

3. Stand der Forschung: Literaturmuseen und die Ausstellbarkeitsdebatte um Literatur

Die Geschichte des modernen Museums ist eine Geschichte der Kritik. Entstanden im politischen Klima der Französischen Revolution als Protest gegen die Dominanz der Kirche und des Adels,¹ basiert allein der Ausgangspunkt der Institution auf Kritik. Gleichzeitig stellt diese mit der Öffnung der Zugänglichkeit von Kunst eine fundamentale Neuerung der Aufklärungsepoche dar.² In diesem Spannungsverhältnis zwischen Krise und Wandel charakterisiert, entwickeln sich Museen bis ins 21. Jahrhundert. Jede Neudefinierung, jede Umstrukturierung, jede Krise und jeder tatsächliche Wandel sind geknüpft an grundlegende Kritiken und radikale Forderungen, die die Institution im Laufe ihrer Geschichte immer wieder erneut infrage stellen. Die Wissenschaftshistorikerin und Kuratorin Anke te Heesen fasst diese Wechselwirkung zusammen: »Je massiver das Museum kritisiert wurde, desto variantenreicher wurden seine Entwürfe.«³ Sowohl die Kritiken als auch die darauffolgenden Entwürfe müssen in Abhängigkeit der sich wandelnden Bedingungen in gesellschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen, künstlerischen, technischen, sozialen und ökonomischen Kontexten gelesen werden. So wird bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Notwendigkeit eines stetigen Wandels der Museen aufgrund dieser exogenen Veränderungen proklamiert.⁴ Während die Institution also auf tief verankerten Konnotationen fußt, lässt gesellschaftlicher Wandel immer wieder Hinterfragungen bis hin zu Revisionen des musealen Systems zu. Gleichzeitig wird jedoch durch die Abhängigkeit von externen Entwicklungen und Fakto-

-
- 1 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation About the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36; Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 29.
 - 2 Vgl. S. Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, 2002, S. 13; zitiert aus J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2002.
 - 3 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 116.
 - 4 Vgl. A. Lichtwark: Museen als Bildungsstätten: Einleitung zum Mannheimer Museumstag, (1904) 1991, S. 47; Vgl. D. Murray: Museums, Their History and Their Use, 1904, S. 266.

ren auch die Wiederkehr von bereits kritisierten Funktionen oder die Verschiebung von Kritik hin zu neoliberalen Fokussen bedingt.⁵

An der Konjunktur der Auseinandersetzungen mit Museen nimmt gleichermaßen das Literaturmuseumswesen Anteil: Über einen langen Zeitraum wird in der literarmusealen Ausstellungspraxis die klassische Idee umgesetzt, Literatur an die Verfasser:innen und ihre Werke zu verweisen. Die Häuser, die Literaturmuseen im heutigen Verständnis definieren, entstehen im 19. Jahrhundert als Gedenkstätten, die einzelnen Literaturschaffenden gewidmet sind, und etablieren sich im 20. Jahrhundert zwischen Wallfahrtsort und kulturhistorischem, literarischem Lernort. Ab den 1960er Jahren wird jedoch im Zuge literaturtheoretischer Kontroversen die Frage nach Literatur radikal neu entworfen: Die Forderungen einer Reformulierung von Literatur findet vor dem Hintergrund diskursanalytischer und poststrukturalistischer Theorieansätze statt und bringt die klassische Idee der Literaturschaffenden ins Wanken. Arbeiten wie beispielsweise von den Philosophen Michel Foucault und Roland Barthes stellen bis dahin unternommene Deutungsansätze von literarischen Texten im Zusammenhang mit ihren Autorinnen und Autoren radikal infrage und untersuchen stattdessen diskursive Einheiten, um die wechselseitigen Konstitutionsprozesse von Text und Subjekt in den Vordergrund zu stellen.⁶ Unter Barthes' *Der Tod des Autors*⁷ wird auch die bisherige Legitimation von Literaturmuseen sowie die Dimension der Ausstellbarkeit von Literatur reflektiert: Während in Literaturmuseen bisher materielle Gegenständen und Räume von bedeutsamen Literatinnen und Literaten exponiert werden, wird nunmehr die Vermittlungsfähigkeit dieser Objekte kritisiert. Daraus entsteht nicht nur die Infragestellung des biografischen Fokusses der Ausstellungen, sondern vor allem eine bis heute anhaltende Debatte über die Ausstellbarkeit von Literatur. Seit den 1980er Jahren ist demzufolge ein Sprechen über Literaturmuseen und ihre Zukunft kaum mehr ohne die Thematisierung der Ausstellbarkeit möglich, die mit neuen technischen Möglichkeiten seit dem 21. Jahrhundert eine Renaissance erfahren hat.

Um Literaturmuseen im Kontext ihrer Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur kritisch zu beleuchten, gilt es zunächst in den folgenden beiden Unter-

5 Als Beispiele: Die Kritik an mangelnder Öffnung der Institution besteht bereits Ende des 18. Jahrhunderts und wird in der Museumskrise um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert bis in die 1920er Jahre hinein geäußert. Sie ist Teil der zahlreichen Ansätze ab den 1970er Jahren, das Museum radikal neu zu denken und ist auch im fortschreitenden 21. Jahrhundert eine elementare Forderung. Im aktuellen wettbewerblichen Betrieb wird vor allem auf Innovation als kapitalistischer Motor der Verbesserung von Museen gesetzt und weniger kritische Auseinandersetzungen auf einer breiten Bühne gefördert. Darauf wird im späteren Verlauf näher eingegangen.

6 Vgl. M. Foucault: Was ist ein Autor?, (1969) 2000; Vgl. R. Barthes: Der Tod des Autors, (1968) 2000.

7 Vgl. R. Barthes: Der Tod des Autors, (1968) 2000.

kapiteln, chronologische und strukturelle Entwicklungen des Literaturmuseumswesens geschichtlich aufzuarbeiten. Dies geschieht hinsichtlich der Funktionen, der Akteurinnen und Akteure, der Kritiken und der Transformationen im Vergleich zum allgemeinen Museumswesen. Die historischen Entwicklungen lassen als Rückschluss die Skizzierung eines aktuellen Forschungsstands von Literaturmuseen zu, in dem Form und Verlauf der Ausstellbarkeitsdebatte im Zentrum stehen.

3.1 Geschichtliche Entwicklung im Vergleich: Museumswesen und Literaturmuseen

In den ersten fachlichen Schritten einer Beschäftigung mit Museen und dem Medium Ausstellung werden Klassifizierungen und Systematisierungen nach Ordnung, Struktur, Sicherheit und Vermittlung in den musealen Institutionen vorgenommen,⁸ die in einer Wechselwirkung zur Diversifizierung von wissenschaftlichen Disziplinen stehen.⁹ Diese Entwicklung geht historisch auf Thesen und Denkschriften zurück, die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzen und als Reaktion auf die erste Museumskrise um 1900 zu werten sind. Auf diesen Klassifikationen und Strukturen basieren die darauffolgenden Entwicklungen.

Erste Schriften zur Gattung der Literaturmuseen seit ihrer Entstehung Mitte des 19. Jahrhunderts betreffen zunächst lediglich Beschreibungen und Würdigungen von Ausstellungen und ihren Inhalten. Systematisch angelegte, fachlich diskutierte Reflexionen erscheinen erst über 100 Jahre später zum ersten Mal: Der Beginn einer wissenschaftlichen und kontinuierlichen Forschung verortet sich in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren, als erstmals auf die Notwendigkeit der Bestimmungen von Klassifikation, Funktion, Wirkungsvermögen sowie Kompetenzen und Inkompetenzen von Literaturmuseen insistiert wird.¹⁰ Dieses Streben nach Ausdifferenzierung muss vor dem Hintergrund museologischer und gesellschaftlicher, aber auch literaturtheoretischer Entwicklungen betrachtet werden, da diese einen großen Einfluss auf die Beschäftigung mit Literaturmuseen ausüben. Trotz der diskursfähigen Etablierung dieser Forschungsnische bleibt eine umfangreiche Entwicklungsgeschichte von Literatúrausstellungen bisher aus. Der Medienwissenschaftler und Germanist Peter Seibert begründet diese Lücke in seinem Aufsatz *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*:

8 Vgl. G. Fliedl: Das Museum im 19. Jahrhundert, 2016, S. 50.

9 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 30; Vgl. T. Bennett: The Birth of the Museum, 1995, S. 96.

10 Vgl. dazu siehe u.a. P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 30.

»Zu sehr sind Literatúrausstellungen in ihren Themen, Konzepten, der Materialität oder dem Status ihrer Exponate wie ihrer Ausstellungsästhetik gekoppelt an exogene Faktoren, als dass eine plausible Rekonstruktion ihrer Geschichte mit spezifischen Verläufen, mit Epochensignaturen und Brüchen, mit Kontinuitäten und Diskontinuitäten möglich scheint.«¹¹

Die Literaturwissenschaftlerin Anna Rebecca Hoffmann bestätigt dies im Jahr 2018 mit der Aussage, dass bislang »keine Geschichte literaturmusealer Einrichtungen abgefasst worden [ist]«¹², obgleich sie selbst wie auch Seibert und andere Wissenschaftler:innen zuvor partielle Nachzeichnungen einer geschichtlichen Ausgestaltung unternehmen.¹³ Das folgende Kapitel bemüht sich ebenfalls um eine Retrospektive, um konkrete Fragestellungen an die Entwicklung von Literaturmuseen zu berücksichtigen, die explizit für die Analyse der vorliegenden Arbeit relevant sind. Das betrifft insbesondere die Methoden, Perspektiven und Argumente der Auseinandersetzungen sowie die daraus hervorgehenden Folgen: Wann und woraus entstehen Kritik und Transformation? Welche neuen Konzepte, Formate und Innovationen werden allgemein im Zuge musealer Umbrüche sowie spezifisch im Zuge der Ausstellbarkeitsdebatte entwickelt? Welche Veränderungen gibt es hinsichtlich institutioneller Strukturen, Selbst- und Leitbilder sowie im Hinblick auf die Rolle von Literaturmuseen im gesellschaftlichen Kontext?

Um sich einer Zusammenfassung der Geschichte von Literaturmuseen zu nähern, gilt es zunächst, die exogenen Faktoren, die die Entwicklung beeinflussen, genauer zu betrachten: Ein Faktor betrifft die Fachdisziplin der Literaturwissenschaften, die bis heute einen erheblichen Einfluss auf die Konzepte und Ziele von Literatúrausstellungen ausüben. Die Geschichte von Literatúrausstellungen ist ebenso an die Entwicklungen des allgemeinen Museums- und Ausstellungswesens und damit an das historische Weltgeschehen gebunden. Im Folgenden sollen diese Zusammenhänge durch ein netzwerkartiges Auffächern der verschiedenen, chronografisch aufgeführten Entwicklungsstränge dargestellt und in ihrer Interdependenz beleuchtet werden. Als Grundlage für die Rekonstruktion einer historischen Entwicklung von Literaturmuseen dient dafür die Überprüfung einflussnehmender Faktoren, die die Intentionen und Hintergründe der Zurschaustellung von Literatur, die Art und Weise des Ausstellens, den ausstellerische Fokus sowie die Initiatorinnen und Initiatoren der Ausstellungen betreffen.

11 Ebd., S. 16.

12 A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018, S. 25.

13 Vgl. ebd., S. 21-30, 37-48; Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011; Vgl. P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015; Vgl. dazu siehe auch M. Kunze: *Literatúrausstellungen im internationalen Vergleich*, 1991, S. 171-178; Vgl. P. Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses*, 2015.

In der aktuellen Forschungsliteratur nennt Seibert als erste Literatúrausstellung eine Präsentation über Johann Wolfgang von Goethe in Frankfurt im Jahr 1844.¹⁴ Als erste Einrichtung eines genuin literarischen Museums gilt laut Hoffmann Friedrich Schillers Wohnhaus in Weimar 1847, obgleich dieses als Gedenkstätte ohne expliziten Ausstellungsbereich definiert war.¹⁵ Der Beginn der literarischen Schauen wird demnach Mitte des 19. Jahrhunderts angesiedelt und klassifiziert sie damit als verhältnismäßig junges Phänomen. Ihr Ursprung nach heutigem Verständnis wird von der Literaturwissenschaftlerin Heike Gfrereis und der Kunsthistoriker Ellen Strittmatter auf den Geniekult des 18. Jahrhunderts zurückgeführt,¹⁶ der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts als zentrale Kategorie der literarischen Expositionen etablieren und bis heute halten sollte. Geprägt und begünstigt wird die Entwicklung laut dem Kultur- und Literaturwissenschaftler Hans-Otto Hügel vor allem von der »Popularisierung historischen Denkens, der Suche nach Ansätzen für nationale Identität, der gestiegenen Bedeutung der Wissenschaften und nicht zuletzt Goethes Testament«¹⁷ sowie der daraus resultierenden Entstehung von Archiven, Museen und Memorialstätten.

Legt man heute die Ausstellung in Frankfurt als Geburtsstunde von Literaturausstellungen fest, dann deshalb, weil die Bestimmung ihrer Taxonomie als »Literatúrausstellung« mit unseren heutigen Konnotationen und Definitionen weitestgehend übereinstimmt. Die heutige Definition beeinflusst somit den Blick auf die Vergangenheit und die Rekonstruktion der Entwicklung. Die Geburtsstunde datiert folglich den Beginn von dem, was heutzutage allgemein hin unter dem Terminus »Literatúrausstellung« verstanden wird. Fasst man den Begriff der Literaturausstellung weiter und versteht sowohl »Medialität [als auch] Materialität als konstitutiv für Literatur«¹⁸, verlagert sich der Zeitpunkt der Geburtsstunde vom 19. Jahrhundert bis weit in die Epoche der Antike zurück. Diese Lesart wird zumeist als Vor- oder Frühgeschichte von Literaturausstellungen gewertet.¹⁹ Je nachdem, was als Ursprung oder als Vorform herangezogen wird und je nachdem, wie ein Medium heute definiert wird, fallen auch die Bewertungen von Fortschritten aus, die das Literaturmuseumswesen seit seiner Entstehung pariert hat. Das aktuelle Verständnis des Genres beeinflusst somit die möglichen Ausformungen in seiner Zukunft.

14 Vgl. P. Seibert: Literaturausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 20.

15 A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 26.

16 H. Gfrereis/E. Strittmatter: Die dritte Dimension, 2013, S. 25.

17 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 7.

18 P. Seibert: Literaturausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 16.

19 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 7.

3.1.1 Museumswesen und Literaturmuseen: Von der Antike bis in die Renaissance

Zunächst soll der Blick auf das allgemeine Museumswesen gerichtet werden: Die Entstehung der heute bekannten Institution Museum lässt sich ähnlich ungenau bestimmen wie die der Literaturmuseen. Richtet man sich nach der heutigen Konnotation von Museen in ihrer modernen Erscheinungsform, so verortet der Museologe Friedrich Waidacher ihre Wurzeln in den humanistischen, aufklärerischen und demokratischen Entwicklungen zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert.²⁰ Um ein »erstes« Museum festzulegen, lassen sich laut te Heesen zunächst antike Einrichtungen anführen, sofern »man den fernen Ursprung und die Tiefe der Zeit betonen [will]«²¹. Die antiken Institutionen umfassen die platonische und darauf folgend die aristotelische Akademie in Griechenland sowie das *museion* und die Bibliothek von Alexandria,²² über die bereits ein deutlicher Bezugspunkt zu Literaturmuseen gesetzt wird. Der Historiker und Kurator Joachim Baur sowie der Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien Gerald Bast beschreiben diese Einrichtungen als Forschungszentren und Treffpunkte für Wissenschaftler:innen und für Gelehrte,²³ die einen »Ort der interdisziplinären Vernetzung«²⁴ darstellen, »von dem Erneuerung ausging«²⁵. Sie weisen eine systematisch-organisierte Sammeltätigkeit vor, legen verschiedene Arten von Sammlungen an und präsentieren diese im Zeichen der Bildung. Damit wird der Grundstein für das heutige Verständnis des Museums »als ein Ort des systematischen Sammelns«²⁶ gelegt.

Mit dem Ausbau des *museion* von Alexandria gewinnt auch die alexandrinische Bibliothek mit ihrem weltweit größten Bestand an Schriftrollen eine große Bedeutung für die Verbreitung von Literatur.²⁷ In den Bibliotheken werden Schriften von Gelehrten in Form von Pergamentrollen aufbewahrt und damit gleichermaßen (wenn auch für ein sehr begrenztes Publikum) zur Schau gestellt. Diese antiken Zimelienschauen stellen Vorläufer späterer Buchpräsentationen dar, welche wiederum als vorgeschichtliche Formen von Literatúrausstellungen gewertet werden können. Während die damaligen Präsentationen von Buchrollen zwar in den meisten Fällen einem wissenschaftlichen Forschungs- und Bildungsimperativ Fol-

20 Vgl. F. Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, 1996, S. 105.

21 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

22 Vgl. K. Flügel: Einführung in die Museologie, 2014, S. 35f; Vgl. dazu siehe auch A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

23 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 20.

