

Hermann Bausinger

Erzählte Museen

Die Volkshochschule, so wurde kürzlich geklagt, komme in der sogenannten schönen Literatur kaum vor - obwohl sie doch für viele ein wichtiger Ort der Erfahrung und Erweiterung der eigenen Kräfte, für nicht wenige sogar die einzige Möglichkeit lebendiger Kommunikation jenseits des Familienzirkels sei''. Mit dem Museum scheint es sich auf den ersten Blick anders zu verhalten. Dieser erste Blick fällt auf den Bildschirm, wo Museen (insbesondere Kunstgalerien) beliebte Schauplätze von Handlungen im gehobenen Milieu sind: ein Liebespaar umarmt sich hinter einer Skulptur; vor einem Gemälde wechselt ein Mikrofilm zwischen zwei gediegenen Spionen den Besitzer; der angeblich tote Versicherungsbetrüger trifft seine Frau in der altdeutschen Stube eines Museums. In der Unterhaltungsliteratur finden sich die Vorlagen zu diesen Filmszenen oder Entsprechungen dazu - das Museum taucht also auf. Aber fast nur in den unteren Stockwerken der Literatur, und auch hier nur als - verdächtig dünn bevölkerter - Handlungsort, kaum als Motiv.

Ich treffe diese Feststellung nicht ohne Zögern, voraussehend, daß mir als Reaktion auf diesen Aufsatz korrigierende Hinweise auf Museums-Erzählungen ins Haus flattern . Immerhin: die gängigen Stoff- und Motivlexika kennen das Stichwort nicht, und außerdem kann ich mich des Geleitschutzes kundiger Kollegen bedienen. Als Otto Lauffer 1941 über "Wilhelm Heinrich Riehl und die Museumsarbeit" schrieb , bezog er sich vor allem auf Riehls Roman "Ein ganzer Mann". Man müsse wohl selber in der Museumsarbeit gestanden haben, wenn man in der Dichtung "etwas Vernünftiges darüber will sagen können" - und deshalb sei Riehl, "wie es scheint, bis jetzt der Einzige, der es versucht hat" . Auch Viktor von Geramb geht in seiner Riehl-Monographie von 1954 auf den Roman ein. Am Ende seiner Würdigung heißt es: "Ich kenne nicht viel Zeitromane und gar keinen Museumsroman, der bei aller Tiefe so spannend geschrieben wäre wie dieser"***. Dies ist nun nicht ganz eindeutig. Es könnte sein, daß Geramb andere, schlechtere Museumsromane kann-

te - aber in seinem ausladenden Stil hätte er sie dann wohl benannt. Für die jüngste Zeit schließlich dürften Wolfgang Brückners verdienstvolle literarische Streifzüge aufschlußreich sein¹¹. Darin wird das Österreichische Museum für Volkskunde als eine der Adressen eines frühen literarischen Wiener Callgirls entschlüsselt, auf Mauthes ironischen Heimatroman wird hingewiesen, in dem aus dem gleichen Haus ein Gutachten erbeten wird und Archivalien des Heimatmuseums von Friedrichstadt in Schleswig-Holstein schließlich werden als wichtiges Element eines schwedischen Universitätskrimis herausgestellt.

Weitere Museums-Hinweise aber gibt es nicht. In dem - ebenfalls von Brückner erwähnten¹² - Volkskunde- und Volkskundlerroman Kurt Guggenheims taucht das Stichwort Museum nur ein einziges Mal auf. Der Held und Erzähler Professor Hiersinger begleitet seine Frau in ein Einkaufszentrum, das ihn "auf unerklärliche Weise traurig" stimmt, und zu den Erklärungen, die er sucht, gehört auch die: "Die Leute liefen so fremd umher und aneinander vorbei wie Museumsbesucher". Dies ist zwar nicht so negativ wie der Vergleich von Michel Leiris, den das Museum an ein Bordell erinnert, aber eine Liebeserklärung an das Museum ist es auch nicht. Von hier aus wird nicht nur der allzu direkte Bezug des Schlüsselromans auf Arnold Niederer fragwürdig, die Stelle ist vielmehr auch ein weiteres Indiz dafür, daß das Museum selbst in volkskundlich ausgeprägten oder angereicherten Romanen nicht zu den bevorzugten Gegenständen gehört.

Trotzdem: es gibt ein paar Ausnahmen, die im folgenden skizziert werden sollen. Nicht im Sinne eines geschichtlichen Abrisses des Museumsromans (darum handelt es sich höchstens in zwei von den vier Fällen), sondern im Blick auf die Probleme und Einsichten, die in diesen literarischen Beiträgen vermittelt werden und die moderne Museumsdiskussion berühren und wohl auch einmal durchkreuzen.

1.

