

KLEIST AUSSTELLEN, KLEIST AUFFÜHREN

Stefan Iglhaut



Wer sich vornimmt, dem Literaten und Projektmacher Heinrich von Kleist in dessen 200. Todesjahr eine Ausstellung zu widmen, begibt sich unweigerlich in eine Debatte über Literatúrausstellungen, die polarisierter kaum sein könnte und die unabhängig von diesem Einzelvorhaben zu den Lieblingsthemen der Museologie und der Kulturgeschichtsschreibung gehört. Am einen Pol warten die Puristen des Objekts und des historischen Artefakts mit ihrer Forderung auf, die Präsentation ganz auf die Wirkung des Originals und die Besonderheit seiner Überlieferung auszurichten. Die Entschlüsselung etwa von Autografen oder von nachgelassenen Memorabilia setzt häufig, abgewandt vom Exponat, auf dokumentarische und analytische Zugaben in Erläuterungstexten und -medien oder im Katalog. Am anderen Pol versuchen Ausstellungsmacher und Szenografen, den Objektbestand einzubinden in bildliche und räumliche Kontexte, sie bilden erzählerisch aufgeladene Bühnen und Ambiente aus, auch mit der Absicht, Verständnisangebote zu schaffen, die außerhalb des Fachpublikums angenommen werden. Szenografie in diesem Sinne öffnet Assoziationsräume und interpretiert dabei den ausgestellten Gegenstand.

Eine Ausstellung über das grandiose Werk von Heinrich von Kleist muss sich zu dieser Debatte in ganz spezifischer Weise positionieren, weil sie auf eine bei Kleist bekannte Exponatarmut zu antworten hat: Wir wollen erzählen von einem extremen Lebenslauf, von extremen literarischen Formen und einem extremen Zeitalter Preußens und Europas nach der Französischen Revolution, aber wir verfügen nicht über umfangreiche Nachlässe oder persönliche Gegenstände, die Handschriften sind rar und nur teilweise überhaupt ausleihbar. Jenseits der Fachdebatte stellt sich den Ausstellungsmachern hier die grundlegende Frage, wie man literarische Themen und Techniken in einer Ausstellung, also im begehbaren Raum, verbildlichen kann, will man mehr als nur Bücher und Manuskripte präsentieren. Günter Blamberger hat für diese Themen und Techniken den Ausdruck Diskursexperimente gewählt, also Schreib- und Lebensexperimente, die für uns nur deshalb rekonstruierbar sind, weil Kleist sie in Sprache gefasst hat. Kleists Diskursexperimente zum Thema einer Ausstellung zu machen, setzt eine Übersetzungsleistung voraus. Aus sprachlichen Gebilden werden Räume, Atmosphären und audiovisuelle Medien. Und den Diskursexperimenten werden jeweils eigene Räume gewidmet: Kleists Verarbeitung seiner Zeit beim Militär, sein Vorhaben, Wissenschaftler zu werden, seine in Briefen dargestellten Reisen und sozialen Beziehungen, sein Verlobungsexperiment, seine Literatur, seine redaktionellen und verlegerischen

Projekte, seine Pädagogik, seine unzähligen Klagen über Geldmangel oder gesundheitliche Beschwerden und seine Todesinszenierung gemeinsam mit Henriette Vogel erscheinen in der Ausstellung *Krise und Experiment* als übersetzte Kleist-Diskurse. Das Raumprogramm von insgesamt 26 Themenräumen an zwei Standorten entfaltet sich demzufolge nicht vorrangig anhand gegebener Exponatgruppen, sondern anhand der von Kleist gesetzten Diskurse.