24 G. Bast: Museum ohne Dinge?, 2016, S. 9.

25 Ebd.

26 M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 13.

27 Vgl. H. Vieregge: Geschichte des Museums, 2008, S. 167.

ge leisten,²⁸ zeichnen sich bereits in der materiellen Kultur der Antike Züge der sich Jahrhunderte später entwickelnden Dichter:innenverehrung ab.²⁹ Das antike Autor:innenschaftsmodell des ›poeta vates‹ definiert Dichter:innen als Sprachrohr der Göttinnen und Götter, wodurch sie die Legitimation und den Zugriff auf eine höhere Wahrheit erhalten.³⁰ So werden bereits in antiken Präsentationen Bildnisse berühmter Dichter:innen zur Schau gestellt, die weniger der Forschung als der Verehrung dienen.³¹ Die Wirkungskraft des Modells der Autor:innenschaft besteht demnach jahrhundertlang und beeinflusst in den von den Epochen abhängigen Auslegungen und Umdeutungen die Frühgeschichte der Literaturmuseen.

Das Konzept der Zimelienschauen erreicht im Mittelalter mit der Verbreitung des Christentums und den steigenden Handels- und Expeditionsreisen einen Höhepunkt. In dieser langen Periode, die nicht nur von Kriegen, Kreuzzügen und tödlichen Epidemien durchzogen ist, sondern auch den Weg in die aufklärerische Neuzeit ebnet, ist der Blick auf gesammelte und zur Schau gestellte Objekte zunächst unter religiösen Gesichtspunkten einzuordnen. In der Publikation *Der Ursprung des Museums* erläutert der Philosoph und Historiker Krzysztof Pomian, dass Reliquien und sakrale Gegenstände, die von Pilgerfahrten und Kreuzzügen mitgebracht werden, in Schatzkammern der Kirchen und Fürstenhäuser konserviert und bei religiösen Zeremonien ausgestellt werden.³² Die Sammlungen sind demnach zuallererst »devotionalen und didaktischen Zwecken unterworfen«³³.

Im Mittelalter fungieren nunmehr die Klöster als Bildungsstätten und damit als Hauptproduzent von Literatur.³⁴ Die Schriften aus Antike und Mittelalter gelten laut der Museologin Hildegard Viereggs als »eine Art schriftliche Denkmäler, die vor der Erfindung des Buchdrucks ›allesamt handschriftliche Unikate‹ waren«³⁵. Damit wird deutlich, dass auch die Präsentationen in der Antike nicht allein auf Forschung bedacht sind, gilt doch das Sammeln von Objekten bereits seither als Statussymbol.³⁶ So zielen die Zurschaustellungen von Zimelien in Klöstern und Herrschaftshäusern vor allem auf die Demonstration von Reichtum und Macht ab. Die mittelalterlichen heiligen Bücher haben allein durch ihre künstlerischen Ausschmückungen Vorzeigecharakter und werden an »bestimmten Tagen des Kirchenjahres öffentlich [ausgestellt]«³⁷. Im Laufe des Spätmittelalters rücken mit der

28 Vgl. K. Flügel: Einführung in die Museologie, 2014, S. 35.

29 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 570.

30 Vgl. T. Anz: Handbuch Literaturwissenschaft, 2013, S. 139ff.

31 Vgl. H.-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 7.

32 Vgl. K. Pomian: Der Ursprung des Museums, (1988) 2013, S. 32.

33 U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 13.

34 Vgl. W. Wucherpennig: Geschichte der deutschen Literatur, 1996, S. 46.

35 H. Viereggs: Geschichte des Museums, 2008, S. 19.

36 Vgl. ebd., S. 18.

37 F. Pfäfflin: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen, 1991, S. 142.

beginnenden Wiederentdeckung der Antike vor allem Texte als »Semiophoren«³⁸ in den Fokus der Aufmerksamkeit und werden gemeinsam mit Gegenständen als erhaltene Spuren aus der Antike veröffentlicht.

Im Übergang zur Neuzeit und der Epoche der Renaissance verändert sich die Einstellung gegenüber der Vergangenheit sowie die Suche nach der »wahre[n] Antike«³⁹. In diesem Zuge erhalten die Zimelienschauen erstmals eine Komponente, die auch historisierende Faktoren einbezieht.

Die Renaissance ist geprägt vom Streben nach Ordnung und Wissen, wodurch sich das Interesse an Vergangenheit, an unbekannten Teilen der Erde sowie an der Natur konstant vergrößert. Te Heesen wertet dies als ausschlaggebend für Museen im Allgemeinen und schlägt vor, das Zeitalter der Renaissance als zweiten möglichen Ursprungspunkt der Institutionen mit ihren Ausstellungen zu bewerten.⁴⁰ Im 15. und 16. Jahrhundert erfährt das Phänomen Museum dann eine erste Expansionswelle – einen sogenannten Museumsboom, der auf die Gründungen von Kunst- und Wunderkammern zurückzuführen ist.⁴¹ Diese museale Ausprägung wird als frühe Form und direkter Vorläufer der heutigen Museen bezeichnet⁴² und basiert auf der steigenden Zahl an Reisen im Zuge der europäisch-kolonialen Expansion. Durch diese gelangen vermehrt Gegenstände aus beraubten Ländern in die hiesigen Sammlungen, aus denen Wunderkammern und Kuriositätenkabinette entstehen, die die Objekte unabhängig ihrer Herkunft und Bestimmung ausstellen. Die Wunderkammern werden als »Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Sammlungen [sowie] als Ort des Ordners, Kategorisierens und Erfassens [...]«⁴³ verstanden. Eine Differenzierung oder Auswahl erfolgt nicht, da jeder Gegenstand einen Beitrag zur Erläuterung der Welt leistet. Allerdings dienen die singulär präsentierten Objekte dabei vorrangig als Repräsentanten für das Unbekannte und werden als Raritäten anstatt als Forschungsgegenstände gewertet. Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Sammlungen verfolgen diese nunmehr in ihrer Präsentation auch Aspekte der Unterhaltung⁴⁴ und legen damit den zweiten Grundstein für

38 Der Begriff stammt von dem Historiker Krzysztof Pomian und beschreibt museal ausgestellte Objekte als »Gegenstände ohne Nützlichkeit [...], die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer *Bedeutung* versehen sind.« K. Pomian: Der Ursprung des Museums, (1988) 2013, S. 50. Diese Eigenschaft erhalten sie erst durch den Ausstellungsprozess, der ihnen Wert und Bedeutung zuschreibt, weil sie auf etwas jenseits ihrer Materialität verweisen., Vgl. ebd., S. 84.

39 Ebd., S. 55.

40 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

41 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 25.

42 Vgl. H. Vieregg: Geschichte des Museums, 2008, S. 25; Vgl. dazu siehe auch U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 12.

43 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 13.

44 Vgl. U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 13.

das heutige Verständnis musealer Institutionen. Am Prinzip der Salonhängung von gerahmten Kunstwerken, auch »Petersburger Hängung« genannt, lässt sich erneut die Funktion der Ausstellungstücke als Repräsentation von Reichtum erkennen. Mit der engen, teilweise raumhohen Reihung von Gemälden in u.a. Fürstenhäusern wird auf die Darstellung von Masse abgezielt, um auf die Existenz entsprechender Mittel für eine solche Galerie hinzuweisen und in diesem Zuge zu beeindrucken. Das Sammeln manifestiert sich demnach im Verlauf der musealen Entwicklung zum obligatorischen Bestandteil der institutionellen Definition.

Ausschlaggebend für den Übergang zur Neuzeit ist die schleichende Ablösung der Kirchen durch Museen als Orte der gemeinsamen Kultur,⁴⁵ sodass sich »das Museum bis zum späten 16. Jahrhundert zu einem zentralen Organisationsprinzip kultureller Aktivität [entwickelt]«⁴⁶. Noch sind diese Orte jedoch nicht öffentlich zugänglich, sondern Studienzwecken vorbehalten, deren Privilegien nur wenige erhalten, obgleich der Gelehrte und heute als »Vater der Museologie«⁴⁷ bezeichnete Samuel Quiccheberg bereits Mitte des 16. Jahrhunderts zum Ziel ausruft, das gesammelte Wissen zugänglich zu machen.⁴⁸ Die Kabinette und Kunstkammern werden im 17. Jahrhundert vertiefend systematisiert und als Lehrstätten mit Bibliotheken verknüpft. Allmählich transformiert sich das Museum von einem privaten Studierzimmer zu einem begehbaren Raum.⁴⁹ Doch erst im 18. Jahrhundert wird die Forderung laut, dass jene Räume öffentlich und nicht nur für Gelehrte zugänglich gemacht werden sollen.

Das Organisationsprinzip der Studierzimmer lässt sich auch in den Vorläufern der Literaturmuseen erkennen: Während die Buchpräsentationen und Zimelienschauen in den Wunderkammern erhalten bleiben, werden sie jedoch erstmals strategisch nicht mehr allein zur Inszenierung von Macht ausgestellt, sondern nach historischen Interessen geordnet.⁵⁰

Ab dem 17. Jahrhundert erhalten museale Sammlungen zunehmend wissenschaftlichen Charakter und tragen zur schrittweisen Aufhebung der Einheit von Kunst und Natur in den Wunderkammern bei.⁵¹ Im Gegensatz dazu lassen sich in den zwei Jahrhunderten zwischen Renaissance und Aufklärung innerhalb der Literaturmuseumsgeschichte jedoch lediglich marginale Tendenzen zur Entwicklung ausmachen. Im Absolutismus der Barockzeit dient Literatur vorrangig der

45 Vgl. K. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, (1988) 2013, S. 69f.

46 J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 20.

47 F. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 1996, S. 84.

48 Vgl. K. Flügel: *Einführung in die Museologie*, 2014, S. 43.

49 Vgl. F. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 1996, S. 85.

50 Vgl. P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 17.

51 Vgl. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 38, 42, 67; Vgl. dazu siehe auch M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 14.

Lehre von Disziplin und Tugend und ist wenig individuell erlebt.⁵² Buchpräsentationen verfolgen in erster Linie eine Gewährleistung von Tradition sowohl im staatlichen als auch im religiösen Kontext.⁵³ Erst mit der Epoche der Aufklärung, die die Sprengung des Absolutismus und die Etablierung einer radikalen Demokratie erreichen sollte,⁵⁴ und der damit einhergehenden Entwicklung bürgerlicher Literatur, wird die Stagnation vorgeschichtlicher Literatúrausstellungen langsam überwunden.

3.1.2 Museumswesen und Literaturmuseen: Rückblick ins 17. bis 19. Jahrhundert

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts setzen richtungsweisende Veränderungen innerhalb der Kunst- und Wunderkammern ein, die schließlich zur Auflösung derselben führen: Auf die stetige Zunahme kolonialistischen Reisens und Handelns folgt die Erhöhung der Anzahl an Objekten, wodurch diese ihre Einzigartigkeit und Singularität verlieren. Der Repräsentationsimperativ der Kuriositäten- und Kunstsammlungen, der zuvor nach Kategorisierung sowie vergleichbarer Serienanordnung der Gegenstände strebt, weicht nunmehr einer Etablierung von Rastern und thematisch strukturierten Sammlungen.⁵⁵ Wie beschrieben, entwickelt sich das Museum im 18. Jahrhundert langsam zu einem Ort der Bildung und der Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart: Im Zuge bürgerlicher Freiheitsbewegungen und Herrschaftskritiken kommt es zur Öffnung fürstlicher Sammlungen, was zu einem zweiten Museumsboom führt und wodurch die Umwandlung zur heutigen Definition des modernen, öffentlichen Museums eingeläutet wird.⁵⁶ Die Wunderkammern spalten sich zusehends auf in Museen für Kunst einerseits sowie für Naturgeschichte andererseits. Die Anordnung ihrer Objekte erfolgt vermehrt seriell und chronologisch, sodass die Exponate nunmehr austausch- und vergleichbar sind.⁵⁷ In diesem revolutionsgeprägten Zeitraum verortet te Heesen den dritten Ansatz für die Datierung des Museumsursprungs. Dafür bringt sie diesen Ausgangspunkt zum einen in Zusammenhang mit der Entstehung einer Öffentlichkeit sowie einer nationalstaatlichen Entwicklung,⁵⁸ die auch die Forderung nach politischer Beteiligung an die Institution Museum heranträgt.⁵⁹ Zum anderen verbindet te Heesen den Ursprung mit Spezialisierungen und Differenzierungen von

52 Vgl. W. Wucherpennig: Geschichte der deutschen Literatur, 1996, S. 62f.

53 Vgl. J. Danielczyk: Literatur im Schaufenster, 2012, S. 32.

54 Vgl. D. Schwanitz: Bildung, 1999, S. 139.

55 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 42.

56 J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 25.

57 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 14f.

58 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

59 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 15.

Wissenschaftsgebieten. Dabei nimmt das *Musée central des arts* in Paris, der spätere *Louvre*, hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung des Museumswesens und seinen Umbrüchen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine »paradigmatische Stellung«⁶⁰ ein: Im Zuge der Französischen Revolution und mit der Öffnung des *Louvre* gehen die königlichen Sammlungen sowie das königliche Schloss in das Eigentum der Nation über. So gründet sich der europäische Museumsgedanke in dem berühmten Kunstmuseum als richtungsweisende Institution.⁶¹ Folglich liegen die Keimzellen der modernen Institutionen in der Zentralisierung der Sammlungen sowie in der Funktionalisierung ihrer öffentlichen Zugänglichkeit als Prozesse einer nationalstaatlichen Verankerung im postrevolutionären Frankreich.

Nation als gesellschaftliche Kategorie hält mit dem Übergang ins 19. Jahrhundert Einzug ins Museum, wodurch nicht nur die musealen Darstellungs- und Ordnungsweisen sowie die Rolle des Mediums Ausstellung hervorgehoben werden, sondern die gesamte Philosophie der Institution in das Zeichen des Volkes sowie seiner Geschichte und Identitätsstiftung gestellt wird. Bei dieser historisierenden Wertschätzung geht jedoch häufig verloren, dass die Beanspruchung der Vorherrschaft im Museum durch das Bildungsbürgertum Frankreichs vollzogen wird. Damit geht nicht nur die Trennung von Ausstellung und Archiv einher,⁶² sondern auch die Idee des Museums als Disziplinierungsinstrument. Es findet demnach eine Verschiebung der hegemonialen Machtstrukturen und repräsentativen Funktionen von einer dominierenden Gruppe zur nächsten privilegierten Gruppe statt, die nunmehr darüber entscheidet, was präsentiert und vermittelt wird, um die neue Zugänglichkeit nicht zuletzt zur Volkserziehung zu nutzen.⁶³ Während im Verlauf der musealen Entwicklungen zwar immer wieder die Öffnung der Institutionen gefordert wird, verkommen die Maßnahmen oft zu leeren Gesten hegemonialer Prozesse, die die bestehenden Machtgefüge nicht herausfordern, sondern aufrechterhalten, wie es die Kuratorin, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Nora Sternfeld formuliert.⁶⁴ Die Geburtsstunde des modernen Museums an der Wende zum 19. Jahrhundert ist demnach sowohl als Paradigmenwechsel einleitender Meilenstein als auch als Verankerung politischer, machtsstruktureller, eurozentristischer und soziokultureller Mechanismen zu verstehen.

Im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche wird das Autor:inenschaftsmodell des inspirierten »Dichter-Sehers« von einer neuen Genieästhetik

60 J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 25.

61 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 48f.

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

63 Vgl. N. Balslev Strøjer: Democratising Power Relations in Art Institutions, 2020, S. 13; Vgl. dazu siehe T. Bennett: The Birth of the Museum, 1995, S. 23f.

64 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation About the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 37.

abgelöst. Diese geht vom unabhängigen Menschen als selbstständige:r Schöpfer:in literarischer Welten aus und stellt einen Anspruch auf Autonomie der Literatur dar.⁶⁵ Die Genese des Dichter:innengenies steht wie auch die Ausbildung des Museums in enger Verbindung mit der Entstehung des Bürgertums sowie mit der »Abkehr von der höfischen Kultur und [mit] der Konstituierung des autonomen Individuums«⁶⁶. Diese weitreichenden Umwälzungen, aus denen sich um 1800 die Weimarer Klassik um Goethe und Schiller entwickelt, sowie die Herausbildung genieästhetischer Vorstellungen erzielen einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung von Literaturmuseen und -ausstellungen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt im Sinne ihres Ursprungs nach heutiger Definition erreichen.

Auf dem europäischen Subkontinent steht das 19. Jahrhundert im Zeichen von Revolution, Industrialisierung und Nationalismus sowie der Gründung des Deutschen Reiches im Jahr 1871. Im musealen Kontext gilt es als »das Jahrhundert der großen Museumsbauten«⁶⁷, in dem die »Konstituierung des Museums als Institution in der deutschen Gesellschaft«⁶⁸ erfolgt. Wie te Heesen im Rückgriff auf den Soziologen Tony Bennett betont, vollzieht sich die Etablierung der Museen im 19. Jahrhundert zeitgleich mit der Entwicklung von Vergnügungsparks sowie von Gewerbe- und Weltausstellungen.⁶⁹ Mit der ersten Weltausstellung, die 1851 in London stattfindet, erreichen die bereits im 18. Jahrhundert entstandenen Gewerbeausstellungen »als eine eigenständige Ausstellungskultur [...] eine globale Dimension«⁷⁰. Im Verlauf der zunächst parallelen Entwicklungen kommt es rasch zu Überschneidungen und einer weitreichenden Einflussnahme: Orientieren sich die Darstellungsweisen in den Gewerbeausstellungen eng an den musealen Methoden und baulichen Elementen, so finden gleichermaßen Merkmale des Ausstellungswesens und seiner Themen Einzug in die Museen. Die musealen Institutionen werden daraufhin zwar aufgrund der expositorischen Kurzlebigkeit und des Gegenwartsbezugs bald prüfend rezensiert, was zu einer internationalen Museumskritik und einschneidenden Reformen führen sollte, jedoch tragen die Weltausstellungen auch erheblich zu Neugründungen und damit zur musealen Expansion bei.⁷¹ Die Praxis des Ausstellens markiert durch ihre Verschmelzung mit dem Museum im 19. Jahrhundert eine weitere Grundsteinlegung des heutigen Verständnisses der

65 Vgl. T. Anz: Handbuch Literaturwissenschaft, 2013, S. 139, 146.

66 Ebd., S. 143.

67 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 59.