In dem Roman "Ein ganzer Mann", der eben noch zu seinen Lebzeiten erschien, sind Erfahrungen Wilhelm Heinrich Riehls aus seinem letzten Lebensjahrzehnt verarbeitet. Dies gilt von seiner späten zweiten Heirat, gilt aber vor allem auch von seiner Tätigkeit als Direktor des Bayerischen Nationalmuseums. Um eine glatte Spiegelung dieser Erfahrungen handelt es sich freilich nicht. Durch den Roman zieht sich eine allmählich dichter und fester werdende Liebesbeziehung - zwischen zwei sehr reifen, aber nicht ausgesprochen alten Personen. Und das Museum, um das es in dem Roman geht, ist keine große staatliche Institution, sondern es sind die aus einer Privatinitiative hervorgegangenen Sammlungen einer kleinen rheinischen Stadt.

Das Motiv der Museumsgründung verschränkt sich mit einem anderen, in dem es ebenfalls um den Umgang mit der Vergangenheit geht: Die einflußreichsten Kreise der Stadt planen den Abriß eines mittelalterlichen Turmes; Herr von Rohda aber, der Begründer der Sammlung, vermachte diese der Stadt unter der Bedingung, daß sie in eben diesem Turm untergebracht werde. Ein Fabrikant, der zunächst auf der Seite der "Mauerbrecher" zu finden war, nimmt sich tatkräftig und verständig der Aufgabe der Einrichtung des künftigen Museums an; die heimliche Liebe zu einer rätselhaften Besucherin des Städtchens beflügelt das Unternehmen ebenso wie der deutsch-französische Krieg, auch wenn er die Kleinarbeit an den Gegenständen und ihrer Ordnung zunächst zurücktreten läßt. Im letzten Kapitel, das zwei Jahre nach den bis dahin erzählten Ereignissen spielt, besucht Riehl selbst das Städtchen. Im Gasthof wird er bevorzugt behandelt, weil man ihn - ein hübscher Einfall! - für den berühmten (aber längst verstorbenen) Karl Bädeker hält; er lernt den glücklich verheirateten ehrenamtlichen Museumsdirektor und seine Frau kennen; und schon ein flüchtiger Blick ins Museum belehrt ihn über die geschmackvolle und doch sachgemäße Ordnung: "Ich staunte über die Fülle des Fesselnden in so geschickter Auswahl bei so kleinem Raum".

Über weite Strecken mag der Roman wie eine Illustration zu dem wohl am häufigsten zitierten Wort Riehls erscheinen: was er in seinem Vortrag "Die Volkskunde als Wissenschaft" von den "Studien über oft höchst kindische und widersinnige Sitten und Bräuche, über Haus und Hof, Rock und Kamisol und Küche und Keller" sagte, gilt auch von den Gegenständen des Museums: sie "sind in der That für sich allein eitler Plunder, sie erhalten erst ihre wissenschaftliche wie ihre poetische Weihe durch ihre Beziehung auf den wunderbaren Organismus einer ganzen Volkspersönlichkeit" . Aus Patriotismus werden Gegenstände ersteigert und gesammelt; mit der anwachsenden vaterländischen Begeisterung gewinnt auch das Museum an Festigkeit; und es erscheint vollendet, als unmittelbar nach "dem ruhmvollsten Frieden (...), der seines Gleichen nicht wieder finde in der deutschen Geschichte", zwei offene patriotische Gedenhallen an den Museumsturm angebaut werden.

Aber schon beim Aufbau der Sammlung setzte sich der lokale oder doch regionale Akzent durch. Der Turm soll "durch sein Museum zur lebendigen Chronik der Stadt" werden, und im Museum soll etwas bewahrt werden von der einstigen Funktion der Sammlung im Hause des Gründers: "Die toten Dinge wurden wieder lebendig, sie wurden wieder, was sie vor Jahrhunderten gewesen, der befreundete Hausrat der Lebenden." Hinter der grelleren Vordergrundlinie des Patriotischen taucht ein allgemeineres, nicht überholtes Problem auf: die Frage eines vernünftigen Gleichgewichts zwischen Vergangenheit und Gegenwart. "Es lehrte mich Gerechtigkeit", sagt der Planer und Leiter von seinem Museum: "Früher nur für neueste Kunst und neues Schrifttum begeistert, wurde ich's jetzt auch für unserer Väter Werke. Als Hüter meiner Altertümer wurde ich zuletzt so gerecht gegen die alte Zeit, daß ich auf dem Punkte war, ungerecht zu werden gegen die neue. Da trat meine Hermine dazwischen, ein echtes Kind der Gegenwart wie die meisten Frauen, und indem ich für sie schwärmte, begann ich auch wieder für die Gegenwart zu schwärmen, ohne meiner Freude am Alten untreu zu werden."

