

4.4 Literaturmuseen fördern Exklusion

Der Vorwurf der Exklusivität von Museen ist, wie auch andere Kritikpunkte, keine Neuerscheinung des 21. Jahrhunderts. Im Gegenteil, wird heutzutage akribisch an der Überwindung des Stigmas der Exklusivität gearbeitet. Das geschieht jedoch vermehrt über direkte Lösungsansätze in Form von zahlreichen Inklusionsprojekten, sodass eine Auseinandersetzung mit den Grundzügen des Problems der Exklusivität und Exklusion, d.h. mit dem eurozentrischen, kolonialen und patriarchalen Fundament von Museen sowie mit den exkludierten Individuen und Gruppen und mit ihrer Beziehung zur musealen Institution weniger Beachtung findet. Auch hier geht es deshalb darum, die institutionellen Strukturen und das Selbstverständnis der Museen zu beleuchten, denn mögliche Antworten auf die Frage, warum die Kritik noch heute aktuell ist, erschöpfen sich nicht in einzelnen Programmen. Ohne eine tiefgreifende Beschäftigung erreichen die Maßnahmen und Angebote ihr Ziel der Teilhabe und Einbindung ›neuer‹ Besucher:innen in vielen Fällen allenfalls temporär und führen langfristig vielmehr zu Segregation und Exklusion. Es stellt sich folglich die Frage, inwiefern die oben angeführten Strategien Teil des Problems und keine Lösungsansätze sind. Vor diesem Hintergrund soll untersucht werden, inwiefern sich insbesondere die museale Gattung der Literaturmuseen als exklusiv darstellt und sich mit der Kritik jenseits inklusiver Konzepte nicht auseinandersetzt. Dabei sollen die Konsequenzen aus den Missständen, die im vorangegangenen Kapitel thematisiert werden, beleuchtet und darüber hinaus die exklusive Grundstruktur der literarmusealen Institutionen problematisiert und erläutert werden.

Die stetig neu aufgelegte Forderung der Öffnung musealer Kulturinstitutionen, die gegen Exklusion angehen soll, besteht mindestens seit der Entstehung des modernen Museums und hat sich seitdem paradigmatisch weiterentwickelt. Der folgenreichste Widerstand gegen museale Exklusivität in der Geschichte des Museumswesens erfolgt durch die Besetzung des *Louvre* und erreicht direkt sowie in darauffolgenden Prozessen die öffentliche Zugänglichkeit, die Klassifizierungen der Depots und Ausstellungsobjekte, die Ausdifferenzierung verschiedener Museumsgattungen sowie die Etablierung der Institution als öffentlicher Bildungs- und Freizeitort. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lösen erneute Kritiken am Elitären und Verstaubten der Museen Maßnahmen wie die Didaktisierung und Literarisierung sowie die Einführung von Interaktionen und ästhetischen, multisensuellen Raumbildern aus, die dem exklusiven Charakter gleichermaßen entgegen treten sollen. Aus jenen Kritiken der 1960er und 70er Jahre entsteht beispielsweise auch die sogenannte ›New Museology‹,¹⁷³ die den damaligen Vorwurf der Exklusiv-

173 Der Begriff ›New Museology‹ beschreibt die Entwicklung der fachlichen Ausdifferenzierung von museologischen Auseinandersetzungen hin zu kritischer, institutioneller Selbstreflexi-

vität von Museen reflexiv und institutionskritisch beleuchtet und sich seit den 80er Jahren vehement dagegen einsetzt. Das Konzept der sozialen Inklusion stellt einen zentralen Begriff der ›New Museology‹ dar.¹⁷⁴ Dass die Kritiken sowie die Forderungen nach Inklusion und Diversität auch im fortschreitenden 21. Jahrhundert wieder (oder immer noch) aktuell sind, gründet in den gesellschaftlichen, politischen und institutionellen Bedingungen, an die ebendiese Forderungen und ihre Entwicklungen gebunden sind. In alltäglichen Situationen auf verschiedensten Ebenen zeichnet sich ab, dass sich strukturelle Ungleichheit sowie eurozentrische und patriarchale Ausrichtungen der Wissensvermittlung nicht mit einzelnen, zeitlich begrenzten Projekten zur Förderung der Diversität überwinden lassen. Es ist folglich nicht verwunderlich, dass sich die Forderung an Museen über Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte hinweg wiederholt und auch aktuell nach Jahren der Projektierungen noch immer vornehmlich rhetorisch bleibt.¹⁷⁵ Angesichts der Umfunktionierung des Leitspruchs ›Kultur für Alle‹ zu dem Imperativ ›Kultur mit Allen‹ macht Sternfeld in diesem Zuge deutlich,¹⁷⁶ aus welcher Perspektive und aus welcher privilegierten Position heraus entsprechende Auseinandersetzungen und Strategien erfolgen und konzipiert werden. Während der Anschein erweckt wird, das Interesse läge einzig im Ziel der Inklusion, muss bedacht werden, dass Museen als Bestandteil unserer Gesellschaft, d.h. als Freizeiteinrichtung, geschichtskultureller Speicher und außerschulischer Lernort gleichermaßen Teil der kapitalistischen Marktwirtschaft sind, in der Diversität oft auch als Ressource zur eigenen Aufwertung sowie Ertragssteigerung genutzt wird (Vgl. Kap. 4.3).¹⁷⁷ Das Konzept der Partizipation kann dabei folglich auch im Museum als Instrument dienen, um sich zeitgemäß zu inszenieren oder mehr Besuchszahlen zu erreichen, ohne interne Strukturen zu verändern. Während sich diesbezüglich Spuren der schnelllebigen, neoliberalen Gesellschaft abzeichnen, werden die entsprechenden Maßnahmen demnach gleichzeitig in einem stagnierenden System umgesetzt, das noch immer auf einer erzieherischen und homogenen Konnotation basiert und gemeinsam mit den ökonomischen Umständen in einen exklusiven Charakter kulminiert.

on im Hinblick auf soziale, politische und pädagogische Aufgaben. Das Museum wird nunmehr »als ein zu interpretierender Ort der Repräsentation, an dem Bedeutung generiert, Macht ausgeübt und spezifische Erkenntnisweisen bereitgehalten werden« untersucht; A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 165.

174 Vgl. I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: *Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, 2018, S. 18.

175 Vgl. M. Heun/F. Metzger: *Ein offenes Museum für Alle*, 2017, S. 100.

176 Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 74; Vgl. dazu H. Hoffmann: *Kultur für alle: Perspektive und Modelle*, 1979.