68 M. Blank/J. Debelts: Was ist ein Museum?, 2002, S. 16.

69 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 14.

70 Ebd., S. 73.

71 Vgl. ebd., S. 74.

musealen Institutionen und verbindet diese mit ökonomischen und gewinnbringenden Fragestellungen,⁷² da die Gewerbeausstellungen und Freizeitparks einer kommerziellen und konsumorientierten Prämisse unterliegen.

Seit Beginn des Jahrhunderts werden im Zuge der Industrialisierung, der gesellschaftlichen Dynamisierung sowie der Überführung von Sammlungsbeständen in die öffentliche Hand Bauten errichtet, die allein dem Zweck eines Museums dienen sollen. Vor dem Hintergrund des Aufkommens neuer Wissenschaftsdisziplinen werden zudem Museumstypen ausdifferenziert und Neuschöpfungen wie das Völkerkunde- oder Heimatmuseum gegründet. Insbesondere im Hinblick auf ethnologische Einrichtungen muss die koloniale Funktion und die Verflechtung von Museen, Freizeitparks und Zoos mit Kolonialismus reflektiert werden: Es werden nicht nur zahlreiche geraubte Gegenstände und menschliche Überreste aus Kolonien in den Museen ausgestellt; das 19. Jahrhundert verantwortet auch die Hochphase sogenannter Völkerschauen, für die kolonialisierte Menschen gewaltsam nach Deutschland und in andere Länder des globalen Nordens gebracht, wissenschaftlich untersucht und in den Schauen schließlich der Öffentlichkeit präsentiert werden. Diese Handlungen basieren teilweise auf den kapitalistischen Motiven, ein größeres Publikum anzulocken. Darüber hinaus zeigen sich darin aber auch deutlich politische Zwecke, die zum einen der Legitimation des Kolonialismus und zum anderen der hiesigen Identitätsstiftung dienen sollen. Mit der nationalen Identität schreitet die Ausformung der generellen Museumsinstitution als Bildungsort und als »Instrument zur Erziehung einer breiten Öffentlichkeit«⁷³ rasant voran: Sie sollen einerseits über den eigenen Nationalstaat sowie dessen Geschichte unterrichten. Andererseits fungieren Museen als Ort der Auseinandersetzung mit aktuellen »kriegerischen und politischen Ereignisse[n]«⁷⁴. Die im 18. Jahrhundert begonnene Öffnung der Museen erreicht im 19. Jahrhundert eine fundamentale Transformation sowohl im institutionellen als auch gesellschaftlichen Kontext.⁷⁵ Die Kuratorin Nanna Balslev Strøjer formuliert in einem Essay, dass die Epoche der Moderne das Museum vom Ort der Wunder hin zum Ort der Repräsentation umwandelt und gibt dabei mit Bennett zu bedenken, dass die Idee der Öffnung und Inklusion mit staatlicher Erziehung und Kontrolle einhergeht.⁷⁶ In der Reflexion kolonialer, politischer und hegemonialer Entwicklungskontexte offenbart sich somit die Verankerung von Machtstrukturen in Museen.

72 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 20.

73 J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 28; Vgl. T. Bennett: *The Birth of the Museum*, 1995, S. 70ff.

74 M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 16.

75 Vgl. J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 28.

76 Vgl. N. Balslev Strøjer: *Democratising Power Relations in Art Institutions*, 2020, S. 13.

Zeitgleich stellt sich die Trennung in Schau- und Studiensammlungen durch Verwissenschaftlichungen ein, mit der erstmalig das zunehmend heterogene Museumspublikum aus Fachexpertinnen und -experten sowie Laien langsam differenziert berücksichtigt wird.⁷⁷ Die Öffnung des Zugangs führt zu optimierten Vermittlungs- und Erläuterungsstrategien: So werden Objekte nicht mehr ausschließlich als Zeugnisse und faktische Belege in linearer und chronologischer Darstellung präsentiert, sondern vorrangig in Naturkundemuseen gleichermaßen als atmosphärische Bilder mit szenischer Ausstattung, sogenannter Dioramen, ausgestellt.⁷⁸ Mit der Professionalisierung naturwissenschaftlicher Forschung verlieren die Museen ihren Rang als Forschungsstätten, sodass sie sich mit der Veranschaulichung u.a. von Tieren in ihren Lebenswelten eine neue Legitimation über einen popularisierten Zugang zu Wissen zu erarbeiten suchen.⁷⁹ Durch die zeitgleiche Entwicklung der Ausstellungskultur, die sich im Verlauf ihrer Genese vermehrt gegenwärtigen Themen wie Gesundheit und Arbeit zuwendet und damit ebenfalls eine wissenschaftliche Komponente erhält, finden neue Themengebiete und damit einhergehend die Gegenwart Einzug in die Museen. Insbesondere im Bereich der Kunstmuseen lässt sich seit Ende des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zur Aufnahme von zeitgenössischer Kunst in die Sammlungen sowie die Etablierung wechselnder Ausstellungen ausmachen, die durch massive Kritiken und darauffolgende Museumsreformen angetrieben wird. Vor dem Hintergrund der umfassenden Museumskritik, der Verschmelzung von Ausstellung und Museum sowie neuer, medienbasierter Möglichkeiten der Darstellung wird die Arbeit im Museum zunehmend professionalisiert, wodurch die verschiedenen Präsentationsweisen diskursfähig werden.

Im Bereich der Literaturausstellungen sind die Entwicklungsschritte langsamer. Während das allgemeine Museumswesen nach zwei Expansionswellen (im 15./16. sowie 18. Jahrhundert) nunmehr im 19. Jahrhundert fundamentale Transformationen durchläuft, die in Reformen und entscheidenden Kritiken um die Jahrhundertwende einen Höhepunkt erreichen sollten, setzt die Geschichte von Literaturmuseen und ihrer Ausstellungen laut des literaturwissenschaftlichen Konsenses erst Mitte des Jahrhunderts ein. Das Zusammenspiel der gesellschaftspolitischen, musealen und literaturwissenschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts legt das Fundament für die Entstehung von Literaturmuseen in ihrer heutigen konzeptionellen und institutionellen Form. So gehen die Ausdifferenzierungen und Gründungen verschiedenster Museumstypen einher mit dem neuen

77 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 71; Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 28f.

78 Vgl. ebd., S. 62f. So erhalten etwa Tierpräparate ihre museale Darstellung in natürlichen Gruppen vor einem pseudo-authentischen Hintergrund; Vgl. ebd., S. 63.

79 Vgl. ebd., S. 67, 70.

Bewusstsein für Nationalität, sodass »das Kulturgut Buch [...] zum Repräsentationsmerkmal einer bürgerlichen Kultur auf[steigt]«⁸⁰ und Literatur »als nationales Identitätsmerkmal«⁸¹ sowie die Gründungen von literarischen Gedenkstätten, Literaturhäusern und Archiven geprägt werden.⁸² Aus dieser Entwicklung lässt sich deutlich die Aufwertung ablesen, die auch der schriftstellerischen Tätigkeit im 19. Jahrhundert entgegengebracht wird. Während die antiken Zimelienschauen und die späteren Buchpräsentationen ihre Spuren in den musealen Konzepten hinterlassen haben, ist es vor allem die Weimarer Klassik, der die literarischen Archive »unter identitätsstiftender Perspektive neue Bedeutung«⁸³ zu verdanken haben. Auch Bibliotheken, die in Deutschland bzw. in den damaligen deutschen Staaten seit 1843 öffentlich zugänglich sind,⁸⁴ dienen weiterhin als Schauplätze für literarische Präsentationen, obgleich sie im Laufe der Zeit neben den Dichter:innenhäusern zunehmend an expositorischer Bedeutung verlieren. Zwischen 1847 und 1903 werden verschiedene museale Stätten für Goethe und Schiller gegründet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁸⁵

Eine nicht unerhebliche Rolle hinsichtlich der Entstehungen der Klassik-Memorialstätten spielt Goethe selbst.⁸⁶ In einem zweiten, kurz vor seinem Tod aufgesetzten Testament veranlasst er, dass seine Häuser und Sammlungen an öffentliche Anstalten veräußert werden sollen.⁸⁷ Diese Kollektionen umfassen unter anderem eine Autografensammlung, die aus fast zweitausend Originalen besteht.⁸⁸ Mit dem Tod Goethes letzten Enkels fällt der Besitz testamentarisch an das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, woraus sich schließlich die Weimarer Stätten entwickeln.⁸⁹ Durch die genieästhetischen sowie identitätsstiftenden Vorstellungen und die Forderung nach der Berücksichtigung lebensweltlicher Zusammenhänge, gewinnen erstmals materiale Lebensspuren der Autor:innen an Bedeutung. Friedrich Pfäfflin, Buchhändler und ehemaliger Museumsabteilungsleiter des Schiller-Nationalmuseums Marbach, erläutert 1989,

80 J. Danielczyk: Literatur im Schaufenster, 2012, S. 32.

81 Ebd.

82 Vgl. ebd.

83 Ebd.

84 Vgl. P. Seibert: Literaturausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 17.

85 Das Wohnhaus Schillers in Weimar wird 1847 eröffnet und lässt sich, wie eingangs erwähnt, als erste Dichtergedenkstätte lesen. Mitunter wird das *Schillerhaus* in Leipzig ebenfalls als erste literarische Gedenkstätte beworben, als ehemalige Wirkungsstätte Schillers wird sie 1841 wiederentdeckt, allerdings erst 1848 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Schillerhaus_\(Leipzig\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schillerhaus_(Leipzig))

86 Vgl. H.-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 7.

87 Vgl. G. von Wilpert: Goethe: Die 101 wichtigsten Fragen, 2007, S. 57.

88 S. Böhmer: Die Magie der Handschrift, 2011, S. 97.

89 Vgl. <https://www.klassik-stiftung.de/ueber-uns/profil/geschichte/die-sammlungen-des-gross-herzogtums/>

dass vor diesem Hintergrund alles als »sammelnswert«⁹⁰ erscheint, sodass Gegenstände aus dem Privatbesitz der berühmten Dichter:innen sowie Handschriften, Briefe und andere Schriftstücke exponiert werden. Insbesondere durch die Bedeutung dieser Autografe und ihrer Funktion als Bindeglied zwischen Autor:innen und Werk, richtet sich der Fokus von Literatúrausstellungen im 19. Jahrhundert allein auf das Dichtergenie. Die ehemaligen Wohnhäuser der berühmten Dichter der Weimarer Klassik werden möglichst in ihren ursprünglichen Zuständen konserviert, sodass die (vermeintlich) authentischen Schreibstuben und Wohnräume mit der Aura des Dichters erlebt werden können. Die Philologin und Historikerin Ulrike Spring erklärt, dass literaturmuseale Gedenkstätten, die an einem authentischen Ort lokalisiert sind, bereits im 19. Jahrhundert »ihren Durchbruch als touristische Attraktion«⁹¹ hatten. Ähnlich den Dioramen in naturkundlichen Museen gilt es in kulturhistorischen Ausstellungen gesamtbildnerische Stuben zu inszenieren, die einen ursprünglichen Kontext darstellen sollen.⁹² In den konservierten Wirkungsstätten vollzieht sich eine sogenannte Auratisierung, die nicht nur die Verehrung der Dichter:innen bis hin zur Sakralisierung manifestieren soll, sondern gleichermaßen den literarischen Werke und ihren Inhalten eine untergeordnete Rolle zuweist. Zwar zeigen die neuerdings gesammelten Manuskripte und Entwürfe nunmehr nicht nur das fertige Ergebnis vor, sondern auch den Entstehungsprozess von Literatur. Der Fokus der Relevanz wird jedoch auf das vom Dichtergenie berührte Original und nicht auf den tatsächlichen Inhalt des Geschaffenen gelegt. Deutlich wird dies hinsichtlich der ersten Literatúrausstellung und ihrer Ziele: Die Goethe-Ausstellung in Frankfurt, die im Jahr 1844 als Begleitprogramm zur Einweihung des Goethe-Denkmal in einer Buchhandlung stattfindet, richtet sich an Verehrer:innen des Dichters und setzt sich zum Ziel, ein vollständiges Bild seiner Persönlichkeit, seines literarischen Wirkens und seiner Bedeutung zu zeichnen.⁹³ Durch diesen Fokus auf die literaturschaffende Person entwickelt sich eine Selbstverständlichkeit der Exponatskategorie in den frühen Literatúrausstellungen, die »ebendiese genieästhetischen Vorstellungen und damit einen Autorbegriff [bestätigt], für den die Einheit von Werk und Person konstitutiv [ist]«⁹⁴. Damit ist die Literatúrausstellung gemäß unserer heutigen Definition geboren.

Zu Beginn des Literaturmuseums, so formulieren Gfrereis und der Historiker Ulrich Raulff, steht demnach »die romantische Fetischisierung der Dichter-

90 F. Pfäfflin: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen, 1991, S. 144.

91 U. Spring: Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen, 2019, S. 141.

92 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 63.

93 Vgl. S. Oster: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung, 2014, S. 219.

94 P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 19.

handschrift«⁹⁵ und die damit einhergehende Heiligsprechung der Gegenstände, die von den Literatinnen und Literaten benutzt und besessen wurden. Die Ziele der Präsentationen liegen somit in der Auratisierung sowie im Gedenken und sollen sich zu einer langen, wirksamen Tradition entwickeln. Im Verlauf dieser Entwicklung erinnert der Geniekult an die Machtdemonstrationen anfänglicher Zurschaustellungen literarischer Schriftstücke. Beschreiben lässt sich dies am ehesten als Streben nach institutionellem Reputationsgewinn und repräsentativen Funktionen durch die Bekanntheit der musealen Namenspatroninnen und -patronen. Es sind strategische Beweggründe der Schauen, die noch heute zu dominieren scheinen.⁹⁶ Mitte des 19. Jahrhunderts überwiegt jedoch zunächst neben den nationalkulturellen Intentionen eine literarmuseale Erinnerungskultur, die sich im Zuge der Genieästhetik etabliert. Aus den Memorialstätten für Goethe und Schiller bilden sich bis zum Ersten Weltkrieg die wichtigsten Literaturmuseen Deutschlands heraus, die als wegweisend hinsichtlich ihrer institutionellen Zwecke und Richtlinien für zukünftige Literaturmuseen gelten.

3.1.3 Museumswesen und Literaturmuseen: Rückblick in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1900 bis 1945

Mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert kumulieren die Umbrüche im Museumswesen des vorangegangenen Jahrhunderts, die die Institution zu einem angesehenen Ort der Kulturproduktion und Wissensvermittlung machen. Die Neugründungen weiten sich über die Großstädte in die Provinzen aus und die Museumsarbeit professionalisiert sich zusehends. Gleichzeitig steht das Museum jedoch »im Spannungsfeld von evozierter Vergangenheit und rasanten gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen«⁹⁷, wodurch es selbst ein antikiertes Kolorit erhält, weil es den aktuellen Standards nicht gerecht werden kann. Die Kritik an der Institution weitet sich in der Folge aus: Mit der Notwendigkeit der kontinuierlichen Aktualisierung von institutioneller und ausstellungsinhaltlicher Arbeit streben alle Museumssparten um die Jahrhundertwende nach dem Anschluss an die Gegenwart. Angetrieben wird dies von einer massiven Museumskritik im ausgehenden 19. Jahrhundert, die von der Avantgarde ausgeht und während des Ersten Weltkriegs einen Höhepunkt erreicht, der weitreichende Veränderungen nach sich zieht.⁹⁸ Die historisierende Position des Museums wird in diesem Wandel missbilligt, da die Museen sich in den Augen der Avantgarde zu einem »Grab der Geschichte«⁹⁹ ent-

95 H. Gfrereis/U. Raulff: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform, 2011, S. 104.

96 Vgl. P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, 2015, S. 29.

97 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 60.