Die ernsthaften Bemühungen um diese "Gerechtigkeit" und die damit verbundenen komischen Kapriolen sind es, die den Roman unter kul-

turwissenschaftlichen Aspekten auch heute noch lesenswert machen. Im Grundzug ist Riehls Argumentation konservativ, dem Alten zugewandt. Einen Stadtverordneten, der sich gegen die Romantik wendet - "wir wollen Freiheit, Aufklärung, Neuzeit, Jetztzeit" - läßt er beim letzten Schlagwort ins Niesen geraten, und er fügt hinzu: "Physiologische Sprachforscher behaupten, dieses schöne neue Wort lasse sich überhaupt besser ausniesen als aussprechen." Aber Riehl ist, zumindest im bunten Gefüge dieses Romans, nicht dogmatisch. Sein Held, der Fabrikant Saß, gehört zunächst zu den Gegnern des alten Turms; er sieht es als "wunderlich" an, daß in seiner Stadt das Alte als das Neue gilt, und er unterstützt den "Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs", der zunächst auf - wie man heute sagen würde - stromlinienförmig-funktionale Einrichtungen für die erwarteten auswärtigen Gäste setzt. Freilich, auf dem neu entworfenen Reklamebild darf der alte Turm nicht fehlen: ein Umschwung kündigt sich an.

Für Saß ist die Entscheidung zwischen Einst und Jetzt aber nicht nur eine gewissermaßen beliebig ästhetische. "Diese zahllosen Kunstaltertümer, welche man jetzt in Museen aufhäuft, ersticken nur die freie Kraftentfaltung unsrer lebendigen Künstler" - er fühlt die Last des Historismus, den Widerspruch zwischen der Pflege des Erbes und der befreienden Tat. Aber er wird bekehrt; bald ist es nur noch der von einem Trödeljuden abstammende Ratsdiener, der auch einmal despektierlich von einer "Rumpelkammer" spricht . Während des Krieges tritt die museale Orientierung allerdings auch bei Saß wieder zurück ("Wenn man täglich Geschichte erlebt, studiert man keine Geschichte"), und ganz allgemein bleibt eine gewisse Distanz zu den übernommenen Gegenständen erhalten. Vor allem die übertriebene Altertumsbegeisterung wird von Riehl mit deutlicher Ironie glossiert: "Ganz Frankenfeld beginnt zu altertümeln. Der Bäcker Ubrich bat kürzlich um eine Fürsprache, daß er die alten Zuckerbäckermodel geliehen erhalten, um Weihnachtsbackwerk in ältester Form als neueste Mode auszustellen", ein alter Fayencekrug dient als Malvorlage, und der Heimatdichter des Orts wird durch die Museumsstücke zu einer Novelle angeregt: Indizien des 'Folklorismus', dem Riehl skeptisch gegenübersteht.

Auch die im engeren Sinne museologischen Überlegungen tragen dazu bei, daß Riehls Roman auch heute noch Interesse wecken kann. Riehl verwendet das Wort Museologie, aber in Anführungszeichen und bezogen auf die dürre und sterile Systematik, die ein GymnasialProfessor für das künftige Museum entwirft. Saß, der dann wirklich das Museum übernimmt, ist ein Mann der zupackenden Tat, der über solche Schreibtischkonstruktionen hinweg geht. Aber auch er braucht Hilfe, und die findet er vor allem bei den beiden ihm befreundeten Frauen. Ihre Konzeption, die sich regelmäßig durchsetzt, ist von wirklichem Interesse; sie vertritt höchst moderne - fast könnte man sagen: postmoderne - Positionen. Amalie, die Schwester des Begründers der Sammlung, redet Saß die Idee aus, die Stockwerke des Turms architektonisch nach Epochen zu gestalten - vom romanischen Eingang über den gotischen ersten Stock durch ein Renaissanceportal und schließlich zum modernen Ornament des obersten Geschosses. Dies werde "nur wie eine gesuchte Spielerei erscheinen". Aber beide Frauen sind sich einig, daß das Museum auf den Bau zugeschnitten werden, daß die Vielfalt der Gegenstände auf die Vielfalt der räumlichen Möglichkeiten abgestimmt werden muß: "Jede Stube, jedes Kämmerchen des Turmes, jede Treppe, jeder Vorplatz muß mit einem malerisch hingeworfenen und doch wohldurchdachten Untereinander von Altertümern stimmungsvoll ausgestattet sein; - es gibt nichts Langweiligeres - wenigstens für uns Frauen - als systematische Sammlungen. Und der schöne Turm darf nicht langweilig werden." Die Gegenstände werden nicht sich selbst und ihrer - wirklichen oder vermeintlichen - Aura überlassen, sondern "zur wirksamen Geltung" gebracht; sie werden, wie man heute wohl sagen würde, inszeniert: "Man kann in jedem Gegenstände eine Idee finden, wenn man selber Ideen im Kopfe hat." Diese kühne Begründung empfiehlt die beiden Frauen vielleicht nicht direkt für einen Werkvertrag beim Musée sentimental - aber sie bezeugen doch eine Frische und Lebendigkeit, die man hinter dem zum starren Denkmal präparierten Riehl nicht leicht vermutet.