177 Das betrifft Phänomene wie ›Pinkwashing‹ (Marketingstrategie, um mit (leeren) Solidaritätsbekundungen für Gleichberechtigung etc. Profit zu erwirtschaften) und ›Tokenism‹ (symbolische Anstrengung für Diversität ohne Positionierung).

Exklusive Charakterzüge werden gleichermaßen in Literaturmuseen deutlich und sollen anhand verschiedener Merkmale erläutert werden.

4.4.1 Exkludierende Merkmale von Literaturmuseen durch Museumsarchitekturen

Zunächst betreffen exkludierende Merkmale grundsätzlich die Orte der Institutionen, an denen vermeintlich inklusive Veranstaltungen etc. angeboten werden und beginnen somit bereits in der Architektur. Welzbacher beschreibt diese zunächst wie folgt: »Bauwerke sind zum wichtigen Werbeträger von Museen geworden, indem sie die Institutionen durch ihre äußere Gestalt unübersehbar im Stadtraum positionieren und gleichzeitig als »Ikonen« weit über die Stadtgrenzen hinaus bekannt machen.«¹⁷⁸ Ausgehend vom »Bilbao-Effekt« (Vgl. Kap. 4.1.1) neuerer Museumsarchitekturen sowie von der Referenz historischer Bauten im Sinne authentischer Orte, besitzen Museumsgebäude folglich von Beginn an einen repräsentativen Charakter und dienen den darin archivierten und präsentierten Objekten und Inhalten nicht einfach als schützende Hülle, sondern insbesondere als kommunikatives Aushängeschild. Die Kunsthistorikerin Nadine Ober-Heilig erläutert die Rolle der musealen Architektur als »Vorzeigebauten für Geschichtsbewusstsein und Bildungsstreben der Gesellschaft«¹⁷⁹, die den »Status als relevanten Kulturträger transportieren«¹⁸⁰ und als Element der Markenkommunikation fungieren.¹⁸¹

Im Fall von Literaturmuseen handelt es sich mehrheitlich um repräsentative Bauten und großbürgerliche Gebäude, teilweise um Wohnhäuser oder, wesentlich seltener, um monumentale Neubauarchitekturen. Der Literaturkritiker Hubert Spiegel weist im Rekurs auf Orhan Pamuks *Ein bescheidenes Ausstellungsmanifest*, in dem Pamuk die Verwandlung von monarchischen Palästen zu staatlichen Museen und nationalen Symbolen kritisiert,¹⁸² auf den Einfluss feudaler Architektur hin, den er im Hinblick auf das *Goethe- und Schiller-Archiv* in Weimar sowie auf das *Schiller-Nationalmuseum* in Marbach ausmacht.¹⁸³ Spiegel bezeichnet die beiden Gebäude im Sinne Pamuks als »Repräsentationsbauten«¹⁸⁴, »die in Stil und Ausmaß an Schlösser oder doch zumindest an Landsitze oder ein Stadtpalais erinnern. Die [erhöhte] Lage [...] ist exponiert, die Innenausstattung alles andere als bürgerlich«¹⁸⁵.

178 C. Welzbacher: *Das totale Museum*, 2017, S. 52.

179 N. Ober-Heilig: *Das gebaute Museumserlebnis*, 2015, S. 90.

180 Ebd.

181 Vgl. ebd.

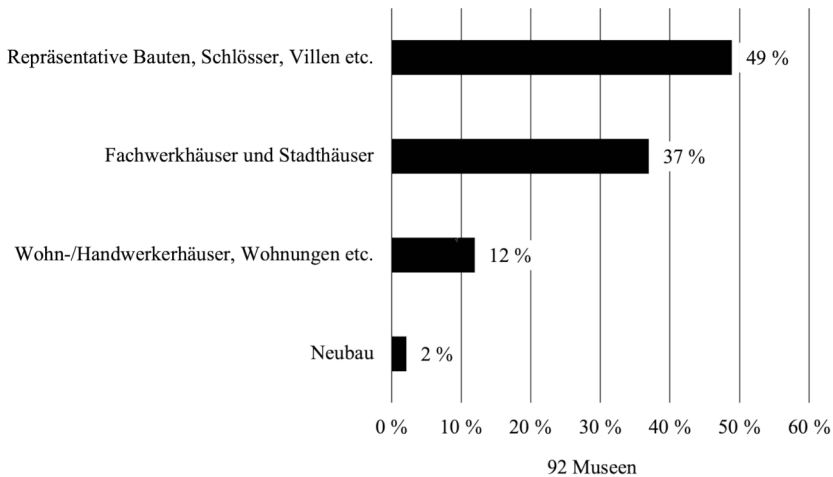
182 Vgl. O. Pamuk: *Ein bescheidenes Museumsmanifest*, 2012, S. 55.

183 Vgl. H. Spiegel: *Was will der Kritiker im Museum?*, 2015, S. 73.

184 Ebd.

185 Ebd.

Abb. 5: Architektonische Gebäudekategorien von Literaturmuseen



Anders als die imposanten Gebäude gliedern sich museale Gebäudeformate wie beispielsweise durchschnittliche Wohnhäuser in die Architektur der jeweiligen Städte ein, lösen aber dennoch Ehrfurcht aus, weil sie durch die Berührung der Dichter:innenengines, d.h. durch ihre dortige Geburt, ihr Leben, Arbeiten oder Sterben, mit einem auratischen Wert aufgeladen sind. Diese konstruierte Besonderheit kann aufgrund der zufälligen Kreuzung von Dichter:in und Haus eine ähnliche oder sogar größere Wirkung auf das Publikum ausüben als beeindruckenden Stadtvillen oder monumentale Neubauten von berühmten Architektinnen und Architekten.