98 Vgl. G. Fliedl: Das Museum des 19. Jahrhunderts, 2016, S. 51.

99 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 106.

wickeln, dessen Überfülle an aussagelosen Objekten und deren Überhöhung von Details keinen Nutzen besäßen.¹⁰⁰ Das Museum lösche aus, »was es bewahren will, indem es bewahrt«¹⁰¹, sodass die Institution insbesondere für die Kunst eine eliminierende Gefahr darstelle.¹⁰² Während die italienischen Futuristen um den faschistischen Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti in ihrem Manifest von 1909 die vollständige Zerstörung der musealen Institutionen fordern,¹⁰³ geht es in parallelen Reformbewegungen erneut um die Öffnung von Museen, die Einbindung der Gegenwart sowie die Initiierung des Museums als Bildungsstätte, die den Bedürfnissen ihrer Besucher:innen angemessen gestaltet werden soll.¹⁰⁴ Es wird deutlich, dass die Institution trotz der bürgerlichen Errungenschaften aus dem vorherigen Jahrhundert kontinuierlich Kritiken ausgesetzt ist und sich ständig mit Wandel konfrontiert sieht. Diese zentrale Eigenschaft erkennen bereits 1904 der Kunsthistoriker und Museumsleiter Alfred Lichtwark sowie der Museumsreformer David Murray, die auf die Notwendigkeit der ständigen, an die gesellschaftlichen Veränderungen angelehnte Aktualisierung der musealen Leitbilder und Konzepte aufmerksam machen.¹⁰⁵ Dies äußert sich zum einen theoretisch, zum anderen aber auch künstlerisch, sodass »reflexive und experimentelle Formen«¹⁰⁶ der künstlerischen Institutionskritik nachhaltig gefördert werden.¹⁰⁷

Im Ersten Weltkrieg erhält die Musealisierung der Gegenwart bzw. die Aktualisierung der Museen in Form von Kriegssammlungen und Kriegspropaganda einen bitteren Beigeschmack:¹⁰⁸ Während die Anzeichen der neugegründeten National- und Heimatmuseen des 19. Jahrhunderts im Zuge der Entstehung des Bürgertums sowie der Nationalismusufrage im identitätsstiftenden Sinne bereits auf Erziehung und Kontrolle stehen, entwickelt sich die Institution Museum in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts zu einem politisch-indoktrinativen Ort und zu einem Instrument der Ideologiebildung.¹⁰⁹ So stellen sich vor allem lokale Museen während des Ersten Weltkriegs in den Dienst, als »Denkmal, Informationsstelle, Selbstdarstellung-, Beruhigungs- und Propagandamedium in einem«¹¹⁰ zu fungieren.

100 Vgl. ebd., S. 107.

101 G. Fliedl: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*, 2016, S. 51.

102 Vgl. ebd.

103 Vgl. F. T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, (1909) 2009, S. 78.

104 Vgl. dazu siehe u.a. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 101ff.

105 Vgl. A. Lichtwark: *Museen als Bildungsstätten: Einleitung zum Mannheimer Museumstag*, (1904) 1991, S. 47; Vgl. D. Murray: *Museums, Their History and Their Use*, 1904, S. 266.

106 G. Fliedl: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*, 2016, S. 51.

107 Vgl. ebd.

108 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 17.

109 Vgl. H. Vieregge: *Geschichte des Museums*, 2008, S. 53.

110 C. Beil: *Der ausgestellte Krieg*, 2004, S. 111.

In Zeiten der Museumskritiken und -reformen erfahren Literaturmuseen nach ihren Anfängen ein »Goldenes Zeitalter«¹¹¹, wie Raulff es bezeichnet: Sie repräsentieren eine »Anzahl großer Autoren und Autorinnen, die das Geistesleben ihrer Nation geprägt hatten«¹¹² und stellen Exponate aus, »an denen die Lebensspuren der Autoren hafteten, die den Schein und die Aura der ›Authentizität‹ besaßen«¹¹³. Dabei partizipieren sie in Teilen sowohl an der Hochkonjunktur von Gewerbe- und Weltausstellungen als auch an der Museumsbauwelle der vorangegangenen Dekaden.¹¹⁴ Seit den 1890er Jahren entstehen so neben den literarischen Gedenkstätten neue Museumsbauten, die sich (oft beziehend auf konkrete Autorinnen und Autoren) literarischen Themen widmen, sodass »der deutschsprachigen Literatur [...] eine bedeutende Rolle zu[kommt]«¹¹⁵. Um die Jahrhundertwende dominieren zwar weiterhin Memorialstätten; im 20. Jahrhundert gibt es jedoch Bestrebungen, die authentischen Orte und neu errichtete Museumsgebäude mit museal-didaktischer Funktion voneinander zu separieren, ohne jedoch die jeweilige Verbindung zu verlieren.¹¹⁶ Eine Ablösung findet allerdings nicht statt, wie die Literaturwissenschaftlerin Stefanie Wehnert im Rückgriff auf den Literaturwissenschaftler Wolfgang Barthel skizziert. Vielmehr ist ein »Integrationsprozess«¹¹⁷ beider Formate zu beobachten, durch den die intendierten Grenzen der »archetypischen Ausprägungen ›Memorial‹ und ›Museum‹«¹¹⁸ verschwimmen.

Während innerhalb der Kunstmuseen und naturhistorischen Museen neben dem Anstieg an musealen Neubauten bereits im 19. Jahrhundert auch die Zerteilung in Depot- sowie Schau Räume erfolgt, erreichen die museal-institutionellen Fortschritte die Literaturmuseen verzögert. Durch die genieästhetischen Entwicklungen sowie die Neubewertung des literarischen Archivguts wird dem neuen musealen Genre zwar wachsende Aufmerksamkeit zuteil, die deutsche literarische Ausstellungslandschaft besteht zu dieser Zeit jedoch aus wenigen Klassikern. Mit dem Schillerjahr 1905 erfährt die Gattung »einen ersten Höhepunkt«¹¹⁹. Der 100. Todestag des schwäbischen Dichters dient in mehreren Städten als Anlass für Festakte zu seinen Ehren, sodass in verschiedenen Institutionen Ausstellungen stattfinden, die ein umfangreiches Bild von Leben, Werk und Wirken Schillers

111 U. Raulff: *Wie Wolken über einem Wasser*, 2006, S. 47.

112 Ebd., S. 47f.

113 P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 38.

114 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 17.

115 J. Danielczyk: *Literatur im Schaufenster*, 2013, S. 33.

116 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 20.

117 S. Wehnert, 2002: *Literatúrmuseen im Zeitalter der neuen Medien*, S. 71; Vgl. W. Barthel: *Literatúrausstellungen im Visier*, 1990, S. 187.

118 Ebd.; Vgl. W. Barthel: *Literatúrausstellungen im Visier*, 1990, S. 187.

119 P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 22.

sowie der Rezeption seiner Werke geben und damit sein Andenken erhalten sollen.¹²⁰ Die einzelnen Ausstellungen sind ähnlich aufgeteilt und stellen vorrangig Portraits, Autografen, Briefe, Manuskripte und Schillers Werke sowie Übersetzungen, Abbildungen und Kompositionen dieser zur Schau. Lediglich in Jena gilt es, über die Exposition des klassischen Erbes eine Verbindung in die Gegenwart zu knüpfen und damit neue Kulturen zu generieren.¹²¹ In Marbach werden insgesamt 855 Exponate ausgestellt,¹²² bei denen es sich fast ausschließlich um (im heutigen Fachjargon etwas abfällig konnotierter) ›Flachware‹ handelt. Objektexponate, die im Begleitkatalog der Ausstellung als »Schillerreliquien«¹²³ bezeichnet werden, sind in der Exponatsauflistung des Katalogs nicht berücksichtigt. In München finden dem Ausstellungskatalog zufolge insgesamt 460 Exponate ihren Platz in der dort veranstalteten Zurschaustellung,¹²⁴ wohingegen in Wien über 700 Exponate präsentiert werden. Jedoch wird in Wien im Ausstellungskatalog beklagt, dass bei Weitem nicht alles gezeigt und somit nur auf die österreichischen Bestände zurückgegriffen werden konnte.¹²⁵ Allein anhand der Menge der gezeigten Exponate zu einem einzelnen Dichter, die im Jahr 1905 zeitgleich an verschiedenen Standorten präsentiert werden, wird ein Trend zur musealen Erinnerungskultur und ihrer Förderung deutlich.

In den folgenden zwei Jahrzehnten hingegen stagniert die geschichtliche Entwicklung von Literaturmuseen. Während die Buchpräsentationen der Barockzeit erst langsam in der Epoche der Aufklärung weiterentwickelt werden, bleiben die nunmehr genuinen Literatúrausstellungen sowohl gestalterisch als auch vor allem inhaltlich der Klassik verhaftet. Hinzu kommt, dass die aufblühenden Reformbewegungen innerhalb des Museumswesens mit dem Ersten Weltkrieg eine deutliche Einschränkung erfahren. Die postkriegerischen, gesellschaftspolitischen Ein- und Umbrüche sowie die von der Avantgarde entwickelten neuen Methoden innerhalb der Ausstellungsgestaltung der 1920er Jahre halten in die Literaturmuseen wesentlich zeitverzögert Einzug.

120 Das Schillermuseum zu Marbach, das Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, die Königliche Hof- und Staatsbibliothek München, Eugen Diederichs im Residenzschloss Jena sowie das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien.

121 Vgl. J. H. Ulbricht: ›Kollege‹ Schiller – Ein ›philosophischer Kopf‹ unter ›Brotgelehrten‹, 2006, S. 379.

122 Vgl. Schillermuseum zu Marbach: Schiller-Ausstellung im Schillermuseum zu Marbach 1905, 1905, S. 39.

123 Ebd., S. 35.

124 Vgl. Königliche Hof- und Staatsbibliothek: Schiller-Ausstellung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, 1905, S. 26.

125 Vgl. Schiller-Gedenkfeierkomitee: Katalog der Schiller-Ausstellung in den Räumen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie veranstaltet vom Schiller-Gedenkfeierkomitee, 1905, S. 5, 103.

Auch nach dem Ersten Weltkrieg bleibt das Medium Ausstellung in verschiedenen Museen des allgemeinen Museumswesens ein begehrter Schauplatz politischer Kämpfe, in denen die Besucher:innen von unterschiedlicher Seite mit einem interpretativen Bild über den Krieg beeinflusst werden sollen. Es werden dabei innovative Elemente der Repräsentation in Ausstellungen verwendet: Auf der Seite linker Antikriegsausstellungen kommen Collage- und Montagetechniken sowie die Verfremdung von Kriegsgegenständen zum Einsatz. Dabei fokussieren diese Ausstellungen inhaltlich den Schrecken des Krieges. Auf der anderen Seite nutzen die perfiden Schauen der Rechten Rekonstruktionen von Schlachtfeldern und neue technische Möglichkeiten, um ihre Besucher:innen zu manipulieren.¹²⁶ Während die Weimarer Republik »nahtlos an den Vorkriegs-Reformansätzen an[knüpft]«¹²⁷, schaffen es nur wenige Museen, »ihre Themen und Darstellungsweisen beständig zu erneuern«¹²⁸. Obgleich sich die kritischen Ansätze in der instabilen Zwischenkriegszeit nicht nachhaltig durchsetzen können, prägen sie dennoch die Zukunft ihrer jeweiligen musealen Sparten. In der Stimmung vieler intendierter Neuanfänge in Kunst, Politik und Kultur der Weimarer Republik werden sowohl im baulichen als auch im grafischen Sinne des Ausstellungsmediums neue und experimentelle Methoden sowie Darstellungsarten entwickelt. Diese üben großen Einfluss auf die museale und kommerzielle Ausstellungsgestaltung des 20. und 21. Jahrhunderts aus und können als Vorläufer der gestalterischen Disziplin der Szenografie interpretiert werden: So wird häufig als Ursprung einer raumnutzenden Ausstellungsgestaltung der *Merzbau* des Künstlers Kurt Schwitters genannt, der ein raumfüllendes Kunstwerk mit Assemblage-Charakter darstellt.¹²⁹ Auch die modularen Systeme und multifunktionalen Möbel, die der Architekt Friedrich Kiesler ab den 1920er Jahren entwickelt, wie beispielsweise sein *Leger-Träger-System* oder die flexible Struktur *Raumstadt*, dienen vielen späteren Ausstellungen als Vorbild,¹³⁰ die den klassischen Zeigegestus mit seinen üblichen Exponatsträgern durchbrechen. Mit normativen Ordnungsprinzipien und Sehgewohnheiten bricht ebenso der Künstler El Lissitzky in seinem 1927 eröffneten *Kabinett der Abstrakten*. Statt der typischen einreihigen Hängung von gerahmten Kunstwerken nutzt er darin alle Wandflächen, die als flexible Lamellen konstruiert sind und so das eigenständige Umhängen der Werke ermöglichen. Diese Varianz lässt ständig neue Raumbilder entstehen und macht die Betrachter:innen zum aktiven Publikum. Der Ökonom

126 Vgl. N. Rossol: Rezension zu: Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg*, 2005.

127 S. Köstering: *Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert*, 2016, S. 56.

128 Ebd.

129 Ausschlaggebend dafür ist die Montage- und Materialkunst mit ihren medialen Grenzüberschreitungen, die in Schwitters Installation als künstlerisches und freies Ausdrucksmittel Assoziationen zulassen und somit den gebauten Raum zum nonverbalen, abstrakten Sprachrohr machen; Vgl. dazu I. Schulz: *Kurt Schwitters*, 2020.

130 Vgl. A. Müller/F. Möhlmann: *Neue Ausstellungsgestaltung 1900–2000*, 2014, S. 41.

und Grafiker Otto Neurath entwickelt 1925 ein grafisches System als neue Darstellungsmethode, die anhand von sich wiederholenden, einheitlichen Symbolen reproduzierbare Informationen aufzeigt und darauf zielt, die Wissensvermittlung an Laien und Analphabeten zu optimieren. Noch heute ist Neuraths Methode der sogenannten *Isotype* innerhalb der Ausstellungsgestaltung gebräuchlich.¹³¹ Mit der Rückbesinnung auf das Grafische und Zweidimensionale nach der Jahrtausendwende erfährt die Technik eine Renaissance in Ausstellungen.¹³² Auch der Grafikdesigner Herbert Bayer wird in der heutigen Reflexion der Ausstellungsgeschichte aufgrund seiner Untersuchungen zum Seh- und Wahrnehmungsfeld als einer der wichtigsten Pioniere gehandelt.¹³³ Seine 1930 entwickelte Ausstellungstechnik *Field of Vision* bespielt neben Wänden zusätzlich auch Decken sowie Böden und ermöglicht so für das Publikum ein alternatives Blickfeld. Ähnlich arbeitet auch der Architekt und Bauhaus-Gründer Walter Gropius im Zusammenhang mit neuen Blickfeldern: In einer Ausstellung des *Deutschen Werkbundes* 1931 installiert er beispielsweise Laufwege aus Vogelperspektiven sowie Gucklöcher. Das *Bauhaus* selbst ist über die verschiedenen Disziplinen hinweg auch für die gestalterische und architektonische Formsprache von Museen prägend. Darüber hinaus kann der surrealistischen Kunstszene eine große Wirkung auf die Entwicklung der Vermittlungs- und Darstellungsweisen in Ausstellungen – und somit auch auf das Selbstverständnis der Museen – zugesprochen werden. So liegt beispielsweise der 1938 in Paris gezeigte Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* das Gestaltungsprinzip der Totalinszenierung zugrunde.¹³⁴ Initiiert wird die Zurschaustellung von Marcel Duchamp, André Breton und Paul Éluard gemeinsam mit 60 Künstlern wie Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray und Wolfgang Paalen. Rückblickend schreibt die surrealistische Bewegung mit dieser Exposition Ausstellungsgeschichte.¹³⁵ Das Gesamtkunstwerk, das neben visuellen, räumlichen und auditiven auch olfaktorische Elemente integriert, lässt sich als Absage an den weißen Galerieraum der Moderne verstehen: Dieser setzt, jenseits der genannten Experimente, seit den 1920er Jahren als ›White Cube‹ auf eine neutrale, konzentrierte Kontemplation von Kunstwerken ohne Ablenkung durch architektonische Komponenten.¹³⁶

131 Vgl. F. Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, 1996, S. 107f.

132 Vgl. U. J. Reinhardt/P. Teufel: Neue Ausstellungsgestaltung 01, 2008, S. 18.

133 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 17; Vgl. A. Müller/F. Möhlmann: Neue Ausstellungsgestaltung 1900–2000, 2014, S. 45.

134 Vgl. U. M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart, 2001, S. 104.

135 Vgl. ebd.

136 Die Bezeichnung ›White Cube‹ beschreibt ein farbneutrales Ausstellungskonzept seit den 1920er Jahren, das Kunst in weißen Räumen präsentiert. Das Kunstwerk wird dadurch hervorgehoben und der Raum lediglich als architektonischer Behälter genutzt. Als Ordnungsprinzip

Auf der anderen Seite werden in den 1930er Jahren Darstellungsformen wie Fotomontagen und Großfotos als politische Funktionalisierung für propagandistische Visualisierungen eingesetzt.¹³⁷ Die modernen Gestaltungsmethoden aus den musealen Ausstellungsexperimenten der 1920er Jahre werden mit der nationalsozialistischen Machtergreifung im Jahr 1933 bei gleichzeitiger Annullierung der Experimente in einem monumentalen Prozess für ihre Ideologie und Propaganda annektiert. Das Medium Ausstellung wird für die Verbreitung des faschistischen Kultur- und Gesellschaftsbildes instrumentalisiert¹³⁸ und beispielsweise in naturkundlichen Museen zur Veranschaulichung und Vermittlung rassistischer Propaganda eingesetzt.¹³⁹ Es ist weiterhin Prämisse, die Gegenwart einzubinden. Nunmehr jedoch nicht als ein das Museum aktualisierender Prozess, sondern als eine die Gegenwart und ihre Bevölkerung formende, indoktrinierende Maßnahme. Während sich die nationalsozialistischen Darstellungsarten bei Methoden avantgardistischer Kunstausstellungen sowie bei Sozialmuseen der Zwischenkriegszeit bedienen,¹⁴⁰ wird zeitgenössische Kunst hingegen diffamiert und als »entartet« zerstört, wodurch viele museale Sammlungen irreparable Schäden tragen. Trotz der Enteignungen und Vernichtungen beteiligen sich einige Museen auch aktiv an der NS-Propaganda und sammeln entsprechendes Material – selbst beschlagnahmte jüdische Kulturgüter und sogar der Innenraum einer Synagoge werden systematisch in antisemitischen Ausstellungen präsentiert.¹⁴¹ Durch Bombardierungen und Bodenkampfhandlungen des 1939 einsetzenden Zweiten Weltkrieges kommt es in ganz Europa zu Auslagerungen von Museumsbeständen sowie zur Zerstörung vieler Museumsbauten. Am Ende des Kriegs zeichnet sich »auch in den Museen ein Bild der Verwüstung«¹⁴² ab.