2.

Es findet kaum einmal Erwähnung, daß auch in Theodor Fontanes Roman "Der Stechlin" das Museum ein Thema ist. Vielleicht sollte man sogar der Frage nachgehen, ob es nicht durch Riehl zum Thema Fontanes geworden ist. Es ist zu vermuten, daß Fontane von Riehls Roman Kenntnis nahm, und wenn im Sommer 1897 auch schon ein großer Teil des "Stechlin" niedergeschrieben war'', so könnte "Ein ganzer Mann" doch noch die Schlußpassagen beeinflusst haben - und dort erst wird über das Museum ausführlich gesprochen, während es im vorderen Teil lediglich als blindes - nachträglich eingefügtes ? - Motiv auftaucht''. Eine deutliche Parallele besteht in dem Bericht von der Entstehung des Museums. Bei Riehl hatte es damit angefangen, daß der Herr von Rohda einen alten Türklopfer kaufte, zu dem er dann - zumindest nach der Legende - eine passende alte Tür suchte, dann eine zugehörige Türgewandung, ein Wappen dazu, und schließlich sei dies ummauert worden und ein ganzes Haus entstanden . Bei Fontane liest Dubslav von Stechlin in der Zeitung von einem Engländer, "der historische Türen sammle" und der sogar "die Gefängnistür erstanden habe, durch die Ludwig XVI. und dann später Danton und Robespierre zur Guillotiniierung abgeführt worden seien", und dies weckt bei ihm den Entschluß, "auch solche historische Türensammlung anzulegen." Dies gelingt ihm nicht, aber: "Ist überhaupt erst ein Anfang da, so laufen die Dinge von selber weiter" - eine Sammlung entsteht, die vor allem alte Regentraufen, Wetterhähne und Wetterfahnen, aber auch zwei Mühlenmodelle enthält.

Die Orientierung an Riehl ist freilich nicht zwingend - was dieser ebenso wie Fontane beschreibt, ist die leicht karikierende Wiedergabe eines Vorgangs, der sich oft genug in der Wirklichkeit fand und findet ; und das große Thema, dem das Museumsmotiv eingefügt ist: das Verhältnis des Alten und des Neuen war für Fontane ebenso zentral wie für Riehl. Fontanes Einstellung dazu aber war, obwohl auch bei ihm ein konservativer Grundzug nicht fehlt, moderner. Mit unverhohlener Sympathie läßt er den Pastor Lorenzen seine Ideen vortragen. Er wendet sich gegen die vorherrschende "rückläufige Bewegung": "Längst Abgestorbenes (...) soll neu erblühen. Es tut es

nicht." Und es ist gut, daß es vorbei ist mit dem Vergangenen, daß "das Heldische" im Kurswert gefallen ist, daß die "alten Familien" entbehrlich werden "im Zeichen einer demokratischen Weltanschauung". Die Zweifel Lorenzens gelten "nicht so sehr den Dingen selbst, als dem Hochmaß des Glaubens daran." Wenn hier "Dinge" auch als generalisierter Begriff für das Bestehende, das Traditionelle fungiert - natürlich prägt eine solche Einstellung auch die Haltung gegenüber dem Musealen, gegenüber den Dingen im Museum.

Tatsächlich betont nicht nur Lorenzen, "daß es sich bei der ganzen Sache mehr um einen Scherz als um etwas Ernsthaftes handelt" (was schon durch das Pappschild angedeutet werde); auch der alte Stechlin sagt: "Ich nehme nicht vieles ernsthaft, und am wenigsten ernsthaft nehm ich mein Museum." Seine junge Gesprächspartnerin gratuliert ihm zu der Sammlung; sie sei "auch ein bißchen fürs Aparte" - Dubslav protestiert nicht. Die seriösen musealen Bemühungen bleiben auf einem Nebentrakt und nehmen sich immer ein wenig komisch aus. Der Betreuer der Sammlung mit dem sprechenden Namen Krippenstapel, dem Fontane auch einmal ironisch den Titel "Museumsdirektor" beilegt, macht vergebliche Anstrengungen, den Besitzer von der von ihm erschlossenen historischen Herkunft der Stücke zu überzeugen, und die Mühlen, über die "zwei Berliner Herren vom Gewerbemuseum" in einen wissenschaftlichen Streit geraten, läßt ihr Besitzer als Kinderspielzeug aktivieren, damit sie nicht nur "für Spinnweb und weiter nichts" da sind.