Museumsarchitekturen müssen als Bestandteil exklusiver Charakterzüge von Literaturmuseen benannt werden, weil sie zum einen hinsichtlich ihrer eigenen Inhalte und Erinnerungen exklusiv sind und zum anderen nach Außen einen exkludierenden Eindruck vermitteln. So schließen Museumsgründungen, die von authentischen Gebäuden abhängig sind, selbst aktiv aus: Der Literatur- und Medienwissenschaftler Michael Grisko hebt hervor, dass Schriftsteller:innen, »die in (häufig wechselnden) Mietswohnungen oder Hotels gewohnt haben, weniger Chance auf ein eigenes Museum haben als Autoren, die schon in der Wahl ihres Wohnortes großen Wert auf bürgerliche Inszenierungspraktiken (und dem damit verbundenen Publikum) legten«¹⁸⁶. In diesem Zuge wird deutlich, dass der oben beschriebene, literarische Kanon das Literaturmuseumswesen auch aufgrund exklusiver Praktiken dominiert, in denen »schon das künstlerische Selbstbild und die nicht

186 M. Grisko: Der Autor lebt, 2009, S. 46.

selten damit verbundene Lebenspraxis großen Einfluss auf die Rezeption post mortem haben«¹⁸⁷. Klassenzugehörigkeit und Wohlstand von Autorinnen und Autoren spielen bei bisherigen Museumsgründungen folglich eine elementare Rolle: »[O]ne needed to have owned a house in order to get a house museum.«¹⁸⁸

Zum anderen können die baulichen Hüllen literarmusealer Kulturinstitutionen in ihren verschiedenen beispielsweise herrschaftlichen oder authentischen Ausprägungen, implizieren, dass der dort gezeigte Inhalt mit verschiedenen Lebenswirklichkeiten der diversen Bevölkerung keine Berührungspunkte aufweist. Somit ist allen museal-repräsentativen Gebäuden gleich, dass sie eine Schwelle der Nichtzugehörigkeit produzieren, die selbst auf Einladung nur schwerlich überwunden werden kann. Hinzukommt, dass die Erreichung der Häuser auch auf topografischer und finanzieller Ebene Schwierigkeiten bergen kann. Der Soziologe und Germanist Uli Glaser führt Gründe auf, warum kulturelle Teilhabe ein unerfülltes Problem bleibt und häufig eher zur Segregation statt Inklusion führt: »Zu wenig Geld, zu wenig Zeit und zu geringe Erreichbarkeit von kulturellen Angeboten in der Nähe des eigenen Wohnorts werden als häufigste Nicht-Nutzungsgründe genannt [...]«¹⁸⁹ Werden sozioökonomische und infrastrukturelle Indikatoren in den Inklusionsstrategien der Museen nicht berücksichtigt, trägt dies über die Architektur als Schwelle hinaus zur Exklusion bei.

4.4.2 Exkludierende Merkmale von Literaturmuseen durch Partizipationsprojekte

Das Konzept der Partizipation, das seit der Jahrtausendwende immer weiter professionalisiert wird, dient vor diesem Hintergrund als Instrument, um Barrieren zu minimieren und möglichst heterogene Gruppen am kulturellen Leben teilhaben zu lassen. Allerdings muss das Konzept selbst kritisch beleuchtet werden, da sich partizipative Maßnahmen nicht automatisch und vollständig inklusiv auswirken, sondern auch schnell das Gegenteil, d.h. Segregation und Exklusion bewirken können. Im geschichtlichen Rückblick werden diesbezüglich Kontinuitäten sichtbar, die sich bis heute ausdehnen: Im 18. Jahrhundert resultiert aus dem oben genannten Kampf gegen die museale Exklusivität während der Französischen Revolution eine Machtverschiebung, die wiederum nur einer Gruppe, in diesem Fall dem Bildungsbürgertum, die Deutungshoheit zuspricht und darüber entscheiden lässt, was, wann, wie gezeigt wird.¹⁹⁰ Die nunmehr mögliche Zugänglichkeit der Mu-

187 Ebd.

188 U. Spring/J. Schimanski/T. Aarbakke: Introduction, 2022, S. 20.

189 U. Glaser: Mythos Kultur für Alle?, 2014.

190 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

seen für alle Bevölkerungsschichten geht im 19. Jahrhundert mit pädagogischen Erziehungsmaßnahmen »der Arbeiterklasse anlässlich der Weltausstellungen«¹⁹¹ einher, die Marchart als paternalistisches Machtgefüge beschreibt, über das die Institutionen die neuen Besucher:innen zu disziplinieren versuchen.¹⁹² Im Hinblick auf das 20. Jahrhundert beschreibt die Kulturanthropologin Elisabeth Timm, dass die Programmatik der kulturellen Teilhabe in den 1970er Jahren von einer »intellektuellen, künstlerischen, emanzipativen, liberalen Elite«¹⁹³ vertreten wird, in der sich die »elitäre Rückseite«¹⁹⁴ der Demokratisierung von Museen zeige: Denn während die Häuser zwar für »alle« zugänglich gemacht werden sollen, bleibe »die Produktion von Kultur hingegen [...] ein Privileg der Experten«¹⁹⁵. Mit der inflationären Etablierung des Konzepts der Partizipation nach der Jahrtausendwende soll ebendieser institutionellen Vorherrschaft entgegengewirkt werden – allerdings ist das exkludierende Moment auch heute noch in den partizipativen Ansätzen abzulesen. Partizipation soll Museen als demokratische Orte für »alle« bewerben, Ausstellungen aktiver und persönlicher gestalten, sodass auch laienhafte Perspektiven von Besucherinnen und Besuchern vertreten werden. Weiterhin sollen so auch Gruppen erreicht werden, die bisher wenige oder keine Berührungspunkte mit Museen bzw. mit Kunst- und Kulturvermittlung hatten. Wie mit Sternfeld dargestellt wurde (Vgl. Kap. 4.31.), wird dadurch jedoch oft nur eine Illusion der Teilhabe generiert und die eingeladenen Personen aufgrund ihres »Fremdseins« in den Institutionen zweckbestimmt. Als Objekte der Repräsentation können sie kein selbstverständlicher Teil werden. Deutlich wird dies in Beschreibungen von musealen Inklusionskampagnen, die beispielsweise sogenannte »bildungsferne Gruppen« als Besucher:innen erreichen wollen. Auch wenn die Konzepte auf guten Intentionen sowie Methoden beruhen und sogar Erfolge erzielen, muss dabei der Prozess des »Othering«¹⁹⁶ problematisiert werden. Dieser Prozess beginnt bereits in Formulierungen, wenn aus musealer Perspektive über sogenannte bildungsferne Gruppen pauschal ausgesagt wird, dass für sie »ein akademisch anmutendes Museum [...]