Die Umfunktionierung des Mediums Ausstellung zum Propagandainstrument während des »Dritten Reichs« hat gleichermaßen Auswirkungen auf Literaturmuseen. Zunächst werden in der Zwischenkriegszeit neue Museumsbauten errichtet, die den literarischen Gedenkstätten als Erweiterungen dienen und ihnen eine steigende Relevanz zusprechen. Noch vor der Machtergreifung wird 1932 in Frankfurt ein neues Gebäude als Umbau des Geburtshauses Goethes eröffnet und dessen museale Ausstellung neukonzipiert. Mit der Erweiterung von Memorialstätten durch Ausstellungsbauten vollzieht sich ein relevanter Umbruch innerhalb

ist dabei vorrangig die einreihige Hängung maßgebend; Vgl. dazu siehe B. O'Doherty: In der weißen Zelle, 1996.

137 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 128.

138 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 17.

139 Vgl. F. Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, 1996, S. 111.

140 Vgl. M. Walz: Museen in der Zeit des Nationalsozialismus, 2016, S. 57.

141 Vgl. ebd., S. 58.

142 Vgl. J. Scheunemann: Museen in der DDR, 2016, S. 61.

der Literatúrausstellungsgeschichte: Dies bedeutet nicht nur die Möglichkeit neuer Darstellungs- und Vermittlungspräsentationen literarhistorischer Objekte und Räume, sondern erlaubt gleichermaßen, Autorinnen und Autoren und ihre Werke im expositorischen Kontext getrennt voneinander zu betrachten. Die noch im 19. Jahrhundert obligatorische Einheit von Autor:in und Werk kann nunmehr – zumindest in den Ausstellungsräumen der Literaturmuseen – offener behandelt werden, obgleich eine tatsächliche Trennung weder architektonisch noch konzeptionell stattgefunden hat.

Die Stagnation der Literatúrausstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts löst sich in den 1930er Jahren auf, als ihre kulturpolitische Bedeutung anerkannt und sie daher zunehmend gefördert werden.¹⁴³ Mit dem Umbau in Frankfurt unter Verantwortung des damaligen Museumsleiters Ernst Beutler wird eine Umstrukturierung vollzogen: Beutler wendet als Gestaltungsprinzip für die neue Dauerausstellung das Erkenntnismodell des Literaturwissenschaftlers Oskar Walzel aus dem Jahr 1917 an, in dem Walzel den interdisziplinären und wechselseitigen Austausch zwischen den Künsten fordert: Mit dem Plädoyer, das »Augenmerk auf die Welt der Bilder und Plastiken zu richten«¹⁴⁴, werden in der neuen Ausstellung Exponate der Kunst ausgestellt, die entweder angeregt von berühmten Dichterinnen und Dichtern und ihren Werken entstanden sind oder die wiederum Dichter:innen zu ihren eigenen Arbeiten inspiriert haben.¹⁴⁵ Durch das Konzept kommt es zu einer starken Reduktion literarischer Exponate, sodass der Raumeindruck einer Gemäldegalerie entsteht.¹⁴⁶ Obgleich sich das Konzept der Kunstgalerie über zwanzig Jahre später in Frankfurt radikalisiert wird, setzt sich diese Form der Darstellung von musealisierter Literatur als eine Illustration literarischer Entstehungs- und Wirkungsprozesse nicht durch.

Das *Goethe-Haus* in Weimar erhält in den Jahren 1914 und 1935 eigene Museumsgebäude, in denen neue Ausstellungen gezeigt werden können.¹⁴⁷ Der zweite Erweiterungsbau ist jedoch ein von den Nationalsozialisten gefördertes Projekt und wird aufgrund von ausgespielten Parteiströmungen ermöglicht.¹⁴⁸ Folglich nehmen auch in Literaturmuseen die Rechten seit ihrer Machtübernahme die modernen Gestaltungsmittel sowie die Architekturen der neuen Literaturmuseumsbauten in ihren Dienst und transformieren diese für propagandistische Zwecke.

143 Vgl. S. Ebeling: *Ausstellungspraxis in der Bundesrepublik Deutschland – Auswertung einer Umfrage*, 1991, S. 161.

144 E. Beutler: *Die literarhistorischen Museen und Archive, 1930*, S. 225; zitiert in P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 23.

145 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 23.

146 Ebd.

147 Vgl. ebd., S. 21.

148 Vgl. M. Walz: *Museen in der Zeit des Nationalsozialismus*, 2016, S. 57; Vgl. dazu insbesondere P. Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses*, 2015, S. 30–38, 163–178.

Während Goethe und Schiller auch in dem totalitären Regime eine relevante Position behalten, was im Weimarer *Goethe-Nationalmuseum* »als Ort politischer Bekundung ebenso wie als dankbarer Profiteur«¹⁴⁹ deutlich abzulesen ist, wird der Einfluss auf Literaturmuseen insbesondere anhand literaturpolitischer Interventionen deutlich: So kommt es zu Umwertungen expositorischer Kontexte von Autorinnen und Autoren sowie zu antisemitisch motivierten Auflösungen von literarischen Museen.¹⁵⁰ Ebenso wie in den verschiedenen Museumssparten liegt die Intention der repräsentativen Propagandaschauen in Literaturmuseen und Bibliotheken zum einen darin, das nationalsozialistische Kulturbild zu verbreiten und zum anderen die Zensurierung zeitgenössischer Literatur vorzunehmen sowie abzusichern. Als Reaktionen auf die Entartung zeitgenössischer Literatur und auf ihre materielle Vernichtung durch die Bücherverbrennungen im ›Dritten Reich‹, werden im Ausland sogenannte Gegenausstellungen initiiert, sodass das »Sammeln und Ausstellen von dinglich ›geretteter‹ Literatur einen Wert an sich [gewinnt]«¹⁵¹. Neben der materiellen Literatur in Form von gesicherten Büchern werden in den Exilausstellungen großformatige Fotografien von ermordeten Schriftstellerinnen und Schriftstellern exponiert, die im kritischen Sinne an die überdimensionierten Portraits Adolf Hitlers in entsprechenden Propagandaschauen angelehnt sind.¹⁵² Literaturausstellungen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs sind folglich einerseits gezeichnet von der Indienstnahme zur Ideologisierung der Bevölkerung und von gravierenden Verlusten literarischer Bestände sowie andererseits durch verschiedene, das Medium Buch glorifizierenden Kontraausstellungen durch Exilantinnen und Exilanten.

3.1.4 Das Museumswesen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1945 bis heute

In der Betrachtung der Nachkriegszeit muss sowohl in der allgemeinen Museumswelt als auch in Literaturmuseen zwischen der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) unterschieden werden. Während im Westen Deutschlands vor allem ein expositorisches Anknüpfen an klassische und neutrale Objektzurschaustellungen angestrebt wird, sodass die visionären Ausstellungsarchitekturen von beispielsweise Kiesler und Bayer in Vergessenheit geraten oder in das Messewesen verschoben werden,¹⁵³ bestimmt das politische Einparteiensystem sowie die marxistisch-leninistische Ideologie das Muse-

149 P. Kahl: Die Erfindung des Dichterhauses, 2015, S. 35.

150 P. Seibert: Literaturausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 24.

151 Ebd., S. 25.

152 Ebd.

153 Vgl. A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 12.

umswesen in Ostdeutschland.¹⁵⁴ Dort werden erneut Ausstellungen veranstaltet, um mit einem verankerten Gegenwartsbezug die aktuelle Politik der DDR zu propagieren und das Publikum zu beeinflussen. Museen werden zu Volksbildungsstätten umfunktioniert und mit neuen, einheitlichen Richtlinien gestaltet. Daraus resultiert konzeptionell sowie ästhetisch betrachtet eine »gestalterische Uniformierung und inhaltliche Monotonie«¹⁵⁵. Sammlungen und Ausstellungsthemen werden ebenso generalisiert bestimmt wie die Handhabung von strukturellen und methodischen Fragen.

Die museale Landschaft im Westen des Landes ist hingegen geprägt von der Entpolitisierung und Entkontextualisierung der Exponate, die nunmehr einzig basierend auf ihrer Aura sowie ihrer Ästhetik und ohne geschichtlichen Kontext ausgestellt werden. Nach dem Krieg gilt es in Europa und vor allem in Westdeutschland möglichst unauffällig, konventionell und ahistorisch universell humanistische Werte zu vermitteln. Durch diese Methode der Darstellung soll nicht zuletzt die politische Neutralität der Institutionen und damit eine Distanzierung vom Faschismus demonstriert werden. Jede räumlich-gestalterische Ausprägung wird zugunsten der sakral anmutenden Objekte zurückgestellt. Das kulturhistorische Äquivalent zum kunstmusealen »White Cube« sind schlichte Vitrinen mit Auskünften über die Provenienz der darin präsentierten Exponate.¹⁵⁶ Zwar gibt es in beiden deutschen Staaten eine Tendenz zur Professionalisierung der Museumsarbeit, wie bereits im Jahr 1946 die Gründung des ICOM zur Festlegung von Definition und Aufgaben des Museums zeigt. Viele Museen sind jedoch zerstört, ihre Sammlungen nahezu obdachlos, die Kulturförderung liegt brach und die Bevölkerung hat anderes zu tun, als Ausstellungen zu besuchen. Aus diesen Umständen entwickelt sich eine Museumskrise, die in den 1960er Jahren die Orientierungslosigkeit und unabdingbare Reformbedürftigkeit der Museen konstatiert.¹⁵⁷ Gesellschaftspolitische Einflüsse machen deutlich, dass die musealen Institutionen in ihrer bestehenden Form in Zukunft keinen Bestand mehr haben können. In der BRD setzt die Studierendenbewegung den Grundstein für die folgenden Jahre sowie Jahrzehnte und kritisiert allgemeine Autoritäts- und Herrschaftsverhältnisse innerhalb der Gesellschaft mit ihren Protesten über die eingefahrenen Strukturen an den Universitäten. Dazu gehört gleichermaßen die Kritik am Umgang mit der deutschen Vergangenheitsbewältigung, die bis dahin von Schweigen und Verdrängen geprägt ist und mit den Maßnahmen zur Ahistorisierung auch von Museen mitverantwortet wird. Der Zustand des Bildungswesens innerhalb der BRD weist zusätzlich große Probleme auf, die gravierende Prognosen zeichnen. Im Zuge der »deutschen Bildungs-

154 Vgl. J. Scheunemann: Museen in der DDR, 2016, S. 61.

155 Ebd., S. 63.

156 Vgl. A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 11.

157 Vgl. ebd., S. 9.

katastrophe»¹⁵⁸ sowie der Autoritätskritik werden folglich schwere Vorwürfe gegen Kulturstätten hinsichtlich ihrer Neutralität und ihrer »institutionelle[n] Wahrnehmung des Museumspublikums als unkritische KonsumentInnen [sic!]«¹⁵⁹ erhoben. Im musealen Kunstbereich kommt es zu einer umfassenden Institutionskritik, die von Künstlerinnen und Künstlern ausgeht und paradigmatischen Umbrüche im Museumswesen erreichen soll. Mit der Kritik an ihren ideologischen und repräsentativen Funktionen wird die Institution »als Problem (für Künstlerinnen und Künstler) dargestellt,« die als »[Raum] kultureller Einsperrung und Festschreibung wahrgenommen [wird]«¹⁶⁰. Die textlichen und künstlerischen Beiträge erinnern dabei stark an die Museumskritiken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Museen ebenfalls als eine Art Gefängnis der Künste betrachtet und auch die Forderungen nach Öffnung und künstlerischer Freiheit formuliert hatten. Die Verstaubtheit des Museums und seine Exklusivität als Musentempel werden erneut angeprangert und kontrovers diskutiert. Daraus resultiert die bekannte Programmatik *Lernort contra Musentempel*,¹⁶¹ die die Diskrepanz zwischen Tradition und neuen Ansprüchen widerspiegelt.¹⁶² Die Forderung nach Mündigkeit und Beteiligung sowie nach einer kritischen und reflektierten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der gesellschaftlichen Entwicklung erreicht die musealen Institutionen und löst das Bestreben nach einer Neudefinierung der Museen aus.¹⁶³ In dieser Aufbruchsstimmung können zahlreiche Museumskritiken, Resolutionen und Denkschriften verortet werden, von denen sich nahezu alle zwischen »Museumsutopie und Traditionsbesinnung«¹⁶⁴ für eine Öffnung des Museums aussprechen. So verfasst beispielsweise der Künstler Allan Kaprow im Jahr 1967 eine Streitschrift gegen Museen sowie gegen die auratisch aufgeladene Sakralisierung ihrer Objekte. Im Stil moderner Manifeste strebt Kaprow nicht die generelle Abschaffung der Museen an, sondern die Erweiterung ihrer Funktion im Sinne eines Ausgangspunktes für aktive, gesellschaftliche Veränderungen.¹⁶⁵ Diesen Standpunkt bestärkt der Kunsthistoriker Gerhard Bott mit der Herausgabe eines umfassenden Sammelbands, der

158 Der Philosoph Georg Picht prägt den Begriff, der zum politischen Schlagwort werden sollte, mit seinem 1964 erschienen Buch; Vgl. G. Picht: Die deutsche Bildungskatastrophe, Analyse und Dokumentation, 1964.

159 M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 18.

160 S. Sheikh: Notizen zur Institutionskritik, 2006.

161 Vgl. dazu siehe E. Spickernagel/B. Walbe: Das Museum: Lernort contra Musentempel, 1976.

162 Vgl. E. Timm: Partizipation, 2014.

163 Vgl. ebd.

164 A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 9.

165 Vgl. A. Kaprow/B. Berman: Allan Kaprow: An Exhibition Sponsored by the Art Alliance of the Pasadena Art Museum, 1967; Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 34, 40.

43 Visionen zur Zukunft der Museen vorstellt.¹⁶⁶ Darin beschreibt etwa der Kunsthistoriker Peter Anselm Riedl die damaligen Negativvorstellungen von Museen mit Schlagwörtern wie »Tempelhaftigkeit, Weltfremdheit, innere Erstarrung«¹⁶⁷. Riedl führt dieses Verständnis auf Vorurteile zurück,¹⁶⁸ die mit dem »Verzicht auf elitäre Überheblichkeit«¹⁶⁹ überwunden werden müssten. Die von Riedl erwähnten Vorwürfe greift auch der Philosoph Theodor Adorno auf: Er unterstellt Museen, das Leben aus den musealisierten Kunstwerken und Objekten zu saugen und die Kultur dadurch zu neutralisieren.¹⁷⁰ Damit schreibt Adorno wie auch Kaprow die Kritiken der Avantgarde fort. In einem geschichtlichen Rückblick verfolgt Baur die Wiederholung der negativen Beurteilungen von Museen, die sie mit »Sterben und Tod«¹⁷¹ assoziieren, zurück bis ins postrevolutionäre Frankreich.¹⁷²

Spätestens mit den Museumskritiken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden folglich die Kontinuitäten und Reproduktionen bisheriger Kritiken deutlich, die das moderne Museum auf die Forderung nach Anpassung und Wandel fixiert. Dies führt dazu, dass das Museumspublikum immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Der Kulturwissenschaftler Mario Schulze beschreibt rückblickend die marketingtechnischen Maßnahmen, mit denen die Museen in den 1970er Jahren auf die neuen Anforderungen reagierten, die insbesondere Öffnung und Teilhabe betreffen: »Sie setzten auf eine verbesserte Zugänglichkeit durch Architektur, Service und öffentliche Präsenz. Ihre Erneuerungsformel hieß ›Schwellennivellierung‹.«¹⁷³ Mit dem Ziel, ein heterogeneres Publikum anzusprechen, werden die Inhalte von Ausstellungen sowie ihre Vermittlungsmethoden didaktisiert und pädagogisiert. Es gilt, facettenreichere Themen, Alltagsgegenstände sowie neue Präsentationsformen einzubetten, die etwa wie die »Literarisierung«¹⁷⁴ das Objekt der Information hervorbringen.¹⁷⁵ Die ausführlichen, kontextualisierenden Beschreibungen der ausgestellten Objekte und Themenzusammenhänge, die seit den 70er Jahren mit den großformatigen Bild- und Texttapeten des *Historischen Museums* Frankfurt a.M. als Vorreiter in Ausstellungen installiert werden, treffen jedoch nicht überall auf Zustimmung. Die

166 Vgl. G. Bott: Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, 1970.

167 P. A. Riedl: Das Museum der Zukunft, 1970, S. 225.

168 Ebd., S. 226.

169 Ebd.

170 Vgl. T. Adorno: Valéry Proust Museum, 1977, S. 181; zitiert in J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 36f.