Das "Museum", kaum ohne Anführungszeichen zu schreiben, belegt so im Grunde die von Lorenzen ausgesprochene Maxime: "Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollten wir lieben, aber für das Neue sollten wir recht eigentlich leben." Das Museum ist sicher nicht das stärkste Symbol für diese Bewertung von Alt und Neu; es ist eine eher beiläufige Variante des großen Themas. Da aber die Beiläufigkeit den Stil und die Textur des ganzen Romans bestimmt, ist das Motiv nicht gleichgültig.

3.

Was bei Fontane Episode bleibt, wird 80 Jahre später in Siegfried Lenz' "Das Heimatmuseum" zum zentralen Thema. Dies gilt hier entschiedener als für Riehls Roman. Gewiß gibt es auch in dem Roman von Lenz, der mehr als dreimal so lang ist wie Riehls Geschichte, verschiedene Handlungsstränge und genügend Verästelungen; aber die dominante Linie der Fabel ist aufs engste mit der Entwicklung und den Problemen des Heimatmuseums verbunden: der Titel des Romans ist gerechtfertigt. Es ist merkwürdig, daß von diesem Buch in der Volkskunde so wenig die Rede war. Möglicherweise war die Herausforderung zu groß, denn das Buch beginnt und endet mit dem Bericht von der absichtlichen Zerstörung des Heimatmuseums, die in der langen, dazwischengeschobenen Erzählung vorbereitet und begründet wird.

Dieser Rahmen verbietet es in der Tat, das Buch als Steinbruch für erbauliche Zitate zu verwenden. Aber gerade vor dem Hintergrund der ständigen Gefährdung wird in dem Buch auch das Glück erfahrbar, das von bewahrten und verstandenen Dingen der Vergangenheit ausgehen kann. Es gibt in dem Roman viele schöne und intensive Stellen, in denen gezeigt wird, wie dem einzelnen Gegenstand, obwohl und weil er aus seinem ursprünglichen Funktionsbereich entfernt ist, eine besondere Wertigkeit zuwächst. Der "Ziehbrunnen der Vergangenheit" fördert nicht nur Gegenstände, sondern auch Bedeutungen zutage, und an den Dingen hängt etwas von ihrem früheren Leben. Der Besuch im Haus eines eben verstorbenen Spielzeugmachers bringt diesen Zusammenhang besonders nahe; aber auch der Umgang des Erzählers Zygmont Rogalla mit seinen Sammlungsgegenständen macht dies deutlich. Als er für das Museum verantwortlich wird, tauscht er die Kopien gegen die bis dahin weggeschlossenen Originale aus, und Photographien duldet er nicht in dem Museum: "Sie besagten mir zu wenig". Er sucht, auf den Spuren des eigentlichen Museumsgründers, des Onkels Adam, nach der "Zeugenschaft" der Dinge: "In den Dingen war etwas eingeschlossen - tief wie Bernstein eingeschlossen -, das nicht eindeutig erkennbar war, ein Anspruch, ein Geheimnis, wie man mitunter glaubte, bis man sich zweifelnd fragen

mußte, ob nicht das, was anhand der Dinge zuletzt vermittelt wurde, ein Gefühl für Vergeblichkeit war."

Die vielen Schilderungen, wie und über wen die Gegenstände zusammenkommen, sollen hier nicht referiert werden. Da die Sammlungsgegenstände letztlich der Zerstörung anheimfallen, ist es wichtiger, ihren Gefährdungen nachzugehen, die im Roman auf drei verschiedenen Ebenen angesiedelt sind. Da ist einmal die massive äußerliche Gefährdung: der Krieg reißt die Menschen aus ihren heimatlichen Bindungen; die Museumsgegenstände sind nicht mehr die Zeugen einer Vergangenheit, die mit großer Selbstverständlichkeit noch in die Gegenwart hereinreicht, sondern Belege einer endgültig verlorenen Welt. Natürlich ist diese Gefährdung nicht nur äußerlich; sie ist der Ausdruck des diabolischen, die Menschen und Dinge durcheinanderwürfelnden Geschehens. Aber sie ist, mit Mut und Glück, zu überwinden: Zygmunt Rogalla, der Teppichwirker, führt seine Schätze mit und bringt sie zu seinem neuen Aufenthaltsort in Schleswig-Holstein, und im Grunde bezeugen sie auch und gerade jetzt, daß es "keine vergangene Welt" gibt, "daß alles Vergangene dauert, weil es nicht heilbar ist."

