik (Literatur- und Kulturwissenschaften) und Geschichte in Dresden, BA, und Deutsche Literatur in Berlin und Ithaca (Cornell University), MA. Derzeit ist er Doktorand an der Humboldt-Universität und Stipendiat des Evangelischen Studienwerkes Villigst. Er promoviert im bi-nationalen PhD-Net „Das Wissen der Literatur“ mit einer Arbeit zur Geschichtsphänomenologie und den historiografischen Schreibweisen Hans Blumenbergs und erhielt in diesem Zusammenhang im Wintersemester 2018/2019 ein Research Fellowship an der Harvard University. Interessen und Forschungsschwerpunkte: Poetiken und Theorien der Geschichte, Wissenspoetik der Phänomenologie, Literatur und Philosophie sowie neuere Deutsche Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

PETER M. MCISAAC

ist Associate Professor für German Studies und Museum Studies an der Universität von Michigan. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Überschneidungen von Literatur und Museen, die Kulturgeschichte populärer Anatomieausstellungen vom Panoptikum bis Körperwelten sowie digitale Analysen deutschsprachiger Zeitschriften. Er ist der Autor von *Museums of the Mind: German Modernity and the Dynamics of Collecting* (2007) und Mitherausgeber von *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization* (2015, mit Gabriele Müller). Zu den neuesten Erscheinungen gehören „Es schmeckt nach Kino: Provocative Display and Gestures of Exposure in and around Gottfried Benn's *Morgue und andere Gedichte*“ (*German Studies Review* 42, 2019); „Relating Science, Language and the Body: Medical Collections in Thomas Hettche and Durs Grünbein“ (*Fact and Fiction: Literary and Scientific Cultures in Germany and Britain*, 2016) und „Writing against the Museum that is Austria: Thomas Bernhard, Gerhard Roth, Ingeborg Bachmann“ (*Fünfzig Jahre Staatsvertrag. Schreiben, Identität und das unabhängige Österreich*, 2008).

JONAS MIRBETH

ist Lektor und promoviert an der Humboldt-Universität zu Berlin und der New York University zu Fragen von Subjekt, Gesellschaft und Demokratieverständnis in Theorie- und Avantgarde-Zeitschriftendiskursen der Nachkriegszeit. Bis 2017 studierte er Germanistik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Freien Universität Berlin. 2018 absolvierte er ein Volontariat im Wilhelm Fink Verlag.

NILS C. RITTER

ist wissenschaftlicher Koordinator des DFG-Graduiertenkollegs 2190 „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“ am Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin. Studium der Archäologie und Germanistik in Marburg und Berlin, später zusätzlich MA *Europäische Moderne: Literatur und Geschichte* in Hagen. Promotion 2008 zur persischen Glyptik. Literaturwissenschaftliche Publikationen zu Literatur und Wissen, Sammlungs-, Bild- und Literaturgeschichte, v. a. zu Texten von Kleist, Keller, Fontane, Thomas Mann, Benn, Werfel; archäologische Publikationen zu Form und Gebrauch antiker Glyptik, religiöser Ikonografie aus der Umwelt des Alten Testaments, Geschichte des antiken Fernhandels. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts (Stifter, Raabe, Fontane, Hauptmann), kleine literarische Formen, Lyrik der klassischen Moderne, Material Culture.

RETO RÖSSLER

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Sprache, Literatur und Medien der Europa-Universität Flensburg; 2015 bis 2017 Mitarbeiter im DFG-Projekt „Versuch‘ und ‚Experiment‘: Konzepte des Experimentierens zwischen Naturwissenschaft und Literatur (1700–1960)“ an der Universität Innsbruck; 2012 bis 2014 Stipendiat im bi-nationalen PhD-Net „Das Wissen der Literatur“ der Humboldt-Universität zu Berlin; 2018 Promotion mit einer Arbeit zum Thema *Weltgebäude. Poetologien kosmologischen Wissens der Aufklärung*. Arbeitsgebiete: Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, Metaphorologie und Begriffsgeschichte, Gattungs-Wissen. Ausgewählte Publikationen: *Vom Versuch. Bauteile zur Zirkulationsgeschichte einer impliziten Gattung der Aufklärung* (2017); *Metaphorologien der Exploration und Dynamik 1800/1900. Historische Wissenschaftsmetaphern und die Möglichkeiten ihrer Historiographie* (hg. mit Gunhild Berg und Martina King, 2018).

JUDITH RYAN

trägt seit ihrer Emeritierung im Juni 2019 den Titel Robert K. and Dale J. Weary Research Professor of German and Comparative Literature, Harvard University.