191 O. Marchart: Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie, 2005, S. 36.

192 Vgl. ebd.

193 E. Timm: Partizipation, 2014, S. 6.

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Der Begriff »Othering« wird beispielsweise im Glossar der *Züricher Hochschule der Künste* eingehend beschrieben: »Mit Othering wird ein Prozess beschrieben, in dem Menschen als »Andere« konstruiert und von einem »wir« unterschieden werden. Diese Differenzierung ist problematisch, da sie mit einer Distanzierung einhergeht, die »das Andere« als »das Fremde« aburteilt.« <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894>

keine attraktive Freizeitoption dar[stellt]«¹⁹⁷ und gleichzeitig versichert wird, dass für »die klassischen Museumsbesucher*innen [sic!]<«¹⁹⁸ auch in den Erprobungen neuer Formate »weiterhin passende Angebote«¹⁹⁹ realisiert würden. Dadurch wird das potenziell neue Publikum bewertet und ob ihrer Bildung in soziale Kategorien getrennt, sodass genau diejenigen stereotypisiert werden, denen die Museen eigentlich offen begegnen wollen.

Innerhalb des Literaturmuseumswesens wird dieser Prozess durch das homogene Fundament deutlich: Literaturmuseen, die mit den erinnerten Werken und Literaturschaffenden zum Großteil Höhenkammliteratur bedienen, reproduzieren eine Hochkultur und repräsentieren damit eine homogene Identität und das dementsprechende kulturelle Zugehörigkeitsgefühl von akademischen sowie »sozioökonomisch privilegierten Schichten«²⁰⁰. In Inklusions- und Diversitätsmaßnahmen, die auch in Literaturmuseen vollzogen werden, werden die exponierten Inhalte einer »Schwellennivellierung«²⁰¹ unterzogen, in verschiedene Sprachen übersetzt sowie anhand expositorischer Kommentarfunktionen mit nicht-wissenschaftlichen Bezügen oder durch Alltagsgegenstände ergänzt, um sie für Besucher:innen außerhalb dieser homogenen Gruppe zu personalisieren und ihnen eine Identifikation zu ermöglichen. Literaturmuseen adressieren dabei ebenso konkrete ›andere‹ Gruppen wie Kinder, Menschen mit Behinderung, Personen mit unterschiedlicher Herkunft etc. oder initiieren ebenso Projekte, die sich zumeist in Form von Sonderausstellungen mit ›anderen‹ Themen auseinandersetzen. Darin werden zwar auch ›andere‹ Perspektiven einbezogen, gleichzeitig jedoch zumeist in Relation mit den ›eigenen‹ Perspektiven gesetzt. Die kollektiven Merkmalszuschreibungen für konkrete Gruppen, die dadurch von einer elitären Gruppe (bestehend aus Museumsmitarbeitenden und ihrem bisherigen, bekannten Publikum) distanziert werden, negieren die Individualität der einzelnen Personen und tragen zur Förderung von Exklusion bei. Dabei ist die Anerkennung kultureller und persönlicher Unterschiede im Sinne der Diversität von der Problematik des ›Othering‹ zu differenzieren. Denn während Letzteres in Kategorien eines konstruierten ›Wir‹ und ›Ihr‹ fungiert, betrifft Diversität gerade auch die Individualität von Menschen. Die distinktive Differenzierung von Gruppen durch kollektive, pauschalisierende Merkmale muss folglich als strukturelles Problem verstanden werden, das die Erarbeitung von Inklusionsprojekten

197 P. Spies: Populisten: Nein, danke!, 2018, S. 122.

198 Ebd., S. 121.

199 Ebd.

200 U. Glaser: Mythos Kultur für Alle?, 2014.

201 Schwellennivellierung war bereits Mitte des 20. Jahrhunderts eine Maßnahme, um museale Ausstellungen für ein heterogeneres Publikum zugänglicher zu machen; Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 84.

in (Literatur-)Museen beeinflusst. Sternfeld macht deutlich, dass »Partizipation im demokratischen Verständnis des Wortes«²⁰² nur dann etwas bedeuten und verändern könne, wenn die Teilnehmenden auch »an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens, an den Bedingungen der Entscheidungen und der Repräsentation«²⁰³ beteiligt sind. Betrachtet man derzeitige Konzeptprojekte, fällt auf, dass die Einladung zur Beteiligung an musealen bzw. expositorischen Prozessen jedoch häufig nur zu konkreten, vorgegebenen Themen sowie in begrenzter Zeit erfolgt und zumeist von den Museen selbst moderiert und kontrolliert wird, sodass die Eingeladenen vielmehr dazu dienen, »Entscheidungen, die im Kern längst getroffen sind, zu legitimieren«²⁰⁴. Um weiter mit Sternfeld zu sprechen, handelt es sich dabei folglich »nicht um eine emanzipatorische, sondern um eine institutionell-hegemoniale Strategie«²⁰⁵. Als Ziele dieser Strategie müssen dann zum einen das ökonomische Kalkül der Steigerung von Besuchszahlen sowie der Imageaufwertung in den Blick genommen werden. Zum anderen muss allerdings in Bezug auf den Anspruch ›Kultur für alle‹ ebenso die volkserzieherische Forderung beleuchtet werden, die traditionell eine breite Masse der Bevölkerung durch die Vermittlung von Wissen, Kunst und Kultur zivilisieren und disziplinieren sollte.²⁰⁶

Die Auffassung darüber, wie ein angemessenes Verhalten im Museum auszusehen hat, ist bis heute in die Gesellschaft eingeschrieben – genauso wie das Vertrauen der Bevölkerung darauf, dass die Geschichtsschreibung in Museen ›der Wahrheit‹ entspricht und nicht vorab ausgewählte und subjektive Darstellungen von Geschichte repräsentieren. Dadurch wird auch die Deutungshoheit weiterhin als gegebener Bestandteil der Museen wahrgenommen, in dem affirmative Vermittlungsansätze reproduziert werden.²⁰⁷ Somit verharren sowohl die Institution als auch ihre Repräsentantinnen und Repräsentanten immer noch in der Tradition der bekannten Museumskonnotationen und damit in einer Machtposition. Dieses tief verankerte Verständnis von Museen führt unweigerlich zur Exklusion und setzt Maßnahmen der Partizipation und Inklusion lediglich im bestehenden, musealen Gefüge durch, d.h. sozusagen aus einer Position von oben nach unten. Das Grundproblem dabei ist, dass Diversität oder Inklusion als Zusatz verstanden und in Form von zeitlich begrenzten Projekten in die Museumsarbeit integriert

202 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 76.

203 Ebd.

204 M. Miessen/J. Bergmann: *Freier Radikaler*, 2012.

205 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 75.

206 Vgl. dazu siehe u.a. T. Bennett: *The Birth of the Museum*, 1995, S. 24; Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 73f.