Ein zweites Moment der Gefährdung ist die Gleichgültigkeit der Menschen, die das Museum besuchen - und natürlich auch derjenigen, die es keines Besuches wert finden. Dies kündigt sich bereits an der ursprünglichen Stelle des - noch im Entstehen begriffenen - Museums an, im masurisehen Lucknow, wo der junge Zygmunt verzweifelt gegen das Desinteresse seiner Mitschülerinnen und Mitschüler ankämpft. Und dies steigert sich nach der Verlagerung der Museumsbestände in den Westen. Siegfried Lenz hat dies in einem Interview charakterisiert: "Die jungen Leute winken ab. Sie interessieren sich wenig für das, was vorgeführt wird, was demonstriert wird, was für ihn, den alten Teppichmeister, mehr als Gemütswert hat, nämlich lebensstiftenden Wert. Es ist, salopp gesagt, nicht ihre Tasse Tee." Im Roman wird diese Haltung unter anderem von dem "in die Geschichte verliebten Innenminister" Schleswig-Holsteins kritisiert, der beim Gang durch die Regale "mit spöttischer Trauer von neuen Tendenzen zur Vorläufigkeit" spricht, "von einem Leben auf

Abruf und Widerruf, das sogar eine Architektenvereimung zum Programm gemacht hat.

In dieser selbstsicheren Kritik klingt aber andererseits die dritte, die entscheidende Form der Gefährdung an: die ideologische Manipulation, welche die Dinge nicht als stumme Zeugen von Vergangenheit und Vergänglichkeit versteht, sondern sie zum Beweisstück für gegenwärtige Interessen uminterpretiert. Zygmunt Rogalla erlebt diese Gefahr der Verformung in doppelter Weise. In der alten Heimat gerät die private Sammlung Rogallas mehr und mehr in den Einflußbereich des chauvinistischen Heimatvereins, und was sich zunächst nur in Festreden ankündigt, wird zur handfesten Bedrohung: "Was nützt es, wenn Fund auf Fund zusammenkommen", fragt der sachverständige Professor, der das Museum überprüft: "Ihre Bedeutung gewinnen die Dinge erst in der Organisation, und das heißt, wenn sie einer Idee dienstbar gemacht werden, einem großen Gedanken." Dieser Gedanke liegt für die "neuen Ostlandreiter", wie sie von einem Freund Zygmunts genannt werden, nahe: "Daß sich der Masure seit je als Vorposten des Deutschtums im Osten empfand." Dies ist nicht einfach nur eine den Beständen übergestülpte Interpretation; sie fordert vielmehr Konsequenzen: aus der Sammlung soll ein "Grenzland-Museum" werden, "die stumme Opposition der Dinge", die in den Zeugnissen steckt, soll beseitigt, das "Wesensfremde" entfernt, die "Aussonderung" slawischen Materials vorangetrieben werden.

In modifizierter Form sieht sich Rogalla nach dem Wiederaufbau des Museums in der Nähe von Schleswig mit den gleichen Einstellungen und Forderungen konfrontiert. Bei der Eröffnung tauchen die Wortführer von einst wieder auf, respektiert im neuen Umkreis, unterstützt sogar von jenem Freund Rogallas, der die "Ostland-Reiter" attackiert hatte, jetzt aber für die Idee der alten Heimat lebt, weil er - als Herausgeber des "Lucknower Boten" - von ihr lebt. Die Museumsstücke werden als "Faustpfand" für die Rückkehr interpretiert, als Teil eines "Versprechens". Und wieder werden von Rogalla Konsequenzen erwartet: das "heitere Erstaunen vor dem Sammelsurium der Vergänglichkeit" genügt nicht mehr - wieder soll er "aufräumen und aussondern", denn die Funktionäre des Lucknower

Heimatvereins "wollen alles neu organisieren nach Maßgabe ihrer letzten Bedürfnisse".

Diese Erfahrungen bringen Rogalla zu dem Entschluß, die Zeugen der Vergangenheit "in eine endgültige, unwiderrufliche Sicherheit" zu bringen, wo sich "niemand mehr ihrer bemächtigen könnte, um sie für sich selbst sprechen zu lassen": er setzt das Heimatmuseum in Brand. Bei den Rettungsarbeiten aber greift er ein, er wird schwer verletzt, als er das Buch aus den Flammen holen will, in dem die bedeutendste Teppichweberin Masurens "in ihrer rechthaberischen Sütterlinschrift" ihre Erfahrungen festgehalten hat. Schon diese, gleich zu Beginn des Romans erzählte Szene verweist auf die Zwispältigkeit in der krausen Gedankenwelt Rogallas. Siegfried Lenz selbst hat sich gegen das törichte Mißverständnis gewandt, das Buch sei eine "Einladung, ostdeutsche oder masurische Heimatmuseen zu verbrennen" - das Buch selbst sei ja "ein geschriebenes Heimatmuseum". Rogalla stelle "am Schluß fest, in ein unerträgliches Vakuum gekommen zu sein"; der Schlußsatz des Romans aber signalisiere, "daß ein neuer Anfang, ein Anfang des Sammeins und des Selbstbeweises ihm unmittelbar bevorsteht." ' Dieser Schlußsatz lautet: "Schon aber regt sich das Gedächtnis, schon sucht und sammelt Erinnerung in der unsicheren Stille des Niemandslands."²⁹

4.