Jeder Raum nutzt in der Regel fünf Bausteine einer Erzählstrategie zur Komposition eines Themas. Ein Raumtext, erstens, umreißt das Thema und nimmt sich die Freiheit, in seinem Umfang die in der Museumswelt meist akribisch eingehaltenen standardisierten Textlängen zu überschreiten. Diese Texte sind weitgehend identisch mit den einleitenden Modultexten im Ausstellungsteil dieses Kataloges. Die Objektebene, zweitens, stellt Autografen von Kleists Hand, Abschriften aus Kleists Zeit, Erstausgaben, Schriften und Dokumente von Zeitgenossen, Artefakte aus dem Themenkontext vor – etwa 400 historische Originalobjekte, die insbesondere den Beständen des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) und des Stadtmuseums Berlin entstammen, sowie zahlreichen weiteren Leihgebern zu danken sind, unter anderem der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Stiftung Deutsches Historisches Museum Berlin oder der Universitätsbibliothek Heidelberg. Allen Leihgebern, die im Anhang dieses Kataloges vollständig genannt werden, sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt. Eng verbunden mit der Objektpräsentation ist, drittens, das Angebot einer Kleistiana-Mappe, die insbesondere Kleists Briefe im Faksimile und eine zeilengenaue Transkription zum Durchblättern bereithält. So wird die Distanz zu den nicht berührbaren Papierobjekten überbrückt und eine Lesehilfe für die für heutige Augen schwer entzifferbare Handschrift Kleists geschaffen. Jedes Diskursexperiment wird, viertens, in einem Raumbild aufgeführt, einer Bühne, die im Kontrast zu den strengen Exponatarrangements in den Vitrinen freie Ausdrucksformen der Raumbildung und der Medieninszenierung sucht. Diese Inszenierungen schlagen häufig eine Brücke in gegenwärtige Lebens- und Medienwelten und spannen den Bogen von Kleists Umbruchs- und Krisenzeit zu unserer heutigen Krisen- und Risikogesellschaft. Die Ausstellung vollzieht mit diesen Mitteln eine Konfrontation unterschiedlicher historischer und kultureller Komplexe und stellt Kleist immer wieder als Vordenker der Moderne und des modernen Individuums dar. Die Raumbilder dieser Ausstellung haben keinen historisierenden Gestus, sondern sie öffnen Fenster in die Gegenwart,

ohne das Fremde und Irritierende an Kleists Schreiben und Denken aufzulösen. Zur Idee, Kleist in einer Ausstellung aufzuführen, gehört schließlich, fünftens, das Angebot einer akustischen Führung durch die Ausstellung, die ausschließlich aus Kleists Briefen und Texten besteht. Nicht ein weiterer Kommentar oder kuratorische Erklärstücke, sondern Kleists eigene Deutungen in seinen eigenen Worten wurden hierfür zu den Themenräumen collagiert und von vier Sprechern umgesetzt. Kleists schwankende Identitäten sind als gesprochene Selbstreflexionen und Berichte, als „Ideenmagazin“, wie er selbst sagt, integraler Bestandteil der Ausstellung.

Der Berliner Teil der Ausstellung gruppiert Kleists Diskursexperimente dramaturgisch um drei Katastrophenräume: das Trauma seiner Militärerfahrungen in Kriegzeiten, die Demütigung Preußens durch Napoleon in der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806 und die Todesinszenierung Kleists und Henriette Vogels, die wir in das Gedächtnis von lauter literarischen Selbstmördern der vergangenen zwei Jahrhunderte einbetten. 21 Themenräume entfalten sich hier auf einer Gesamtfläche von fast 1.000 Quadratmetern des rekonstruierten Ephraim-Palais. Im 1777, also Kleists Geburtsjahr, erbauten Kleist-Museum in Frankfurt (Oder), einer ehemaligen Garnisonsschule, werden fünf Räume für Kleists Identitäten genutzt, die er ebenfalls diskursiv umkreist: Eine Bildergalerie präsentiert dicht an dicht Malerei und Zeichnungen von Kleists Porträt, die allesamt der Rezeptionsgeschichte Kleists zuzuordnen sind, da es nur ein verbürgtes Bildnis aus seiner Lebenszeit gibt, die Miniatur von Peter Friedel aus dem Jahr 1801, Kleists Geschenk an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge. Während dieses nur wenige Zentimeter große Bild als hinterleuchtete Reproduktion im Zentrum der Bilderwände platziert ist, werden alle Nachschöpfungen, darunter das berühmte Kleist-Bildnis von Max Slevogt aus dem Jahr 1911, als Originale ausgestellt. Kleists Verhältnis zu seiner Lieblingsschwester Ulrike, das gleichwohl auch von Spannungen und Brüchen gekennzeichnet war, wird in einem Raum erzählt, dessen Architektur in nicht mehr zusammenpassende Formen zerfällt – Kleist als Bruder. Oder Kleist bildet als Netzwerker sozialer Beziehungen an seinen zahlreichen Aufenthaltsorten Knotenpunkte von Freundschafts- und Werkbeziehungen aus, die einen anderen Raum wie ein dreidimensionales Schema heutiger sogenannter *social networks* visualisieren. Kleist und das Geld sowie Kleists Schreibtechnik und Typografie sind Themen, die in weiteren Raumin szenierungen grafisch umgesetzt werden.

