

wie sie zumindest scheinbar im Diskurs ersucht wird, nicht mit einem musealen Selbstverständnis und einem Museums- bzw. Ausstellungsbegriff erfolgen kann, die jeweils vermeintlich allgemeingültigen Fragestellungen, Erinnerungen sowie strengen Definitionen, Kategorien und Imperativen verpflichtet sind. Vielmehr muss das Denken in Sparten im Sinne Tyradellis' aufgebrochen werden,¹¹⁷ um den literarmusealen Institutionen individuelle Zuschreibungen und Selbstverständnisse zu ermöglichen. Das bedeutet auch, dass Literaturmuseen mit Blick auf ihre politische und gesellschaftliche Verantwortung über ihren wissenschaftlichen Gegenstand hinausdenken und sich grundsätzlich als öffentliche, soziale Einrichtung nachhaltig gegen diskriminierende Strukturen jeglicher Art positionieren müssen. So fordert der Historiker und Pädagoge Meron Mendel, Direktor der *Bildungsstätte Anne Frank*, nach dem rassistischen und rechtsextremen Terroranschlag am 19. Februar 2020 in Hanau, die gesellschaftliche, aber auch institutionelle Pflicht einer »nachhaltige[n] Solidarisierung im öffentlichen und privaten Raum«¹¹⁸. Museale Kulturinstitutionen müssen bestehende Museumsvorstellungen überwinden, indem sie sich in ihren Leitbildern davon lösen, das Bewahren, Sammeln, Vermitteln und Präsentieren zu priorisieren, und ihr Selbstverständnis sowohl strukturell als auch inhaltlich und personell diverser anlegen. Denn in den Diskussionen um eine neue Definition (des Museums und der Literaturmuseen) lässt sich unabhängig von den verschiedenen Positionen auch erkennen, wer an der Debatte beteiligt ist, wer das Selbstverständnis des Museums mit seinen Funktionen und Aufgaben prägt, wer dieses Bild manifestiert – und wer nicht.

4.3 Literaturmuseen besitzen keine Diversität

Diversität hat derzeit als Schlagwort in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens Konjunktur und führt auch innerhalb der deutschen Museumslandschaft zu grundlegenden Auseinandersetzungen: In diesem Rahmen betrifft es zum einen den demografischen Wandel sowie Migration und die damit verbundene Integration von Vielfalt. Gleichzeitig bezieht sich die Beschäftigung aber auch auf die Reflexion des patriarchalen Erbes von Museen. Der *Deutsche Museumsbund* integriert das Diversitätskonzept in die generelle Museumsarbeit auf Basis des Rechts auf kulturelle Teilhabe, welches allen Mitgliedern der Gesellschaft zusteht.¹¹⁹ Während der *Museumsbund* in seiner Einleitung des Leitfadens zu Migration und kultureller Vielfalt in Museen einräumt, dass das Programm »Museum für alle« eine Utopie bleibe, wird darin dennoch allen Museen nahegelegt, ihre eigene Rolle

117 Vgl. D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 61, 84.

118 M. Mendel/A. Endres: *Der Anschlag von Hanau überrascht mich nicht*, 2020.

119 Vgl. <https://www.museumsbund.de/diversitaet-im-museum/> vom 04.04.2017.

und Arbeit im Hinblick auf genannte Phänomene kritisch zu beleuchten und eine interkulturelle Öffnung in allen musealen Sparten und Aufgabenbereichen durchzuführen.¹²⁰ Der Ethnologe und ehemalige Präsident des Deutschen Museumsbundes Volker Rodekamp schreibt in einem Grußwort für den Sammelband *NeuZugänge*: »Unsere Gesellschaft ist geprägt von einer Vielfalt der Lebensentwürfe und Biografien, von Mobilität und Migration. Als Teil dieser Gesellschaft müssen sich Museen fragen und fragen lassen, ob sie dem in ihrer Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit ausreichend Rechnung tragen.«¹²¹ In seiner Erläuterung des Diversitätsbegriffs hebt das *Jüdische Museum Berlin* hervor, dass es bei Vielfalt sowohl um Individualität und Unterschiedlichkeit als auch um Solidarität und Toleranz geht.¹²²