Ich ergänze diese Skizze mit Hinweisen auf einen französischen Roman, Michel Tourniers "La goutte d'or", in deutscher Übersetzung erschienen unter dem Titel "Der Goldtropfen". ' Tournier spielt in der literarischen Gegenwart der Bundesrepublik eine wichtige Rolle, und er hat verschiedentlich auch deutsche Themen aufgegriffen - am bekanntesten ist wohl sein Roman "Le roi des aulnes"³¹ ("Der Erbkönig") geworden, der zu großen Teilen während des Krieges in Deutschland spielt. Aber diese Verbindung ist nicht der eigentliche Grund für meine Erweiterung, sondern die Tatsache, daß Tournier im "Goldtropfen" im Zusammenhang mit einem Museumsbesuch eine sehr aufschlußreiche und bedeutsame Konstellation schildert.

Das Buch handelt von Idris, einem jungen Berber, Ziegenhirt in einer Sahara-Oase, der sich aufmacht nach Paris, um eine schöne Französin zu suchen, die ihn photographiert und ihm das Bild versprochen, es aber nie geschickt hat. Auf dem Weg dorthin kommt er nach Béni Abbes, und dort findet er "sich auf einmal vor der Tür des Sahara-Museums, einer Zweigstelle des vom französischen C.N.R.S. betriebenen Laboratoire des zones arides" . Das Eintrittsgeld ist unerschwinglich für Idris; aber er sieht, wie ein klimatisierter Bus vor dem Museum hält und eine Gruppe von Senioren entläßt - unter sie mischt er sich und steht bald vor den Glas-schränken des ersten Saals, die "von präparierten Tieren bevölkert" sind.³¹ Der Führer schmückt seine Erläuterungen mit Gags und Witzen aus; die europäischen Besucher stellen Fragen, die Interesse, aber auch distanzierte Überlegenheit verraten.

Die zweite Station ist "Der Ernährungsbereich der Sahara-Wohnstätte", die der Führer folgendermaßen kommentiert: "Hier also sehen Sie die Miniküchen-Eßecke des Oasenbewohners (...) Küchengeräte: Mörser und Stößel aus Akazienholz, mit deren Hilfe man Datteln, Karotten, Henna und Myrrhe zu feinem Pulver zerstoßen kann. Wenn das geschehen ist, muß die Frau den Stößel im Mörser belassen, und dazu ein paar restliche Stückchen, damit er sich nach der Arbeit, die er geleistet hat, daran gütlich tun kann. Hier sehen Sie auch den Seiher, die Mühle aus Muschelkalk und die Siebe mit den Löchern für das Saatgut. Die große Allzweckschüssel, in der man Brot- und Kuchenteig knetet. Und die Krüge für die Milch, die Schläuche für das Wasser, die ausgehöhlten Kürbisse für Käse, ausgelassene Butter und Schmalz." Idris macht hier eine völlig andere Erfahrung als die Besucher aus der Ferne; er sieht sich konfrontiert mit seiner eigenen Welt: "Idris machte große Augen. All diese Dinge, jetzt unwirklich sauber, zu ihrem ewigen Wesenskern erstarrt, unberührbar, zu Mumien geworden - sie alle waren in seiner Kindheit, seiner Jugend um ihn gewesen. Vor nicht einmal 48 Stunden hatte er noch aus dieser Schüssel gegessen, hatte er seine Mutter noch diese Mühle drehen sehen."

Die Frage eines Touristen nach Messer und Gabel löst weitere Erklä-

rungen des Führers aus, die sich auf die Tischsitten und auf bestimmte Tabus der Berber beziehen. Und wiederum erlebt Idris die Verfremdung seiner eigenen, bis dahin selbstverständlichen Welt zu einem objektiven Datum, das erläutert und im Vergleich relativiert wird: "Idris hörte mit Erstaunen zu. Diese Gesetze des Alltagslebens, die kannte er, weil er sie immer beachtet hatte, jedoch ganz spontan und ohne daß er sie jemals hatte formulieren hören. Sie aus dem Munde eines Franzosen mittendrin unter einer Gruppe weißhaariger Touristen zu hören, versetzte ihn in eine Art Taumel. Er hatte den Eindruck, man entreißt ihn seinem eigenen Ich, als hätte seine Seele plötzlich den Körper verlassen und sehe ihm verblüfft von außen zu."