207 Vgl. C. Mörsch: *Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation*, 2009, S. 9-33.

wird. Die Maßnahmen bedienen lediglich vereinzelte Angebote oder Ausstellungen und implementieren Vielfalt etc. nicht als Grundsatz in ihre Strukturen. Die Kulturanthropologin Farina Asche und die Kulturwissenschaftlerin Daniela Döring heben im Hinblick darauf hervor, dass mit individuellen, temporären Projekten weder Machtstrukturen noch die Bedingungen von Exklusion hinterfragt werden: »The problem is that critique is being integrated without calling into question neither the relations and structures of power nor the conditions of exclusion.«²⁰⁸ Sternfeld schreibt über Maßnahmen wie Partizipation, die entwickelt wurden, um die institutionelle Deutungshoheit zu reduzieren, dass diese oftmals selbst zu leeren Gesten hegemonialer Prozesse verkommen, die die bestehenden Machtgefüge nicht herausfordern, sondern aufrechterhalten.²⁰⁹ Die Programme sind folglich deshalb exklusiv oder fördern Exklusion, anstatt sie zu reduzieren, weil sie aus eurozentrischer und patriarchaler Perspektive konzipiert sind.²¹⁰ So werden sie für inklusionsfördernd befunden und vor diesem Hintergrund angeboten. Gleichzeitig wird jedoch denjenigen, die einbezogen werden sollen, keine selbstbestimmte und gleichberechtigte Position zugestanden.

4.4.3 Exklusion in Literaturmuseen durch eindimensionale Perspektiven

In den ausstellerischen Praktiken von Literaturmuseen wird die besetzte Perspektive beispielsweise in der Sorge um eine Profanierung von Inhalten bestätigt: In einer der wichtigsten Analogien zu Literaturmuseen im deutschsprachigen Raum formulieren Cepl-Kaufmann und Grande ein deiktisches Verfahren, das der »Verkinderzimmerung«²¹¹ von Literatúrausstellungen entgegenwirken sollen, die wiederum laut den Autorinnen durch Modelle der Didaktik entsteht.²¹² Der Gegenstand der Literatur selbst dürfe nicht dem Lehrereignis untergeordnet werden, stattdessen müsse eine Distanz aufgebaut werden, die der musealisierten Literatur eine »unantastbare Identität«²¹³ verleihe. Die Ansätze, die in verschiedenen Literaturmuseen verfolgt werden, um die Inhalte auch den jüngsten Altersgruppen zugänglich zu machen, würden diesem von den Autorinnen vorgestellten Verfahren widersprechen. Darin zeigt sich die elitäre Stellung, die Literatur innerhalb

208 F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: ›The Radical Democratic Museum‹ – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

209 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 75.

210 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: ›The Radical Democratic Museum‹ – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

211 G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, 2013, S. 75; Vgl. dazu siehe auch Kapitel 4.2.3.

212 Vgl. ebd.

213 Ebd., S. 76.

der Kultur- und Kunstvermittlung seitens der Literaturwissenschaften zugesprochen wird und die etwa didaktische oder inszenatorische Methoden zur Literaturvermittlung mit der Profanierung der Hochliteratur gleichsetzen. Begründet wird dies zumeist mit der Komplexität von Literatur, der nötigen Kontemplation ihrer Rezeption sowie dem Genie ihrer Verfasser:innen.²¹⁴

In der Kritik an einem literarexpositorischen Experiment soll dieser Umstand veranschaulicht werden: In der Laborausstellung *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann des Buddenbrookhauses* in Lübeck missbilligen Germanistinnen und Germanisten, »dass den Texten weder mit wissenschaftlichem Respekt noch mit ausreichendem Anspruch begegnet worden sei«²¹⁵. Gleichzeitig offenbart die publizierte Ausstellungsanalyse zu dem Projekt, dass auch von Museumsseite hohe Ansprüche gestellt werden: Die Laborausstellung, die auch im Zuge der vorliegenden Arbeit untersucht wurde, ist in sogenannte Literaturinseln unterteilt, die jeweils ein Werk aus den Federn dreier Mitglieder der Schriftsteller:innenfamilie Mann räumlich abstrahiert inszenieren. Was eine gelungene konzeptionelle und gestalterische Leistung darstellt, fordert dem Publikum einen hohen Grad an intensiver Auseinandersetzung mit den intendierten Interpretationen in Form von literarischen Raum-in-Raum-Konstruktionen ab. Allerdings ist an dieser Stelle nicht die hohe Anforderung das Problem, sondern die Bewertung bei fehlender Bereitschaft zur Auseinandersetzung oder einem ausbleibenden Erfolg. Denn die bleibende Rätselhaftigkeit der Ausstellung wird in dem oben zitierten Aufsatz sowohl auf eine fehlende Offenheit und Empfänglichkeit für experimentelle Inszenierungsstrategien aufseiten des Publikums zurückgeführt als auch auf die mangelnde Durchführung der konkreten Rezeptionsform durch die Ausstellungsbesucher:innen, die konzeptionell vorgesehen ist. In der Ausstellung sind Textzitate zum Mitnehmen aufgehängt, die dabei unterstützen sollen, die abstrakten Inszenierungen der literarischen Werke zu verstehen. Die Verfasserin Caren Heuer, Germanistin und Umbaukoordinatorin des *Buddenbrookhauses*, unterstellt in ihrer Analyse nicht nur einer kritischen Journalistin, die die zu hohen Ambitionen der Ausstellung in einer Rezension des FAZ-Feuilletons moniert,²¹⁶ sondern gleichwohl der Mehrheit der empirisch befragten Besucher:innen, dass sie die exponierten Textzitate nicht gelesen hätten.²¹⁷ Das »Unvermögen«²¹⁸, die »Transferleistung vom Textzitat zum Ausstellungsraum, zur jeweiligen ›Literaturinsel‹ her[zu]stellen«²¹⁹,