Damit wird folglich impliziert, dass es sich um mehr als nur soziale und kulturelle Mehrartigkeit handelt: Neben den bewahrten Sammlungen und repräsentierten Identitäten betrifft dies auch die Gesellschaft, also das potenzielle Publikum von Museen, die Belegschaft, das interne/externe kuratorische Team, Wissenschaftler:innen, die Beiratsmitglieder, die Archiv- und Sammlungsstrukturen, die Darstellung und Vermittlung in Ausstellungen und anderen Programmen (insbesondere im Sinne von Formen-, Format- und Methodenvielfalt) sowie die theoretische Diskussion über Konzepte und Praktiken von Museumsarbeit. Aufgrund der noch wenig ausgebauten Transparenz von innermusealen Strukturen dringen vorrangig expositorische und pädagogische Programme oder Veranstaltungen an die Öffentlichkeit, die sich der Aufgabe der Diversität widmen. In diesem Kontext wird die ganzheitliche Strategie ›Outreach‹ in vielen Museen etabliert worden, die sich dafür einsetzt, neue, nicht traditionelle Besucher:innengruppen wie etwa Kinder und Jugendliche zu berücksichtigen, indem Museumsaktivitäten für unterschiedliche Interessen, Bedürfnisse und Lebensrealitäten sowohl innerhalb als auch außerhalb der Institutionen angeboten werden.¹²³ Neben Kindern wird vermehrt seit einigen Jahren eine weitere ›spezifische Gruppe‹ in den Fokus gerückt: Die Dringlichkeit für die Konzipierung und Realisierung von diversitätssensiblen Maßnahmen werde laut *Museumsbund* durch die »Ankunft vieler geflüchteter Menschen in Deutschland«¹²⁴ verstärkt. Museen versuchen folglich mit den Versuchen von ›Outreach‹-Konzepten gesellschaftlich marginalisierte Gruppen zu erreichen und einzubeziehen. Dazu werden bereits vor der so formulierten »verstärkten An-

120 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V.: *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt*, 2015, S. 7.

121 V. Rodekamp: *Grußwort des Präsidenten des Deutschen Museumsbundes e.V.*, 2013, S. 7.

122 Vgl. <https://www.jmberlin.de/thema-diversitaet>

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

124 <https://www.museumsbund.de/diversitaet-im-museum/> vom 04.04.2017.

kunft geflüchteter Menschen«¹²⁵ erste Schritte unternommen wie etwa die Gründung des Arbeitskreises *Migration im Museumsbund* im Jahr 2010 zeigt. Durch den neuen Fokus werden die bereits üblichen partizipativen Konzepte von Museen um Projekte mit vor allem Geflüchteten ergänzt, in denen ebenfalls Führungen auf verschiedenen Sprachen, partizipative Bau- und Designprojekte, Lesungen, Vorträge oder Poetry Slams veranstaltet werden.

Was in den meisten Fällen als eine gewünschte Öffnung der Museen für »neue Zielgruppen« gilt, muss jedoch auch immer vor einem ökonomischen und transformativen Hintergrund gelesen werden, in dem die Maßnahmen nicht nur selbstverständlich offene und diverse Strukturen einzelner Institutionen spiegeln, sondern vielmehr aufgrund der verankerten, traditionellen Strukturen tendenziell notwendig werden. Folglich drängt sich die Frage auf, ob es den Museen tatsächlich um die konkreten Personen geht oder um die Erfüllung eines Selbstzwecks, um in der heutigen Museumslandschaft durch Quote und Status bestehen zu können. Obgleich es eine Gratwanderung ist, da die Einbeziehung nicht traditioneller Besucher:innen grundsätzlich eine positive Entwicklung des Museumswesens ist, bedarf es auch einer kritischen Beleuchtung der Intentionen und Umsetzungen jener neuer Praktiken und Projekte, um eine tatsächliche Diversifizierung der Museumsarbeit zu erreichen. In diesem Kontext unterstellt etwa der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich partizipatorischen Projekten mit Geflüchteten, die im Sinne der Solidarität, Teilhabe, Handlungsfähigkeit und Selbstermächtigung konzipiert sind, dass sie die eingeladenen Personen ausbeuten würden, um sich selbst zu bereichern: Diese Bereicherung muss nicht zwangsläufig finanzieller Natur sein, sondern kann sich laut Ullrich auch auf die öffentliche Zurschaustellung von institutioneller »Großgesinntheit«¹²⁶, d.h. also auf die Inszenierung eines solidarischen, offenen und interkulturellen Leitbildes der Museen beziehen, die gleichzeitig auch einen Effekt der »Läuterung für Wohlstandsbürger«¹²⁷ mit sich bringt. Ullrich kritisiert, dass beispielsweise verschiedene Kunstinstallationen Individuen zu einer undefinierbaren Masse degradieren werden oder dass Aktionen, in denen Geflüchtete im Museum beteiligt werden, keine Selbstbestimmung, Traumabewältigung oder Integration generieren würden.¹²⁸ Bei derartigen Kritiken handelt es sich um Gratwanderungen, bei denen genau untersucht werden muss, welche internen Motivationen hinter entsprechenden Projekten stehen.