171 J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 36.

172 Vgl. ebd.

173 M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 84.

174 A. Müller/F. Möhlmann: Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000, 2014, S. 14.

175 Vgl. A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 12.

Popularisierung steht den Traditionen der musealen Institutionen zuwider, die vielerorts bewahrt werden sollen. Die neuen Präsentationsformen und -konzepte lösen eine Kritik an der Dezentrierung des musealen Objekts als Meisterwerk aus. Ihr gegenüber steht jedoch die Etablierung der wehevollen Kulturinstitution als Lernort, die zu einem »differenzierte[n] Verständnis des Museums«¹⁷⁶ führt und heute tief in der gesellschaftlichen Konnotation verankert ist. Im Zuge der Verlagerung von Sammlungs- und Präsentationsschwerpunkten hin zu einem Fokus auf publikumsorientierte Vermittlungsstrategien etabliert sich in den 1970er Jahren die Disziplin der Museumspädagogik in den Museen beider deutscher Staaten. Damit findet, wie Schulze es formuliert, die Verschiebung eines Praxisschwerpunktes auf die generelle Bildungsarbeit statt.¹⁷⁷ Mittlerweile sind die Beteiligten der Museumsdiskussion stets bemüht, die Institutionen durch Reformen, Denkschriften und Qualitätskriterien zu optimieren und gehen dabei durchaus selbstkritisch vor. Dafür wenden die Museen die künstlerische Institutionskritik als »analytisches Werkzeug [...] als Methode der Selbstreflexion und als instituierende Praxis«¹⁷⁸ nunmehr selbst an.

Als Konsequenz dieser Entwicklungen entstehen neue Museen in Form von soziokulturellen Zentren, die neben dem kognitiven Wahrnehmen auch das emotionale Erleben im Museum einbeziehen.¹⁷⁹ So kommt es in der Folge weltweit zu zahlreichen Neueröffnungen, nicht zuletzt in Regionen, die vorher von Ausbeutung und Kolonialisierung geprägt waren, sodass sich der Großteil der weltweiten Museumsgründungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verorten lässt.¹⁸⁰ Mit den Erfolgen verschiedener Großausstellungen als Publikumsmagnete, aus denen sich eine neue architektonische Disziplin der Museumsbauten etabliert, scheint der Trend zur Inflation bestätigt, obgleich das »rasant wachsende Angebot nicht mit steigender Nachfrage einher[geht]«¹⁸¹. Während dieser sogenannten Boomkrise seit den 1980er Jahren, deren Folgen bis in das heutige Museums- und Ausstellungswesen hineinreichen,¹⁸² halten inszenatorische Methoden aus dem Theater und der Kunst Einzug in die Museen. Die neue Ausstellungsgestaltung, die nach der Jahrtausendwende den Begriff der Szenografie als Disziplin für sich etabliert,¹⁸³ entwickelt sich aus dieser Bewegung, für die zunächst innovative Präsentationsformen als räumlich-bühnenhafte Inszenierungen mit neuen, technischen

176 G. Korff/U. J. Reinhardt/P. Teufel: Die Rückgewinnung des Dings, 2008, S. 28.

177 Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 87.

178 N. Sternfeld/L. Ziaja: Was kommt nach der Show?, 2013.

179 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 145f.

180 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 27.

181 H-W. Keweloh: Museen in der Bundesrepublik (1945-1990), 2016, S. 68.

182 Vgl. M. Walz: Von der deutschen Vereinigung zur Boomkrise der Gegenwart, 2016, S. 69-75.

183 Vgl. E. Thümmel: Die Sprache der Räume, 2021, S. 187.

Möglichkeiten ausschlaggebend sind. Der aktive Einsatz neuer Methoden zur sinnlichen sowie leiblichen Erfahrbarkeit ist als Reaktion der Museen auf die Kritik an der mittlerweile üblichen Didaktik in Ausstellungen zu werten: Diese bemängelt das Fehlen von Sinnlichkeit sowie von eigenständigen und individuellen Rezeptionsmöglichkeiten. Als neues Ziel wird die aktive Einbeziehung des Publikums unter Berücksichtigung aller Sinne gesetzt. Damit kann der szenografische Ansatz als Gegenentwurf zu den neutralen Museumsräumen der Nachkriegszeit verstanden werden, der überdies die pädagogischen Vermittlungsstrategien textlastiger Ausstellungen durchbricht. Der Künstler Brian O'Doherty hält 1996 fest, dass die neutrale Gestaltung, wie etwa im Konzept des ›White Cubes‹, nur eine Illusion von Neutralität sei, da jede Präsentationsfläche das ausgestellte Kunstwerk oder Objekt sowie seine Wahrnehmung bestimme.¹⁸⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich Szenografie oder die szenografische Gestaltung von Ausstellungen im Kontext der Veränderungen der 1980er Jahre als Durchsetzung des subjektiven, nicht-neutralen oder sogar antineutralen Museumsraums bezeichnen. Die Dauerausstellung *Zeit-signale im Münchener BMW-Museum* von 1980, die historische Preußen-Ausstellung *Preußen – Versuch einer Bilanz* im Martin-Gropius-Bau Berlin im Jahr 1981 sowie die Dauerausstellung des 1994 eröffneten *Haus der Geschichte* in Bonn gelten als anfängliche Beispiele für szenografische Gestaltungskonzepte, die Pionierarbeit leisten und einen Paradigmenwechsel in der professionellen Ausstellungsgestaltung einleiten. Allerdings bezeugen sie gleichermaßen die Kritiken, die unweigerlich auch an dieser neuen Art des expositorischen Designs seit seinem Aufkommen in den 1980er Jahren geübt werden. Verwandte und einflussnehmende Vorreiter:innen der szenografischen Gestaltung wenden freie künstlerische, subversive sowie gesellschaftskritische Methoden an. Dazu zählen beispielsweise neben dem *Merzbau* auch die Gruppenausstellung *Dylaby* 1962 in Amsterdam¹⁸⁵ sowie deren expositorische Fortsetzung *Hon* 1967 im *Moderna Museet* Stockholm¹⁸⁶. Währenddessen wird den neuen Ausstellungen im inszenatorischen Prinzip Effekthascherei, Kulissenbau, Spektakel und die Banalisierung von Wissen vorgeworfen.¹⁸⁷ Zusammen mit der starken Besucher:innenorientierung werden die Raumin szenierungen als Eventisierung im Zeichen des ›Edutainments‹¹⁸⁸ markiert. Dies führt zu einer negativen Konnotation, die die Unterstellung nach sich zieht, den kulturellen Auf-

184 Vgl. B. O'Doherty: In der weißen Zelle, 1996, S. 88f, 34; Vgl. dazu siehe A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 182f.

185 Vgl. P. Burleigh: Ludic Labyrinths: Strategies of Disruption, 2018.

186 Vgl. A. Öhrner: Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: HON – en katedral, 2018.

187 Vgl. J. Baur: Ausstellen, 2012, S. 137ff.

188 Der Begriff ›Edutainment‹ ist eine Wortschöpfung aus den englischen Begriffen ›Education‹ (Bildung) und ›Entertainment‹ (Unterhaltung), die Wissensvermittlung auf spielerischer Ebene im Kultur- und Freizeitbereich bezeichnet.

trag von Museen in der Erscheinungsform von Freizeitparks zu diffamieren.¹⁸⁹ Das Museumswesen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dessen Entwicklungen, die aus der Kritik am neutralen, elitären Museum¹⁹⁰ der Nachkriegsjahre entsprungen sind und wiederum selbst hinterfragt werden, beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Eva M. Reussner wie folgt:

»Während die Besucherorientierung in den 1970er Jahren vom pädagogischen Impetus und Debatten um ›Lernort contra Musentempel‹ [...] geprägt war, wird der sich nun neu entwickelnde Fokus in Titeln wie ›Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone‹ (Landschaftsverband Rheinland 1996) oder ›Zwischen Disneyland und Musentempel‹ (Schäfer 1995) offenbar.«¹⁹¹

Damit verdeutlicht Reussner nicht nur die Wiederholung von Kritik, sondern vor allem die Tradition der Problematisierung neuer Entwürfe für Formate und Definitionen von musealen Institutionen aufgrund tiefverankerter Strukturen.

Einen bedeutenden Umbruch, der aus den Kritiken hervorgegangen ist, stellt die Handhabung von Geschichte und Aufklärung in Ausstellungen dar: In der ehemaligen DDR werden nach der Wende zunächst die »als politisch belastet eingeschätzten«¹⁹² Museen und Gedenkstätten geschlossen, andere werden in westdeutsche Museen integriert oder auf die neuen Bundesländer verteilt.¹⁹³ Durch die zügig eingeleitete Musealisierung des SED-Staats, mit der nunmehr auch der Osten Deutschlands am bundesweiten Museumsboom Anteil nimmt, wird auch die institutionelle Förderung von KZ-Gedenkstätten durch den Bund beschlossen. So findet nicht nur der professionelle Ausbau von musealisierten, historischen Orten statt. Zeitgleich wird auch ein Beitrag zu der sich wandelnden Erinnerungskultur im Hinblick auf die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands geleistet. Die Impulse für die überfällige Aufarbeitung gehen demnach, forciert durch die Kritiken an der Vergangenheitsbewältigung aus den 1960er und 70er Jahren, zu einem großen Teil von Ausstellungsprojekten über deutsche Geschichte aus, die so zu Katalysatoren der sich transformierenden Geschichts- und Gedenkkultur im wiedervereinten Deutschland werden.¹⁹⁴

Das Wachstum der Museen entwickelt sich über die Wiedervereinigung hinaus mit der Etablierung technischer und gestalterischer Novationen weiter, so-

189 Vgl. E. M. Reussner: Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele, 2010, S. 46.

190 Vgl. dazu siehe M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 18.

191 E. M. Reussner: Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele, 2010, S. 46; Vgl. dazu siehe H. Schäfer: Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitgeschichte im Museum, 1995.

192 M. Walz: Von der deutschen Vereinigung zur Boomkrise der Gegenwart, 2016, S. 69.

193 Vgl. ebd.

194 H. Uhl: Warum Gesellschaften sich erinnern, 2010, S. 5.

dass sich bis Ende der 1990er Jahre die Anzahl an Museen in Deutschland nahezu verdreifacht und die Besuchszahlen fast um das Doppelte steigen.¹⁹⁵ Der Medienumbruch der 90er Jahre verhilft den Kulturinstitutionen trotz der massiven Kritiken im gesamten 20. Jahrhundert zu einer neuen Utopie.¹⁹⁶ Neben der didaktisierten Wissensvermittlung im Zuge der Demokratisierung des Museums seit den 70er Jahren,¹⁹⁷ kommen nun technische Innovationen hinzu, die dem Museumspublikum eine interaktive Teilhabe in Ausstellungen ermöglichen. Es werden sogenannte Hands-On-Exponate installiert, die dem Publikum erlauben, eine aktiv handelnde Position während des Besuchs in kulturhistorischen Museen einzunehmen. Während es Ziel derselben ein verbesserter Lerneffekt ist, befeuern sie jedoch gleichzeitig die Kritik, dass exponierte Artefakte durch die neuen Mittel in den Hintergrund gedrängt werden. Die Technisierung stützt die Erlebnisorientierung der neuen Konzepte und bringt zunächst konservative Vertreter:innen des Museums als weihevoll Institution des Sammelns gegen sich auf. Die Kritik besteht vor allem darin, dass die expositorisch-popularisierte Aufbereitung für ein heterogenes Publikum im Zuge der Öffnung und Demokratisierung von musealen Institutionen eine »inhaltliche Relativierung«¹⁹⁸ nach sich ziehe.¹⁹⁹ Zudem werde dadurch die Archiv- und Forschungsfunktion von Museen verdrängt und der »Erziehungsauftrag«²⁰⁰ vernachlässigt.²⁰¹ Wehnert fasst zusammen, dass »die Pole Bildung und Unterhaltung [...] für viele einen unlösbaren Widerspruch dar[stellen]«²⁰². Diese scheint den Ausstellungswert über den künstlerischen Wert eines Kunstwerks zu stellen und somit zum Populismus zu führen. Die Lagerspaltung in Anhänger:innen traditioneller Museumswerte und pädagogisch-unterhaltsamer und/oder räumlich erlebbarer Museumskonzepte wirken bis heute sowohl im allgemeinen Museumswesen als auch in der Literaturmuseumslandschaft nach. Gleichzeitig eröffnen vor allem aber die neuen technischen Möglichkeiten für Museen einen völlig neuartigen Umgang mit ihren Sammlungsbeständen. So wird neben der multimedialen und interaktiven Ausstellungsgestaltung auch die Archivierung und Sammlungsorganisation reformiert, die durch die Digitalisierung nicht nur

195 Vgl. Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland aus dem *Institut für Museumsforschung*, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/forschung/publikationen/zahlen-und-materialien-aus-dem-institut-fuer-museumsforschung>

196 Vgl. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 124.

197 Vgl. P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 37.

198 S. Wehnert: *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien*, 2002, S. 19.

199 Vgl. ebd.; Wehnert fasst Stimmen von Hermann Glaser, Walter Grasskamp, Hugo Borger, Bazon Brock, Wolfgang Klausewitz, Vera Lückeraht u.a. zusammen.

200 Ebd., S. 21.

201 Vgl. ebd., S. 20f.

202 Ebd., S. 21.

eine professionellere Erfassung, Inventarisierung und Katalogisierung der Objekte bedeutet, sondern gleichermaßen den virtuellen Zugang zu den Archiven für die Bevölkerung öffnet. Schnell verkommt der Einsatz technischer und digitaler Medien jedoch vor allem in der Ausstellungspraxis zum Allheilmittel der Anforderungen nach Anschlussfähigkeit und Innovation, worauf im späteren Verlauf (Vgl. Kap. 4.8) nochmals konkret zurückgekommen wird.

Mit dem »spatial turn« Ende der 1980er Jahre, der zu einer »regelrechten Ver-räumlichung der Kultur geführt [hat]«²⁰³, sowie dem Einzug der Neuen Medien etabliert sich das Ausstellungswesen in der Folge zu einer kulturell anerkannten, wissensvermittelnden Unterhaltungsbranche. Die *Weltausstellung* in Hannover im Jahr 2000 ist Sinnbild für das Erreichen eines Höhepunkts innovativer, szenografischer Methoden und implementiert »den Beginn eines veränderten Zugangs zum Museum und der Ausstellung«²⁰⁴. Jedoch kulminieren in der *Weltausstellung* gleichzeitig auch die vorher formulierten Kritiken am Einsatz raumbespielender Medien, sodass sich in der Ausstellung gleichzeitig ein Tiefpunkt der sich entwickelnden Gestaltungsmethode widerspiegelt.²⁰⁵ Deshalb setzen sich in den darauffolgenden Jahren Gestalter:innen sowie Museologinnen und Museologen auch intensiv theoretisch mit dem Medium Ausstellung und dessen Gestaltungsdisziplin auseinander: So wird das bis heute jährlich veranstaltete Szenografie-Kolloquium in der Dortmunder *DASA Arbeitswelt Ausstellung* vor diesem Hintergrund ins Leben gerufen und überdies Studiengänge gegründet, sodass eine akademische Etablierung sowie eine definitorische und technische Ausdifferenzierung stattfindet. Der Begriff der Szenografie, der aus dem Theaterwesen entlehnt ist und nicht zuletzt deshalb mit Spektakeln und Kulissen in Verbindung gebracht wird, wird erst mit der Jahrtausendwende im Museums- und Ausstellungswesen üblich²⁰⁶ und ist bis heute nicht final definiert (Vgl. Kap. 4.10). Die szenografische Methode der Ausstellungsgestaltung entwickelt sich dennoch zu einer diskursfähigen Disziplin und ist heute ein feststehender Bestandteil der generellen Ausstellungsarbeit – trotz bleibender Vorbehalte.

Konzeptionell wie gestalterisch setzt sich die narrative Vermittlung durch, die den konzeptionellen Aufbau von Ausstellungen als Geschichten erzählende Narration strukturiert. Das impliziert ebenfalls ein dramaturgisches Moment, das sich im Verlauf der Entwicklungen von Ausstellungen etabliert und auf den szenografischen Ursprung im Theater verweist.²⁰⁷ Auch im 21. Jahrhundert steht erneut die

203 J. Lossau: Räume von Bedeutung, 2009, S. 31f; zitiert in P. Divjak: Integrative Inszenierung: Zur Szenografie von partizipativen Räumen, 2012, S. 28.