Nach Studien an der University of Sydney und der Universität Münster lehrte sie zunächst am Smith College und ab 1985 an der Harvard University. Für ihre wissenschaftlichen Beiträge erhielt sie den Forschungspreis der Alexander von Humboldt-Stiftung (2009/2010). Zu ihren Hauptinteressen zählen Deutsche Lyrik, Literatur der Moderne, Vergleichende Literatur, Theorie des Kolonialismus, Deutsche Nachkriegsliteratur, Gegenwartsliteratur. Ihre neueste Publikation behandelt Hermann Brochs Massenwahnprojekt (2019). Zurzeit arbeitet sie an einem Buch über den Kolonialismus aus komparativer Sicht.

FLORIAN SCHERÜBL

studierte Philosophie und Germanistik an der Universität Regensburg und Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach Beginn seiner Promotion an der Ruhr-Universität Bochum ist er seit 2017 Mitglied im binationalen PhD-Net „Das Wissen der Literatur“ an der Humboldt-Universität, wo er an einer Arbeit über instabile Erzählwelten schreibt. 2018 war er Visiting Scholar an der New York University.

JOHANNA STAPELFELDT

ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Zurzeit arbeitet sie im Ausstellungsbüro Die Exponauten (Berlin) als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Konzeption und Realisierung der Basisausstellung im Forum Wissen (Göttingen). Als kuratorisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin war sie u. a. für das Deutsche Hygiene-Museum (Dresden) tätig, wo sie an der Konzeption und Umsetzung von zwei Sonderausstellungen beteiligt war. Sie ist Mitglied des Center for Literature and Science (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), war Stipendiatin des bi-nationalen PhD-Net „Das Wissen der Literatur“ (Humboldt-Universität zu Berlin) und Mitglied des DFG-Netzwerks „Improvisation und Invention. Findkünste, Einfallstechniken, Ideenmaschinen“ (Hildesheim/Zürich). 2012/2013 war sie als Visiting Student Research Collaborator am Department of German der Princeton University.

ANETTE SCHWARZ

ist Associate Professor für German Studies an der Cornell University. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts, Literatur und Affekt, Sozialität in Philosophie und Literatur, Literatur und Räumlichkeit, Arbeiten zu Freud, Heidegger, Rilke, Robert Walser, Droste-Hülshoff, Storm, Fontane, Stifter und Keller. Publikationen zuletzt: „Cécile. Die Verortung einer Leerstelle“ (in: *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, 2018); „Antechambers of Life: School and Living-On in ‚Fritz Kocher’s Essays‘“ (in: *Robert Walser. A Companion*, 2018).

ULRIKE VEDDER

ist Professorin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Hamburg und Paderborn sowie am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin. Komparatistische Promotion zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses, Habilitation zu Testament und Erbschaft in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Publikationen zuletzt u. a.: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur* (hg. mit Susanne Scholz, 2018); *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane* (hg. mit Peter Uwe Hohendahl, 2018); *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015* (hg. mit Corina Caduff, 2017); „*Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt*“. *Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers* (hg. mit Jörn Ahrens, Paul Fleming, Susanne Martin, 2016); *Das Leben vom Tode her. Zur Kulturgeschichte einer Grenzziehung* (hg. mit Katrin Solhdju, 2015).

KLAUS WIEHL

ist Wissenschaftlicher Koordinator des PhD-Net „Das Wissen der Literatur“ sowie des Thematischen Netzwerks „Literatur – Wissen – Medien“ am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Er studierte Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Interkulturelle Germanistik, Linguistik und Amerikanistik an der Universität Bayreuth und der Washington & Lee University in Virginia, USA. 2013 war er Visiting Research Scholar an der University of California, Berkeley. 2018 promovierte er an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit zum Thema *Kriegskörper. Zur Formation soldatischer Körper in Literatur und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*. Publikationen zu Literatur und Wissen z.B. bei Kafka, E.T.A. Hoffmann und Thomas Pynchon.

DOMINIK ZECHNER

studierte Medienwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien und promovierte anschließend in Germanistik als Mellon-Stipendiat an der New York University. Seine Dissertation befasst sich mit dem Problem der Endlichkeit im Werk Franz Kafkas und seine gegenwärtige Forschung setzt sich mit pädagogischen Narrativen und dem Verhältnis von Erziehung und Gewalt auseinander. Kleinere Publikationen behandeln diverse Aspekte in den Schriften Walter Benjamins, Sigmund Freuds, Thomas Bernhards und Jacques Derridas. Derzeit ist Dominik Zechner Post-doctoral Research Associate am Pembroke Center for Teaching and Research on Women der Brown University und ab September 2020 Assistant Professor für Germanistik an Rutgers, The State University of New Jersey.