Auf der Ebene der Raumbilder variieren die Erzähltechniken der Ausstellung in einem breiten Spektrum zwischen Reportagefotografie und Nachrichtenmedien, Film-

zitat und eingefrorenen Bühnenszenen, Theaterkulissen und Videoinstallationen. Die Ausstellungs- und Vitrinenarchitektur berücksichtigt die strengen konservatorischen Anforderungen der historischen Objekte, zeigt sich äußerlich jedoch als zusammengezimmerter Lattenwerk wie in einer Theaterwerkstatt oder einem Künstleratelier, sie demonstriert einen temporären, schnell veränderlichen Charakter, das Vorläufige und Unfertige aus der Werkstatt eines Projektmachers. Nur einige Beispiele: Im Raum über das Marionettentheater erhält der Besucher die Möglichkeit, Kleists Dornauszieher-Episode selbst nachzustellen und die Nachahmungsgeste anhand einer Beobachtungskamera zu kontrollieren – Selbstkontrolle und Verstellung sind Kleists Thema in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“. In einem Raum, der Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* gewidmet ist, findet der Besucher eine Text-Bild-Collage zur *Kohlhaas*-Rezeption in den 1960er und 1970er Jahren unter Verwendung von Standbildern aus dem Film *Michael Kohlhaas – der Rebell* von Volker Schlöndorff aus dem Jahr 1969 und Reportagefotografien zu den Terroranschlägen im Deutschen Herbst. Neben Kleists Texten werden Zitate des Juristen Horst Sendler eingespielt, der die Kohlhaas'sche Selbstjustiz und Mordbrennerei – also Fanatismus aus Rechtsgefühl – mit heutigem politischen Fanatismus und religiösen Fundamentalismus in Beziehung setzt, die zu den Hintergründen terroristischer Gewalt gehören. Die Videoinstallation *Kleist läuft gegen Bäume* von Michael Dörfler, Tilman Küntzels pseudowissenschaftliche Kunstobjekte zu Kleists physikalischen Studien und Julia Reindells Kostümbild im Raum „Penthesilea und ihre Schwestern“ erweitern die Ausstellungserzählung durch freie künstlerische Projekte und konterkarieren gleichzeitig augenzwinkernd den didaktischen Druck, der sich mitunter über solche Ausstellungsprojekte legt.

Dem Dank Günter Blambergers an alle Beteiligten darf ich mich anschließen. Mein besonderer Dank gilt Günter Blamberger selbst, der durch seine Beharrlichkeit, Experimentierfreude und unerschöpfliche Kleist-Expertise zu jedem Zeitpunkt dieses Projekts zugelassen hat, dass es sich spannungsreich und unbefangen zwischen den Polen der Objektpräsentation und der szenografischen Übersetzung bewegen kann. Der Dialog zwischen einem hoch spezialisierten Wissenschaftler und einem Ausstellungsmacher führte aufgrund ihrer unterschiedlichen Perspektiven auf den Gegenstand Kleist zu der produktiven Reibung, die eine Ausstellung voller Perspektivenwechsel und überraschender erzählerischer Brüche erst hervorbrachte.