204 A. Müller/F. Möhlmann: Neue Ausstellungsgestaltung 1900–2000, 2014, S. 15.

205 Vgl. dazu siehe u.a. G. Kilger: Szenographie – Entwicklung seit den 1970er Jahren, 2016, S. 59.

206 Vgl. E. Thümmel: Die Sprache der Räume, 2021, S. 187.

207 Vgl. dazu siehe W. Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, 2011.

Öffnung und Demokratisierung der musealen Kulturinstitutionen im Zentrum. So werden aus den bereits bestehenden Methoden der Interaktivität sowie aus dem Ansatz der Teilhabe Strategien der Partizipation entwickelt: Die Besucher:innen sollen ihre Aktivität nunmehr nicht allein in fertigen Elementen ausleben dürfen, sondern an der Entwicklung von Ausstellungen partizipieren. So werden sie von ergebnisoffenen Handlungen, die das Erscheinungsbild sowie den Inhalt einer Ausstellung verändern können, bis hin zur gemeinsamen Generierung von Inhalten noch während des konzeptionellen Erarbeitungsprozesses von Ausstellungsprojekten involviert. Mit dem Publikum als modifizierende Instanz verschiebt sich das Bild der passiven, kontemplativ rezipierenden Museumsbesucher:innen endgültig hin zu teilnehmenden Akteurinnen und Akteuren, die in einer performativen Wechselwirkung zur Ausstellung stehen. Durch die Aktivität und die Kontribution des Ausstellungspublikums kann dieses gleichzeitig selbst zum Bestandteil der Ausstellungen werden.²⁰⁸ Die Zentrierung des Publikums, der Einbezug der Gegenwart sowie die Diversifizierung von Sammlungsobjekten durch Alltagsgegenstände erreichen durch das Prinzip der Partizipation einen Höhepunkt.

Bis zum Ende der ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts entwickelt sich das Ausstellungswesen als Konsequenz aus der Konkurrenz zur Freizeitindustrie rasant weiter und etabliert konzeptionelle und gestalterische Standards. Auf den internen wie externen Druck reagierend, werden Publikumszentrierung, Partizipation, Technikeinsatz sowie der Anspruch des Erlebens bis ans Äußerste getrieben. Neben den Versuchen, mit den neuen Entwicklungen Schritt zu halten, treten auch ethische (In-)Fragestellungen auf den Plan: Während Kunstmuseen externe Institutionskritik bereits länger institutionalisiert haben, werden nunmehr vor allem ethnologische Museen mit Kritiken konfrontiert: Diese prangern den bisher gängigen Umgang mit Raubkunst und Exponaten aus ehemaligen Kolonialstaaten, den unrechtmäßigen Besitz sowie die exotisierenden Präsentationen an.²⁰⁹ Der Kulturanthropologe Friedrich von Bose konstatiert, dass »kaum ein anderer Museumstyp [...] in den letzten Jahren so sehr im Umbruch wie das ethnologische Museum [ist]«²¹⁰ und beschreibt damit einerseits die Effekte, die nach einer langjährigen »Diskussion über das enge Verhältnis zwischen völkerkundlicher Museumspraxis und Kolonialismus«²¹¹ endlich Wirkung zeigen, sowie andererseits »das

208 Vgl. B. Hächler: Ausstellung als Selbstversuch, 2010, S. 222.

209 Vgl. dazu siehe u.a. B. Kazeem/C. Martinz-Turek/N. Sternfeld: Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien, 2009; Vgl. N. Bayer/B. Kazeem-Kamiński/N. Sternfeld: Kuratieren als antirassistische Praxis, 2017.

210 F. von Bose: Die Macht der Dinge, 2016, S. 99; Vgl. dazu siehe u.a. A. Greve: Koloniales Erbe in Museen, 2019.

211 Ebd.

Reformbedürfnis auch aufseiten der Institutionen selbst²¹². Postkoloniale Kritiken fordern die bisherige Erinnerungs- und Objektkultur der Museen einmal mehr heraus und offenbaren sie nicht nur als Bewahrungs-, Vermittlungs- und Erlebnisorte, sondern gleichermaßen als Bestandteil eines westlich geprägten und diskriminierenden Systems, wodurch die politische Dimension des Mediums Museum und der Ausstellung betont werden. In der Anthologie *Kuratieren als antirassistische Praxis* fordern die Herausgeberinnen die Hegemonie der häufig homogenen, »weißen« Institutionen durch eine antirassistische, intersektionale und kollektive kuratorische Praxis zu überwinden.²¹³

Demnach sehen sich museale Institutionen heute im Zwang, nicht nur auf technologische und objektontologische Veränderungen, sondern gleichermaßen auf soziale, ethische und gesellschaftspolitische Anforderungen zu reagieren. Gleichzeitig müssen sie auch ökonomischen Vorgaben folgen, wodurch sie darauf angewiesen sind, sich als Freizeitbeschäftigung attraktiver zu gestalten und sich immer stärker um die Zeit und die Aufmerksamkeit potenzieller Besucher:innen zu bemühen.²¹⁴ Te Heesen erläutert in diesem Kontext, dass die »unbedingte Orientierung am Besucher«²¹⁵ zur Abhängigkeit der Museen von Besuchszahlen führte.²¹⁶ Obwohl den Kritiken an Museen aus den Jahrzehnten des politischen Wandels im 20. Jahrhundert konstruktiv entgegengewirkt wird, zeichnen sich bis heute deutlich die Folgen der »Boomkrise« ab: Je erfolgreicher die Institutionen mit ihren exponentiell wachsende Besuchszahlen werden, desto mehr orientieren sich Voraussetzungen für Förderungen oder Instandhaltungen an ökonomisch relevanten Kriterien. Mit der wachsenden Wettbewerbssituation untereinander und gegenüber anderen Freizeitangeboten sowie den sich wandelnden Lebensformen, Technologien, Moralvorstellungen und Wahrnehmungsgewohnheiten wird es für Kultureinrichtungen zunehmend schwieriger, sich zu behaupten. Als identitätsstiftende und wissensvermittelnde Institutionen verfolgen Museen dabei weiterhin einen Bildungsauftrag, der über die Etablierung des Lernortes in den 1970er Jahren hinaus in Traditionen aus dem 19. Jahrhundert gründet, die wiederum den Blick nach außen auf weitere Modellmöglichkeiten mitunter versperren. Museen stehen somit kontinuierlich vor neuen Herausforderungen und Ansprüchen, die sie erneut zur Re-Definition ihrer Funktionen zwingen, wie Schulze rückblickend bereits für die Museumskrise der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts feststellt.²¹⁷ Tyradellis skizziert die Problematik in seiner Publikation

212 Ebd., S. 100.

213 Vgl. N. Bayer/B. Kazeem-Kamiński/N. Sternfeld: Wo ist hier die Contact-Zone?!, 2017, 23-47.

214 Vgl. D. Dernie: Ausstellungsgestaltung, 2006, S. 14.

215 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 187.

216 Vgl. ebd.

217 Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 94f.

Müde Museen und hebt hervor, dass heutige Museen auf den Druck verschiedenster Mechanismen und Individuen reagieren müssen.²¹⁸ Auch hier wird die Wiederkehr der Reformierungsanforderungen deutlich: Ist es 1953 Adorno, der in seiner Kritik am Museum »die altbewährten Formeln der Verzweiflung am Museum wieder auf[nimmt] und [zuspitzt]«²¹⁹, so greift auch Tyradellis 2014 Kritiken aus dem letzten Jahrhundert auf und setzt sie in den Kontext aktueller, gesellschaftlicher und ökonomischer Entwicklungen. Der soziale und wirtschaftliche Wandel verändere die Rolle des Museums,²²⁰ erschwere die Bedingungen²²¹ und übe einen ständigen Legitimationsdruck auf die Institutionen aus, der zur Eventisierung des Museumsbesuchs führe.²²² Dabei macht Tyradellis jedoch nicht nur äußere Umstände für die Krise verantwortlich, durch die Museen an ihren eigentlichen Aufgaben gehindert werden,²²³ sondern beleuchtet das Selbstverständnis der musealen Institutionen und ihre Tätigkeiten kritisch: Als traditionelle, aber überholte Orte reflektieren Museen ihre eigene Existenzberechtigung nicht, sondern gehen automatisch davon aus, dass sie im kulturellen Leben notwendig sind.²²⁴ Das bedeutet, sie hinterfragen sich selbst und ihre tief verankerte Ordnung nicht, sondern legitimieren ihre Funktion und ihre (vermeintliche) Anziehungskraft mit ihrem originalen Sammlungsbestand und/oder mit der »Verwendung eines medialen Fuhrparks«²²⁵. Nach Tyradellis müssten Museen jedoch den Dualismus überwinden, in ihren Ausstellungen entweder »die Flucht ins Spektakel«²²⁶ oder die Rückbesinnung »auf bewährte Traditionen«²²⁷ zu bedienen, um eine strukturelle Veränderung zu ermöglichen.²²⁸

Die Kontroverse um den Transformationsimperativ, der den Museen beständig auferlegt bleibt, zeigt sich deutlich in den Bemühungen um eine neue Museumsdefinition. Die derzeit aktuelle Definition von 2007 soll von einem 2019 vorgelegten Vorschlag abgelöst werden, der jedoch im Abstimmungsprozess nicht eine Entscheidung, sondern eine Aufschiebung der Neudefinition sowie eine hitzige Debatte evoziert. Nicht zuletzt deshalb hat die Frage nach dem Museum der Zukunft heute erneut Konjunktur. Gleichzeitig zeigt sich darin, dass jedes Nachdenken über

218 Vgl. D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 9.

219 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 133.

220 Vgl. D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 14.

221 Vgl. ebd., S. 9.

222 Vgl. ebd., S. 11.

223 Vgl. ebd., S. 9.

224 Vgl. ebd., S. 31.

225 Ebd., S. 24.

226 Ebd., S. 12.

227 Ebd.

228 Vgl. ebd., S. 25.

museale Zukunftsformen in die Tradition bisheriger Konnotationen, Definitionen und Auseinandersetzungen gestellt wird.

3.1.5 Literaturmuseen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1945 bis heute

Der Transformationsimperativ sowie die Frage nach Zukunftsvisionen hängen konsequenterweise zusammen. Gleichfalls spiegeln sich diese beiden Aspekte auch in der Museumsgattung der Literaturmuseen wider. Dabei offenbart sich, dass innerhalb der literarmusealen Gattung wesentlich weniger in derart umfassenden Spektren kritisiert, reflektiert und modifiziert wird als im allgemeinen Museumswesen. Ein spezifischer Blick auf das Genre zeigt zwar eine Entwicklung, die ebenfalls von den Umbrüchen nach 1945 bis heute geprägt ist, ihren Fokus gegen Ende des 20. Jahrhunderts jedoch vor allem auf die singuläre Frage nach Ausstellbarkeit versteift.

Mit dem Goethejahr 1949 erfährt das Literaturmuseumswesen zunächst wiederholt einen Aufschwung. Die Initiatorinnen und Initiatoren sowie die Anzahl der Ausstellungen vervielfachen sich in den Nachkriegsjahren, thematisch knüpft man jedoch an die klassische, deutsche Literatur an: Zu seinem 200. Geburtstag wird Goethe mit insgesamt 28 Gedenkausstellungen geehrt.²²⁹ Darin spiegelt sich die inhaltliche Monotonie und die personenbezogene Repräsentation wider, in der literarhistorische Originale hinsichtlich ihrer Aura ausgestellt werden. Historizität und Kontext der Objekte bleiben in den Ausstellungen dabei ebenso unerwähnt wie die der Exponate in anderen Museumsgattungen der Nachkriegsjahre. Parallel dazu entwickelt sich das literaturwissenschaftliche Modell der Werkimmanenz, das in den 1950er Jahren aufkommt und Literatur unabhängig ihres gesellschaftlichen, politischen und historischen Rahmens interpretiert. Im Zuge der sogenannten musealen Ahistorisierung erfährt dieses Modell eine Untermauerung vonseiten der Literaturmuseen: Während zuvor der Fokus vor allem auf dem dichterischen Genie und dessen Biografie liegt, steht nun vor allem das originale Buch im Vordergrund als Stellvertreter des ästhetischen Wirkungspotenzials und das im Zweiten Weltkrieg gefährdete Kulturgut. Allerdings büßt der Autor:innenzentrismus dabei nicht an Dominanz in Literaturausstellungen ein.

Bereits in den Jahren direkt nach Kriegsende finden ausschlaggebende Ereignisse für die Literaturmuseumslandschaft statt: Das *Schiller-Nationalmuseum* in Marbach wird im Jahr 1947 wiedereröffnet und 1955 um das Deutsche Literaturarchiv erweitert. Die Gründung des Archivs gilt als erste Zäsur in Marbach und stellt den Vorreiter eines flächendeckenden Umbruchs hinsichtlich präsentierter Inhalte

229 Vgl. S. Ebeling: *Ausstellungspraxis in der Bundesrepublik Deutschland – Auswertung einer Umfrage*, 1991, S. 161.

dar.²³⁰ Erstmals werden nun nicht mehr nur Nachlässe und Werke schwäbischer Dichter:innen gesammelt und ausgestellt, sondern überregional bzw. bundesweit literarisches Kulturerbe unter einem Dach zusammengetragen. Dieser Trend soll Jahre später auch in Literaturmuseen ankommen.

Derweil besteht zwischen Ost- und Westdeutschland auch im Literaturmuseumswesen eine Diskrepanz: Das Frankfurter *Goethe-Haus* nimmt seine ausstellerischen Tätigkeiten im Jahr 1954 wieder auf und setzt in diesem Zuge das Konzept der Gemäldegalerie in seiner Dauerausstellung durch, welches bereits 1932 in ähnlicher Form vom damaligen Leiter Beutler initiiert worden ist.²³¹ Damit unterscheidet es sich deutlich von der expositorischen Praxis der in Weimar unter dem Dachverband *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten* zusammengeführten Stätten des klassischen Erbes. Die Weimarer Ausstellungen setzen weniger auf visuelle Aspekte und Aura, sondern betonen soziologische Beziehungen zwischen den Exponaten und ermöglichen für das Publikum verschiedene Ebenen der inhaltlichen Vertiefung. Da diese sogenannte Weimarer Säkularpräsentation jedoch bald auf Kritik aufseiten der DDR-Staatsführung stößt, werden die Erprobungen neuer Methoden wieder eingestellt.²³² Während dadurch die Gestaltung in der DDR in einer Art Uniformierung stagniert, beginnen die literarischen Museen in der BRD ab den 1960er und 1970er Jahren, ebenso wie Museen anderer Genres, auf die grundlegenden Museumskritiken zu reagieren, indem sie versuchen, thematische Innovationen wie Gegenwartsliteratur und »Epochen- und Problemfelddarstellungen«²³³ in ihren Ausstellungen umzusetzen. Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche sind auch in der Disziplin der Literaturwissenschaften zu spüren, die wiederum Einfluss auf die ausstellerisch tätigen Institutionen nehmen: Im Zuge der Studierendenbewegungen und vor dem Hintergrund der oben erwähnten Werkimmanenz wird die bürgerliche Literaturwissenschaft auf ihre Legitimation befragt und gerät somit hinsichtlich einer mangelhaften Kontextualisierung der Texte sowie einer bisher außen vor gelassenen Rezeptionsästhetik in die Kritik.²³⁴ Der Ausstellungsschwerpunkt der Häuser verlagert sich in der Folge zunächst von der Werkautorität auf die Rezeptionsakte. Umbrüche in den Literaturwissenschaften stellen sich jedoch als mindestens ebenso einflussreich heraus, wie an den bereits erwähnten poststrukturalistischen Theorien mit ihrer Kritik an der Kategorie der Autorin oder des Autors deutlich wird. Mit der Negierung der Sinninstanz von Autorinnen

230 Vgl. H. Gfrereis: Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren, 2005, S. 231.

231 Vgl. P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 28f.

232 Vgl. ebd., S. 27f; Vgl. dazu siehe A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 40f.

233 Ebd., S. 29.

234 Vgl. M. Luserke-Jaqui: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, 2002, S. 17ff.

und Autoren wird ab den 1970er Jahren erstmals die Wirkung eines Textes hinsichtlich der Sinnhorizonte von Leserinnen und Lesern beleuchtet.²³⁵ Dieser Paradigmenwechsel hat weitreichende Auswirkungen auf die expositorischen Praktiken des Literaturbetriebs und trägt auf der einen Seite zu einer institutionellen Professionalisierung bei, die sich 1977 in der Gründung des *International Committee of Literary Museums* (ICLM, heute ICLCM) als Fachkomitee des ICOM sowie 1986 in der Gründung der ALG niederlegt. Die beiden Verbände sollen die Strukturierung und Kanonisierung sowie den gemeinschaftlichen Austausch der literarmusealen Häuser ermöglichen.²³⁶ Auf der anderen Seite stellen die Literaturtheorien jedoch gleichermaßen die bisherigen Konzepte der literarischen Gedenkstätten und damit ihre Legitimation infrage.²³⁷ Barthes' Postulat zum Tod des Autors ist für Literaturmuseen ein entscheidender Wendepunkt: Der bis dahin selbstverständliche Zusammenhang von Werk und Autor:in wird radikal hinterfragt, sodass der Ursprungsgedanke des Literaturmuseums als Dichter:innenmemorial nicht länger haltbar scheint. Darüber hinaus verlieren die ausgestellten Exponate ihre bisherige Kategorisierung durch die literaturtheoretischen Umbrüche. Als Reaktion auf die generelle Museumskrise hat auch die Verlagerung in Richtung Dokumentation und Rezeption einen deutlichen Einfluss auf die literarmuseale Praxis. Das seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu unangetastete Konzept des Literaturmuseums gerät hinsichtlich seiner Praxis sowie seiner Bezeichnung und damit hinsichtlich seiner Existenzberechtigung in die Kritik. Erstmals wird in den Theorien zu Literaturmuseen die Ausstellbarkeit von Literatur in den Fokus gesetzt: Im Jahr 1984 begründet Barthel als damaliger Leiter des *Kleist-Museums* in Frankfurt/Oder seine Theorie zur Unausstellbarkeit von Literatur,²³⁸ die den Beginn der bis heute reichenden Debatte um die Ausstellbarkeit markiert (Vgl. Kap. 3.2).