Die letzte Station ist der Glasschrank, "in dem Schmuckstücke und Amulette ausgestellt lagen". Wiederum gibt der Museumsführer kundige Erklärungen ab, die er mit witzigen Wendungen garniert, und wiederum sieht sich Idris mit seiner bisherigen kulturellen Realität, ja mit sich selbst konfrontiert: "Als die Besucher zu gehen begannen, trat Idris dicht an den Glasschrank heran. Diesen Silberschmuck hatte er an seiner Mutter gesehen, an seinen Tanten, an anderen Frauen in Tabelbala. Fotos zeigten Gesichter in ritueller Gesichtsbemalung, und fast hätte Idris ihnen vertraute Vornamen geben können. Als er schließlich von der Scheibe des Glasschranks zurücktrat, sah er darin ein Bild aufschimmern, einen Kopf mit üppigem schwarzem Haar, mit schmalem, verletzlichem, bangem Gesicht: ihn selber, der in solch verschwimmender Gestalt in dieser ausgestopften Sahara weilte."

Idris setzt seine Reise fort; in der nächsten Stadt erlebt er einen Photographen, der seine Kunden im Atelier vor Landschaftsprospekte aus der Wüste plazierte; wieder eine Station weiter bedient er sich eines Photoautomaten, dem er das im Schlitz hängengebliebene Bild eines bärtigen Mannes für seinen Ausweis entnimmt - und so fort. Der Gang durchs Museum ist nur eine Episode unter vielen. Aber sie schildert nicht nur ein beliebiges Versehen, sondern eine Konstellation, die im Museumsbereich (zumindest in dem des lokalen und regionalen Heimatmuseums) im Prinzip schon lange in Erscheinung trat, die aber an Bedeutung gewinnt: Die Besucher erleben einen

Teil ihrer selbst, ein Stück der persönlichen Vergangenheit, objektiviert in Gegenständen und aufbereitet zur lehrhaften Schau. Die sprunghafte Entwicklung, der Fortschritt oder "Fortschritt", der oft wegführt vom sicheren und sichernden Besitz einer Kultur, machen diese Konfrontation zu einer gängigen und zugleich problematischen Erfahrung", die gewiß auch diesseits exotischer Ausflüge zu bedenken ist.

Die Bedeutung der schönen Literatur für das Museum - für eine Erhellung seiner Prinzipien und Probleme - sollte nicht unterschätzt werden. Die Bedeutung des Museums für die Literatur ist mit den angeführten Szenen und Geschichten gewiß nicht erschöpft. Auch darüber hinaus sind wohl manche Themen schon behandelt. Claudia Schittek beispielsweise hat in einer kleinen Erzählung eindringlich die Not eines Museumswärters geschildert, der unter der Monotonie seines Jobs und der Nichtbeachtung der Besucher leidet und der schließlich das von ihm bewachte wertvolle antike Objekt zertrümmert. Man kann sich leicht weitere Museumsgeschichten und -episoden ausmalen. Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt, seit es Wurst-, Käse-, Schlitten-, Kutschen-, Glocken- und wer weiß welche Museen gibt; schon die Aufzählung erscheint komisch und poetisch zugleich. Und liegt diese komische Poesie nicht auch über den verzweifelten Bemühungen der Museumsleute, eine Auswahl aus den Vieltausend Gegenständen zu treffen, mit denen die Gegenwart (und natürlich auch schon die jüngste Vergangenheit) den Alltag überschwemmt? Die Don-Quichoterie eines Museums der Gegenwartskultur - dies könnte ein Vorwurf sein.

Aber auch die Inszenierungsabenteuer wären ein verlockender Gegenstand, mit all ihren Schwierigkeiten und auch mit ihren Pannen: der Festredner, der sich in der Aura der ausgestellten Bilder sonnt, obwohl die Museumsleiterin die Originale zur Sicherheit ins Magazin verbannt hat; der pädagogisch ehrgeizige Ausstellungsmacher, der mit seinen erklärenden Texten die ganzen Flächen verbraucht; die

Putzkolonne, die pflichtbewußt ein mühsam arrangiertes Environment abräumt; der Kustos, der seine Ausstellung aus den Räumen heraus ins Freie zieht, Graffiti an die Museumswand sprüht und dabei trotz seinen Protesten von der Polizei verhaftet wird. Die seltsamen Kämpfe auch, die zwischen Museen um Exponate ausgetragen werden (so daß sich dann in einem auf seine Bodenständigkeit stolzen Freilichtmuseum plötzlich ein Bauernhaus aus einer ganz anderen Landschaft findet), oder die schwierige Entscheidung von Stadträten, ob sie nun einem Fleischer-Museum oder einem Bauernkriegs-Museum den Vorzug geben sollen.

Die Motive sind nur teilweise erfunden - sie liegen zwischen den Vitrinen und Stellwänden der Museen herum. Es fehlt nur die literarische Tat, ausgeführt mit dem Rüstzeug des Kenners und mit lächelnder Ironie, die auch das Museum nicht auf Ewigkeitswerte festlegt, ihm vielmehr Vorläufigkeit zugesteht. Diese Ironie freilich kann man von amtierenden Museologen kaum erwarten. Vielleicht von einem Pensionär ?³⁴