214 Vgl. dazu siehe u.a. H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 40, 63.

215 C. Heuer: Ein Text ist eine Insel?, 2017, S. 158.

216 Vgl. I. von Wilcke: Herzasthma eines Vertriebenen, 2016.

217 Vgl. C. Heuer: Ein Text ist eine Insel?, 2017, S. 157.

218 Ebd.

219 Ebd.

wird somit dadurch erläutert, dass nur »die Kenner der [literarischen] Texte«²²⁰ fähig seien, die ›Literaturinseln‹ zu entschlüsseln. Das großzügige Angebot der seitenlangen Textzitate, das sich vor allem auch an »Textunkundige«²²¹ richtet, wird vom Publikum jedoch größtenteils nicht angenommen, wie eine empirische Erhebung der Sonderausstellung herausstellt. Zwar betont Heuer, dass die expositorischen Werkinterpretationen nicht den Anspruch haben, »der Wissenschaft zu gefallen«²²², sondern es ein Ziel sein sollte, »die Besucher für neue Ausstellungsstrategien zu sensibilisieren, die nicht auf ein ›richtiges‹ Verständnis des Ausstellungsgegenstandes abzielen«²²³. Gleichzeitig wird ein vermeintlich, d.h. konzeptionell gesehen ›falscher‹ Rezeptionsweg als ein Unvermögen von Textunkundigen stigmatisiert. Demnach erfolgt auch in dem Beispiel eine Trennung nach Bildungsgrad oder Kenntnisstand der Besucher:innen, der jeweils gegeneinander aufgewogen und verglichen wird. Das Problem der Bewertung – sowohl der besuchenden Fachkräfte der Germanistik und der kritischen Journalistin als auch der hausinternen Ausstellungsanalyse – liegt folglich darin, dass das Experiment in klassisch-traditionellen Strukturen einer Dichtergedenkstätte durchgeführt wurde. Die festgefahrenen Perspektiven lassen weder eine freie, räumliche Interpretation noch ein vermeintliches Misslingen des Ausstellungs Konzeptes als Bestandteile der Institution zu.

Abseits der partizipativen und inklusiven Maßnahmen der Museumspraxis, spiegelt sich das institutionelle, wissenschaftliche und bildungsbürgerliche Machtgefüge insbesondere in der theoretischen Diskussion über die Ausstellbarkeit von Literatur wider. Mit der engen fachlichen Anbindung an die Bereiche der Literatur- oder Kulturwissenschaften, der Literaturdidaktik und teilweise der Museologie hat sich ein geschlossener Diskurs etabliert. Dieser negierte zu Beginn der Ausstellbarkeitsdebatte eine bis dahin gängige Praxis der objektzentrierten und biografisch orientierten Erinnerungskultur nahezu despektierlich, um sich wissenschaftlich dem visuellen Vorzeigen von Literatur und seinen Grenzen zu widmen. Folglich wurde das Ausstellen von Biografien und dazugehörigen Gegenständen nicht zur Disposition gestellt, um es zum Beispiel im Hinblick auf Rollenbilder, patriarchale oder westliche Strukturen, kulturelle Werte oder Verfahrensweisen der Botschaftsvermittlung zu befragen. Durch die langjährige Diskussion wurden diese Muster stattdessen tendenziell manifestiert, denn mit der tatsächlichen Literatur als Ausstellungsgegenstand rücken nicht Inhalte, sondern wissenschaftliche Herleitungen als Legitimation des Ausstellens in den Fokus. Während im allgemeinen Museumswesen beispielsweise mit den Arbeiten von Muttenthaler und Wonisch

220 Ebd.

221 Ebd.

222 Ebd., S. 159.

223 Ebd., S. 158.

»spezifische Visualisierungspraktiken des Mediums Ausstellung«²²⁴ im Hinblick auf geschlechtsspezifische, ethnische und sozioökonomische Darstellungen untersucht werden,²²⁵ werden innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur vor allem adäquate, der literarischen Komplexität gerecht werdende Übersetzungsstrategien von Literatur ins Museum erarbeitet. Die Hierarchien, die auch heute noch sowohl in universitären als auch musealen Kontexten bestehen, werden so vom Diskurs auf die Praktiken und schlussendlich auch auf Besucher:innen und Nicht-Besucher:innen übertragen.

Die Erneuerungsdynamik geht folglich von einer kleinen Gruppe aus, in der diskutiert, geformt und bestimmt wird, die die Mittel, die Reputation und die akademische Fundierung bereits besitzt. Balslev Strøjer erkennt vor diesem Hintergrund Parallelen zwischen Michel Foucaults Ausführungen zum disziplinierenden Machtsystem von Gefängnissen und musealen Mechanismen.²²⁶ Sie zeigt auf, dass damit gleichermaßen die Hoheit über Wissensproduktion einhergeht, wie sie mit Foucaults Konzept zur Wechselwirkung von Macht und Wissen (»power-knowledge«) erläutert.²²⁷ Mit der vorherrschenden Machtposition verfügt das Museum somit auch über die allgemeine Wissensproduktion literarischer Ausstellungsgegenstände sowie über die Möglichkeiten der Veränderungen, sodass potenzielle Akteurinnen und Akteure von außerhalb exkludiert werden. Die Ermöglichung eines offeneren und einfacheren Zutritts zu den Museen, der durch einzelne Projekte generiert werden soll, ändert weder etwas an der privilegierten Stellung, die die Beteiligten von Literaturmuseen innehaben, noch an dem strukturellen Ausschluss aller Nichtbeteiligten.

4.4.4 Abbau exkludierender Machtstrukturen: Kontrollabgabe und »Antidefinitionen«

Vor dem Hintergrund des vorherrschenden Machtgefälles stellt sich die Frage, wie mit Exklusionsstrukturen umgegangen werden und welche Maßnahmen Exklusion entgegenwirken können. Als Einführung in die Problembehandlung dienen diesbezüglich die Ansätze der Psychologin, Autorin und interdisziplinären Künstlerin Grada Kilomba, die als Grundlage für eine strukturelle Transformation auf Literaturmuseen übertragen werden können. Kilomba fordert in ihrer Arbeit die

224 R. Muttenthaler/R. Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 9.

225 Vgl. ebd.

226 Vgl. N. Balslev Strøjer: Democratising Power Relations in Art Institutions, 2020, S. 14.

227 Vgl. Ebd.; Vgl. M. Foucault: Discipline and Punish, 1977, S. 27: »We should admit rather that power produces knowledge (and not simply by encouraging it because it serves power or by applying it because it is useful); that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations.«

Konfiguration von Macht und Wissen auf der Ebene akademischer Machtpositionen, durch die eine tiefgreifende, strukturelle Transformation erfolgen soll.²²⁸ Diese soll nicht nur die Gleichberechtigung aller Akademikerinnen und Akademiker unabhängig ihrer Herkunft und wissenschaftlichen Prägungen sowie die Überwindung eurozentristischer und kolonialgeprägter Mechanismen der Wissensproduktion erreichen, sondern gleichzeitig auch für eine Individualisierung und Subjektivierung von akademischem Wissen sensibilisieren.²²⁹