Im Zuge der kritischen Reflexion von Autor:in- und Werkzentrierung und vor dem Hintergrund der allgemeinen Didaktisierung sowie Pädagogisierung in Museen werden Ausstellungsformen ermöglicht, in denen der Informationswert über dem Symbolwert steht.²³⁹ Der den Ausstellungen zugrunde liegende Literaturbegriff wird erweitert und es werden überdies aufgrund der neuen literaturwissenschaftlichen Forschungsgebiete und Reformansätze Felder der Medienphilologie und Literatursoziologie als expositorische Themen in die Museen eingeführt.²⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ändern sich Bedeutung und Anordnung der Exponate

235 Vgl. S. Neuhaus: Grundriss der Literaturwissenschaft, 2014, S. 229.

236 Vgl. dazu siehe C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 137; Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 22.

237 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 571.

238 Vgl. W. Barthel: Literaturausstellungen im Visier, 1984, S. 13.

239 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 574.

240 Vgl. P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literaturausstellungen, 2015, S. 35.

langsam. In den 1990ern sowie insbesondere in den Jahren nach der Jahrtausendwende bemühen sich einzelne Ausstellungen, den oder die Autor:in im Zuge der Entwicklungen der wissenschaftlichen Disziplin in den Hintergrund zu rücken und die musealisierte Literatur zu inszenieren. Wie im allgemeinen Museumswesen stehen dem Inszenierungstrend auch in der literarmusealen Gattung viele kritische Stimmen gegenüber, die sich für eine Rückkehr zur Präsentation des puren Materials der Dichtung aussprechen.²⁴¹ Während die Unausstellbarkeitsthese in den 1980er Jahren noch von zahlreichen Kolleginnen und Kollegen Barthels, sowohl in Ost- sowie in Westdeutschland übernommen oder ähnlich formuliert ausgebaut wird, erfolgt Ende des 20. Jahrhunderts über die Jahrtausendwende hinaus eine schleichende Verlagerung der Fragestellung, die den Fokus auf Möglichkeiten des Ausstellens von Literatur jenseits biografischer Zugriffe ins Zentrum rückt. In der heutigen Diskussion um die Ausstellbarkeit von Literatur besteht aufgrund dieser Verschiebung ein Konsens über die kollektiv anerkannte Widerlegung des Dogmas der Unausstellbarkeit.

Im Hinblick auf die geschichtliche Entwicklung von Literaturmuseen ist der Einfluss des Diskurses massiv, was sich in der Wechselbeziehung zwischen Debattenfragestellung und Umbrüchen im Museumswesen zeigt: Der Einzug des Inszenierungstrends der 1980er und 90er Jahre in die literarexpositorische Praxis bietet mit den Gestaltungsmethoden vollkommen neue Möglichkeiten, Literatur in Ausstellungen zu vermitteln. So etabliert sich die Frage, wie die neuen Mittel genutzt werden können, um Literatur auszustellen. Folglich setzt sich im Verlauf der Entwicklung die Frage ›Wie?‹ gegen die Frage durch, ob Literatur ausgestellt werden kann. In Marbach erneuert das *Schiller-Nationalmuseum* seine Dauerausstellung. Das 1988 eröffnete *Schiller-Museum* in Weimar, das im Kontrast zum westdeutschen Bauboom neben zwei anderen Museen der einzige museale Neubau in der DDR ist,²⁴² »konnte [aufgrund seiner theatral-inspirierten Ausstellungsästhetik, VZ] als ostdeutsches Musterbeispiel für eine expositorische Inszenierung von Literatur gelten«²⁴³. In den 1990er Jahren sticht insbesondere die *Münchener Stadtbibliothek* hervor: So zeigen sich Parallelen zum allgemeinen Museumswesen, da mit dem Einzug der Neuen Medien und der partiellen Durchsetzung der Szenografie immer mehr unkonventionelle Experimente gewagt werden. Die *Münchener Stadtbibliothek*, die in ihrer ausstellerischen Tätigkeit im Gegensatz zu den meisten literarischen Gedenkstätten nicht einer einzelnen literaturschaffenden Person verpflichtet ist, entfacht demnach in den 90er Jahren eine regelrechte Euphorie für intelligent inszenierte Literatúrausstellungen.²⁴⁴ Sie veranstaltet Sonderausstel-

241 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 574.

242 Vgl. J. Scheunemann: Museen in der DDR, 2016, S. 64.

243 P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 33.

244 Vgl. S. Kinder: Ausstellungen über Literatur?, 2000, S. 298.

lungen, die räumliche und szenografische Mittel als Bedeutungsträger einsetzen. So sind beispielsweise in einem Raum einer Ausstellung, die dem Schriftsteller Klaus Mann gewidmet ist, die Wände schräg und der Fußboden geneigt konstruiert, um in Anlehnung an »das Gefälle in seinem Leben«²⁴⁵ das Publikum durch den abstrahiert modifizierten Raum körperlich »aus dem Tritt«²⁴⁶ zu bringen. Die 1996 ebenfalls in der *Münchener Stadtbibliothek* veranstaltete Ausstellung *Carl Amery* »... ahnen, wie das alles gemeint war« *Ausstellung eines Werkes* lässt anhand von Installationen aus organischen und anorganischen Materialien Raumbilder entstehen, »die den ökologisch-politischen und literarischen Aussagen seines Werkes Ausdruck verleihen«²⁴⁷. Der Raum als Botschaftsträger, die Realisierung einer Ausstellung über das Werk eines zum Zeitpunkt der Veranstaltung noch lebenden Schriftstellers sowie die Realisierung der Raumbilder mit einem Team aus Bildhauerei, Kunst und Bühnenbild stellen deutliche Nova der Literaturmuseumspraktiken zum Ende des 20. Jahrhunderts dar.²⁴⁸ Im bayerischen *Museum Wolfram von Eschenbach* wird ebenfalls bereits 1995 der Einsatz raumgreifender, inszenatorischer Visualisierungen von literarischen Inhalten gewagt. Zwar gilt das Museum damals zwangsläufig als Exot, wie der Museumsleiter Oskar Geidner im für die vorliegende Arbeit durchgeführten Telefoninterview berichtet, heute reiht es sich jedoch in die aktuelle Forschung ein. Dennoch wird es aber nur selten als Beispiel in der Forschungsliteratur angeführt.

Gleichzeitig erfährt »das wertvolle ›Original‹ als privilegierter Ausstellungsgegenstand«²⁴⁹ eine Renaissance aufgrund der skeptisch betrachteten, bühnenbildhaften Darstellungen, die Objekte in Form von Requisiten oder digitale und virtuelle Möglichkeiten nutzen. Wie in anderen Museumsgattungen erfolgt auch in Literaturmuseen schnell die Problematisierung des (vermeintlichen) Relevanzverlusts von originalen Exponaten, die durch die szenografische Gestaltung in den Hintergrund gedrängt zu werden drohen.²⁵⁰

Trotz der Umbrüche und Innovationen gilt es jedoch, das Gesamtbild der deutschen Literaturmuseumslandschaft im Blick zu behalten: Zunächst ist eine schleichende Auflösung konkreter Gattungen erkennbar. So bescheinigt Seibert, dass die »Grenzen zwischen Literatúrausstellung, Literaturmuseum und Literarischer Gedenkstätte«²⁵¹ nunmehr verschwimmen, während die Formate zuvor noch in eige-

245 Ebd.

246 Ebd.

247 Vgl. Programmheft *Gasteig*, 1996, https://www.gasteig.de/media/uploads/projekt/gasteig2016/files/programmhefte/1996/Der_Gasteig_im_Februar_1996.pdf

248 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 32.

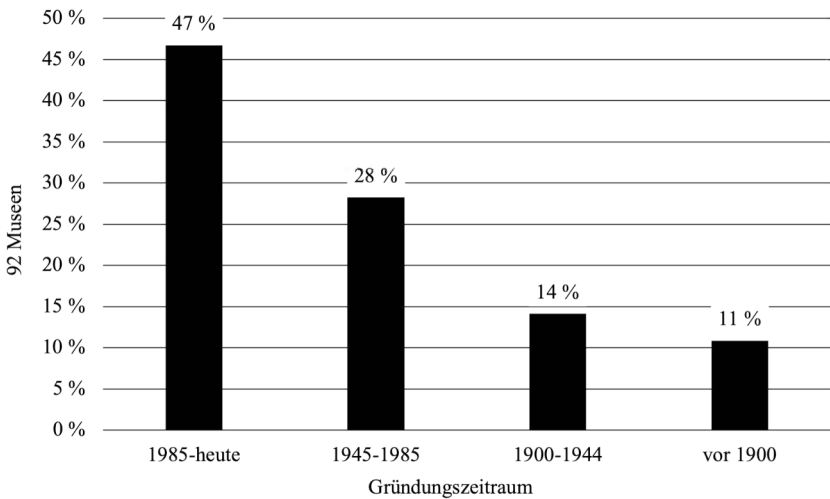
249 Ebd., S. 34.

250 Vgl. dazu siehe H. Schlaffer: *Die Schauseite der Poesie*, 1990, S. 368f.

251 P. Seibert: *Kein Ort?*, 2005, S. 243.

ne Kategorien getrennt wurden.²⁵² Zudem ist der vermeintliche Transformationsprozess noch wenig ausgeprägt: Verschiedene Institutionen wagen zwar Neues, die Orientierung »an biografistischen Mustern«²⁵³ des Literatursausstellens bleibt jedoch auch nach den 1970er und 80er Jahren bestehen. Mit Blick auf die seit 1985 neu eröffneten Literaturmuseen, lässt sich die Zeitspanne zwar als eröffnungsstärkste Phase seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute ausmachen; die gegründeten Museen und ihre literarischen Ausstellungen weisen jedoch kaum thematische oder gestalterische Neuerungen auf.

Abb. 2: Gründungszeiträume der Museen (nicht Baujahre der Gebäude)



Ausstellungen, wie die in der *Stadtbibliothek München* in den 1990er Jahren, das 2000 in Dresden eröffnete *Erich Kästner Museum* mit seinem mobilen, interaktiven *micromuseum*[®] oder der *begehbare Roman* im Lübecker *Buddenbrookhaus* – zwei Räume aus der Beschreibung in Thomas Manns Debütroman sind detailgetreu rekonstruiert –, stellen zunächst Ausnahmen dar. Dennoch lässt sich der *begehbare Roman* in der Entwicklung von Literaturmuseen als weitere Zäsur beschreiben, wodurch die Ausstellbarkeitsdebatte nach der Jahrtausendwende revitalisiert wird. Ein weiterer Meilenstein der Literaturmuseumslandschaft wird mit dem 2006 eröffneten *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach gesetzt. Das Museum wird zwar auf der Marbacher Schillerhöhe errichtet, die durch das *Schiller-Nationalmuseum*,

252 Vgl. ebd.

253 P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatursausstellungen, 2015, S. 32.

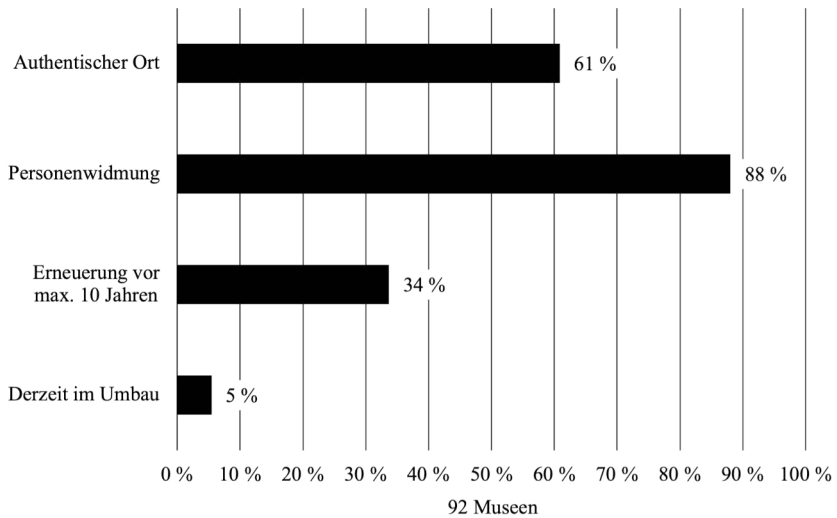
das *Deutschen Literaturarchiv Marbach* und das Schiller-Denkmal eine auratisch-ehrwürdige Stätte darstellt. Dennoch fungiert das *Literaturmuseum der Moderne* unabhängig von authentischen Orten und Schreibstuben, sodass es zu einer führenden Institution in der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung im Ausstellen von Literatur wird. Ausgelöst durch den neuen Hauptort des literarexpositorischen Diskurses, entsteht eine Welle innovativer Versuche, Literatur jenseits der an Biografie und Werkgenese orientierten Darstellungsweisen zu exponieren. Zwar weist das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach in seiner Dauerausstellung weder besonders neuartige Exponatskategorien noch Distanz zur Verehrung von Autorinnen und Autoren auf, allerdings bettet es die Objekte in ein vermeintlich unkonventionelles System der Ordnung ein und verzichtet damit auf die hierarchische Hervorhebung von Einzelbiografien. An das Leitbild der modernen Architektur und Ausstellungsmethoden schließen sich Erweiterungs- und Neubauten wie das *Kleist-Museum* in Frankfurt/Oder und die *Grimmwelt* in Kassel an. Der *Hölderlinturm* wird nach einer grundlegenden Erneuerung im Jahr 2020 wiedereröffnet und das *Deutsche Romantik Museum* in Frankfurt a.M. öffnet im Herbst 2021 seine Türen. Das *Buddenbrookhaus* in Lübeck erhält bis voraussichtlich 2025 in einem millionenschweren Projekt eine neue Dauerausstellung sowie ein neues Museumsgebäude hinter der berühmten weißen Hausfassade. Während auch in den neuen literarischen Museumstypen weiterhin wertvolle Originale geschützt exponiert werden, nehmen sie mit ihren Konzepten ebenfalls Anteil am inflationären Einsatz von partizipativen und technischen Vermittlungs- und Inszenierungsmethoden in Ausstellungen und inkludieren damit Literaturmuseen in den aktuellen Museumsboom. Angesichts der Gesamtzahl der in Deutschland existierenden Literaturmuseen stellen die Neubauten oder die gerade im Umbau befindlichen literarmusealen Institutionen zwar eine Minderheit dar. Es zeigt sich aber gleichzeitig, dass auch erinnerungskulturelle Personengedenkstätten als Resultat touristisch orientierter Anforderungen auf den Transformationsimperativ reagieren und ihren Leistungshorizont durch neue Inhalte, Formate und Programme ergänzen.

Der heutige Status quo weist allerdings trotz innovativer Präsentationsweisen und Abweichungen vom Archetyp des originalen Memorials deutliche Verankerung im erinnerungskulturellen und personenbezogenen Konzept auf: So sind auch heute noch 88 Prozent der Literaturmuseen konkreten literaturschaffenden Personen gewidmet und insgesamt 61 Prozent der Museen befinden sich an authentischen Orten.

In diesem Zustand zwischen Traditionen und Modernisierungsmaßnahmen werden unterschiedliche expositorische Klassifizierungsversuche vorgenommen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der literarmusealen Praktiken insbesondere im Hinblick auf die Ausstellbarkeit von Literatur ausmachen sollen.

Ohne konkrete Zuschreibungen vornehmen zu müssen, lässt sich mit Blick in die derzeitige Museumsarbeit von Literaturmuseen feststellen, dass in der Mehr-

Abb. 3: Übersicht zu Authentizität, Personenwidmungen, Überarbeitungen



zahl aller Ausstellungen die Biografie der dort verewigten Literaturschaffenden sowie Informationen über ihre Werke präsentiert werden und damit mit der Vermittlung von Leben und Werk für die Häuser geworben wird. In den Ausstellungen werden diese Bereiche zumeist ohne explizite Trennung präsentiert. So werden einzelne Lebensabschnitte entweder in chronologischer Reihenfolge aufbereitet oder in thematische Gruppen unterteilt. Dabei entstehen immer wieder Bezüge zum Werk selbst, selten wird ein Werk vollkommen unabhängig von einer Autorin oder einem Autor veranschaulicht. Ein weiterer Bestandteil ist in vielen Fällen die Rezeptionsgeschichte der Literatur, die neben dem Hauptaugenmerk auf eine meist schriftlich aufgezeigte Wirkungsgeschichte häufig anhand verschiedener Adaptationen in anderen Medien präsentiert wird. Vor allem in Sonderausstellungen werden Methoden erprobt, die immaterielle Dimension von Literatur, beispielsweise Romaninhalte, sprachliche Konstruktionen oder Erzählperspektiven zu inszenieren.

Die Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur seit den 1980er Jahren ist ausschlaggebend für die Entwicklungsgeschichte der Museumsgattung und ihre Zukunft. Deshalb wird im folgenden Kapitel eine detaillierte Übersicht über den chronologischen Verlauf des Diskurses im Hinblick auf Auslöser, Argumentationsstränge sowie Akteurinnen und Akteure vorgenommen. Damit soll der Annahme aus der Einleitung dieser Arbeit nachgegangen werden, dass die Ausstellbarkeitsdebatte die Entwicklung von Literaturmuseen einschränkend und fehlleitend beeinflusste.