Die Ziele lassen sich auf die Mikroebene der Literaturmuseen in ihren institutionellen Strukturen, wissenschaftlichen Anknüpfungen und expositorischen Praktiken übertragen. Folglich steht die tatsächliche und langfristige Überwindung von Hegemonie und Deutungshoheit an erster Stelle: Wer sucht aus, was erinnerungs-, musealisierungs- und ausstellungswürdig ist und warum? Das ist keine neue Erkenntnis in der heutigen museologischen Forschung, bleibt aber in vielen literar-musealen Institutionen dennoch eine leere Phrase, die auch mit partizipativen Ausstellungsmethoden nicht gefüllt werden kann. Das wird vor allem in der hierarchischen Personalstruktur größerer Museen sichtbar (Vgl. Kap. 4.3.1), zeigt sich jedoch auch deutlich in der theoretischen Debatte und den praktischen Erprobungen des Literatursausstellens, in der erneut der hohe Einfluss des literarischen Kanons auf die Entscheidungen, wer und was erinnert, präsentiert und vermittelt wird, zum Tragen kommt. Insbesondere die biografischen Hintergründe sowie Schicksale, Interessen und Tätigkeiten der verstorbenen Schriftsteller:innen sind maßgebend für die thematischen Konzepte von Ausstellungen sowie Veranstaltungen und ermöglichen oder verhindern somit auch inklusionsbezogene Maßnahmen. Das bedeutet, während in Literaturmuseen etwa Themen wie Klimawandel oder Rassismus leicht eingebunden werden können, wenn ihre Namenspatroninnen und -patronen Berührungspunkte damit vorweisen, werden die Thematiken in anderen Institutionen ohne den direkten, personenabhängigen Bezug schlichtweg ausgelassen. In diesem Kontext müssen sich Literaturmuseen von bisherigen Konnotationen lösen: Zum einen sollten insbesondere politische, gesellschaftliche und ökologische Krisen nicht mehr nur dann von den Institutionen thematisiert werden, wenn zufällig dazu ein passendes Zitat ihrer Namensgeber:innen existiert. Museen sollten sich als öffentliche Institutionen grundsätzlich, d.h. immer, positionieren und solidarisieren, nicht nur dann, wenn der:die erinnerte Schriftsteller:in vom jeweiligen Thema betroffen war oder dazu arbeitete. Das bedeutet konkret, dass das Wissen, welches mit Literaturmuseen generiert und vermittelt wird, im Hinblick auf sexistische und rassistische Rollenbilder, Heroisierungen, kulturelle Teilhabe bzw.

228 Vgl. G. Kilomba: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, 2008; Vgl. dazu siehe auch Kilombas *Lecture Performances*, https://www.adkdw.org/de/article/937_decolonizing_knowledge vom 24.03.2016.

229 Vgl. ebd.

Identitäten, Zugehörigkeiten, kulturelle Differenzen sowie alternatives Kulturerbe grundsätzlich hinterfragt werden muss. Zum anderen sollten Literaturmuseen ihre Theorien und Praktiken ganz grundsätzlich nicht mehr von einem geschichtlich geprägten, nationalen, ›männlichen‹ Literaturkanon bestimmen lassen, sondern etwa gemeinsam mit dem Publikum sowie mit Nicht-Besucherinnen und -besuchern unabhängige Formate und Kategorien eines Kanons der Literatur generieren. Dadurch soll nicht die Qualität der bisher kanonisierten Werke negiert, sondern das Fundament der Exklusion, welches mit den zahlreichen Monumenten für schreibende, ›weiße‹ Cis-Männer einhergeht, auf literarmusealer Ebene abgebaut werden. Es ist dabei konstitutiv, die Entkanonisierung der musealen, expositorischen Literatur nicht als zeitlich begrenztes, zielorientiertes Projekt durchzuführen, sondern als ergebnisoffenen Bestandteil einer radikalen Transformation ihres Systems zu implementieren.

Um die exkludierenden Machtstrukturen jedoch nachhaltig abzubauen, bedarf es weiterer Schritte. Dazu gehört das Eingeständnis, dass Inklusionsprojekte, die in den bestehenden Strukturen umgesetzt werden, wenig verändern können. Museen als Institutionen werden heute als im Dienst der Gesellschaft stehend wahrgenommen und beschrieben. Demnach ist es ihre Obligation, dem gesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Ausschluss entgegenzuwirken.²³⁰ Die bereits zitierten Verfasser:innen von *Museen und Outreach* formulieren, dass es »eines der wichtigsten Ziele von Outreach [ist], die Reichweite der Kultureinrichtung zu erhöhen, auch wenn dadurch nicht zwangsläufig die Besucherzahlen vor Ort steigen«²³¹. Solange den musealen Kultureinrichtungen sowohl intern als auch extern eine Konnotation anhaftet, die sie als identitätsstiftenden Ort der kulturellen und pädagogischen Repräsentation definiert, kann die Einbindung einer größeren Reichweite jedoch wie das Aufzwingen institutionell und eurozentrisch verankerter Kulturmanifestationen anmuten. Insofern müsste vorab das Grundprinzip der Kultureinrichtung neu verhandelt werden, um Diversität und Vielfalt überhaupt strukturell zu ermöglichen. So betont der Historiker und Museumsdirektor Jan Gerchow, dass die museale Funktion der Identitätsstiftung, die von einer gemeinsamen Nationalität und einem geteilten Kulturerbe ausgeht, heutzutage überholt ist.²³² Der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Paul Spies legt in diesem Zusammenhang nahe, kulturelle Distinktionsmerkmale als Basis einer Identitätsstiftung in Museen zu integrieren, d.h. in Ausstellungen, in Sammlungen sowie in die Personalstruktur.²³³ Die Unterschiede dienen dann in diesem Fall, anders als im

230 Vgl. I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: *Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, 2018, S. 18.

231 Ebd., S. 17.

232 Vgl. J. Gerchow: *Relevanz, Diversität, Partizipation*, 2018, S. 62.

233 Vgl. P. Spies: *Populisten: Nein, danke!*, 2018, S. 120.

Prozess des ›Othering‹, nicht einer Kategorisierung und Distanzierung vermeintlich fremdartiger Merkmale, sondern der Umsetzung einer ›radikalen Vielfalt‹, wie der Autor und Lyriker Max Czollek in seinen Streitschriften vorschlägt,²³⁴ die den Exklusionsmechanismen zuwider stünde. Die distinktiven Eigenschaften dürften folglich nicht pauschal auf Gruppen bezogen werden und nicht als Ausgangspunkt dienen, um eine prozessuale Anpassung an ›eigene‹ Eigenschaften durchzuführen, d.h. jene, die sich Museumsleute und ihr ›klassisches Publikum‹ zuschreiben. Somit wird bestätigt, dass es nicht ausreicht, die Institution Museum und das Medium Ausstellung in ihrer jetzigen Struktur als öffentlichen Ort für verschiedene Communities, Identitäten und Individuen zu etablieren. Stattdessen muss auf einer grundsätzlichen Ebene eine radikale Neukonzipierung von Museen und Ausstellungen erfolgen, die sie strukturell als individuellen, sicheren Ort, als Denk- und Dialograum sowie als Ausdrucksmedium gestaltet, um überhaupt Bestandteil verschiedener Lebenswirklichkeiten werden zu können. Ähnlich wie die bisherigen Inklusionsprojekte könnten auch Maßnahmen der Einbettung radikaler Vielfalt in bestehende Systeme Gefahr laufen, lediglich tokenistische Interventionen darzustellen. Aus diesem Grund lässt sich hier schlussfolgern, dass sich zunächst die Grundstruktur und damit der Museums- und Ausstellungsbegriff ändern muss, um tatsächliche Transformationen zu erreichen. Allerdings stellt das Prinzip der radikalen Vielfalt bereits ein Instrument dar, das zu einer Neuausrichtung hinführen kann. Es ist folglich eine institutionelle, fachliche und gesellschaftliche Loslösung von Museums- und Ausstellungskonnotationen sowie von ihren institutionellen Machtpositionen notwendig, um Strukturen der Exklusion in Museen zu überwinden. Das bedeutet nicht, dass eine radikale Transformation das Ziel hat, eine neue Definition oder einen neuen Status quo festzulegen. Vielmehr geht es darum, dass das allgemeine Verständnis über museale Kulturinstitutionen und expository Medien statt einer fixen Definition diverse Definitionen, Lesarten, Funktionen, Nutzungen etc. zuließe.

Die Exklusion innerhalb von (Literatur-)Museen ist hausgemacht, was Folgendes bedeutet: Wer Barrieren aufbaut, kann sie auch wieder abbauen. Wenn Mutenthaler und Wonisch zufolge in Ausstellungen transportierte Aussagen als »symptomatisch für die wissenschaftliche und gesellschaftspolitische Verortung der Institution Museum«²³⁵ gelesen werden, können und müssen Museen die Aussagen verändern oder, besser noch, die gesamte Symptomatik aufbrechen. Das löst sicherlich insbesondere im Hinblick auf Literaturmuseen und ihr ›traditionelles Publikum‹ Widerstand aus, da die Häuser nicht zuletzt auch durch ihre Theorien und Praktiken bis heute in einem elitären Kreis der Hochkultur verortet sind. Aber

234 Vgl. dazu siehe M. Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, 2020; Vgl. M. Czollek: *Desintegriert euch*, 2018.

235 R. Mutenthaler/R. Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 10.

wenn die Etablierung von Konzepten wie ›Outreach‹ und ›Diversity Management‹ nicht bloß ein institutionelles ›Greenwashing‹ gegen den Vorwurf der Exklusion und Diskriminierung sein soll, sondern als Grundlage einer strukturellen Neuverhandlung verstanden wird, dann muss auf institutioneller und museumspersoneller Ebene ausgehalten werden, die Kontrolle abzugeben und es umgangssprachlich ausgedrückt nicht allen recht machen zu können.

4.5 Literaturmuseen versuchen es allen recht zu machen

Vor den Hintergründen der ausgeführten Kritikpunkte scheint ein grundsätzliches Symptom von Literaturmuseen sichtbar zu werden, das mit einer Formulierung von Gfrereis bestätigt wird: »Wir wollen es gern allen recht machen. Die Anschlussfähigkeit ist nach allen Seiten angelegt.«²³⁶ Die Problematik, die damit einhergeht, in alle Richtungen anschlussfähig bleiben zu wollen beziehungsweise zu müssen, trifft zunächst einmal auf alle Museumsgattungen zu. Insbesondere spiegelt sich dies in dem Leitmotiv ›Museum für alle‹²³⁷ und dessen Hindernissen wider (Vgl. Kap. 4.3), aus denen sich die Projektierungstendenz einzelner Maßnahmen mit Konzentration auf einzelne Gruppen etablierte. Dabei wird zwar die Realisierung des individuellen Grund- und Freiheitsrechts auf Teilnahme am kulturellen Leben intendiert, aber gleichzeitig auch Exklusion gefördert (Vgl. Kap. 4.4).

Auch in Literaturmuseen ist die Schwierigkeit der angestrebten, aber mitunter diskrepanten Anschlusspunkte deutlich erkennbar – insbesondere in der bereits thematisierten Diskrepanz der Wissenschaftlichkeit und der Niedrigschwelligkeit von Literatúrausstellungen. So bezieht sich auch Gfrereis' Aussage auf den grundsätzlichen Vorwurf der Trivialisierung von Inhalten durch inklusive, partizipative und emotionalisierte Vermittlungsstrategien. Gfrereis moniert anhand eines Beispiels aus der Literaturdidaktik für Schulen, dass viele Ausstellungen Literatur vereinfachen würden und mit den ausgestellten Exponaten lediglich auf Immaterielles verwiesen werden solle, sodass Literatúrausstellungen den Gegenstand Literatur nur ›kleingemacht‹ nahebrächten, anstatt den Besuchenden oder den Lesenden die Komplexität von Literatur zuzumuten.²³⁸

Literarmuseale Institutionen müssen und wollen in zahlreiche Richtungen anschlussfähig bleiben. Der Blick richtet sich dabei etwa auf ökonomische Bedingun-

236 H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 40.

237 Das Leitmotiv ›Museum für alle‹ ist an der in den 1970er Jahren etablierten Programmatik ›Kultur für alle‹ angelehnt und trotz einiger Eingeständnisse der Unumsetzbarkeit (Vgl. Kap. 4.3) noch immer unter den Prämissen der Vielfalt und Inklusion aktuell, Vgl. dazu <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/75-internationaler-museumstag-2020.html> vom 12.12.2019.

238 Vgl. H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 40.