Auch in anderen Ausführungen werden museale Angebote und Konzepte im Sinne der Diversität als unauthentisch oder tokenistisch markiert: In dem gerade erwähnten Sammelband *NeuZugänge* wird in Form eines Ausstellungsprojektes

125 Ebd.

126 W. Ullrich: *Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung*, 2016.

127 Ebd.

128 Vgl. ebd.

präsentiert, wie Migrationsgeschichte neu gelesen und gesammelt werden kann. Es wird vorgeschlagen, neue Sammlungskonzepte zu entwickeln,¹²⁹ die beispielsweise durch die Einbindung verschiedener Objekte und Erinnerungen von Migrantinnen und Migranten das »kulturelle Erbe« der nach 1945 in die Bundesrepublik eingewanderten Migrantinnen [sic!] in den Museumssammlungen¹³⁰ besser und stärker repräsentieren. Ziel sei es dabei außerdem, den »Dualismus zwischen einem konstruierten ›Wir‹ und ›den Anderen‹ zu überwinden«¹³¹. Jedoch lenken die Ausstellungskuratorinnen und Mitherausgeberinnen Lorraine Bluche und Frauke Miera ein, dass es weniger um die Entwicklung neuer Sammlungsstrategien geht, als vielmehr um eine generelle Öffnung der Museen auf verschiedenen Ebenen. Kamel, die ebenfalls Mitherausgeberin des Bandes ist, hebt in ihrem Aufsatz noch deutlicher hervor, dass eine Beteiligung ›der Anderen‹ nicht genüge, sondern es »einer veränderten Struktur von Museen«¹³² bedarf, um einen musealen Beitrag zu einer inklusiven Gesellschaft zu etablieren.¹³³ Demzufolge versteht Kamel Diversität in Museen nicht als systematischen Prozess, durch den neue und andere Besucher:innen gewonnen werden, sondern als grundsätzliche Haltung der Museen, die sich vor allem auch in der Belegschaft, der Kommunikation und der Programmgestaltung widerspiegelt. Sie schlägt dafür den Begriff des »Inreach«¹³⁴ vor, der sich im Kontrast zur ›Outreach‹-Strategie nicht nach außen richtet, sondern innerhalb der Institutionen hierarchische Strukturen und Autor:innenschaften durchbrechen soll.¹³⁵

Die künstlerische Direktorin und Kuratorin Yesomi Umolu moniert in einem Aufsatz, dass sich Museen schwertun, auf gesellschaftlichen Wandel angemessen zu reagieren und veranschaulicht dies am Beispiel des institutionellen Verhaltens im Zuge der ›Black Lives Matter‹-Bewegung in den Vereinigten Staaten von Amerika: »[T]hey [es sind Museen gemeint, VZ] wavered between presumed neutrality and tentative solidarity [...].«¹³⁶ Die Problematik der lediglich symbolischen Gesten, wie Umolu es nennt, zeigt sich gleichermaßen im Ausbleiben von Diversität. Basierend auf der Anerkennung einer »genealogy of violence and injustice in our institutions, public spaces, and personal lives«¹³⁷, fordert Umolu, über »token gestures of diversity and inclusion«¹³⁸ hinauszugehen, um zu einem »fundamental re-

129 Vgl. L. Bluche/F. Miera: Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, 2013, S. 35.

130 Ebd., S. 33.

131 Ebd., S. 36.

132 S. Kamel: Gedanken zur Langstrumpfpfizierung musealer Arbeit, 2013, S. 96.

133 Vgl. ebd.

134 Ebd., S. 95.

135 Vgl. ebd., S. 92-95.

136 Y. Umolu: On the Limits of Care and Knowledge, 2020.

137 Ebd.

138 Ebd.

thinking of the role of museums«¹³⁹ zu kommen. Dabei bedeutet der dafür nötige Abbau von »Strukturen der White Supremacy und [der] damit einhergehenden rassistischen Attribute innerhalb [der] Institutionen«¹⁴⁰ weit mehr als eine kurzfristige, umstandslose Solidarisierung mit diskriminierten Personen auf Social-Media-Plattformen, wie eine Schweizer Initiative von mehr als 50 »BIPoC«-Künstlerinnen, Künstlern und Kulturarbeiterenden fordert.¹⁴¹

Mit diesen Aufführungen wird deutlich, dass viele Tätigkeiten von Museen zum Ausbau der Diversität noch immer nicht grundsätzlich gedacht und umgesetzt werden, sodass an dieser Stelle die Interdependenzen zu den in Kapitel 4.1 und 4.2 vorgetragenen Kritikpunkten erkennbar werden. Die Gründe für die Kritik, literarmuseale Institutionen seien nicht divers, hängen die Gründe folglich eng mit der fehlenden Auseinandersetzung mit ihren institutionellen Strukturen, ihrem festgeschriebenen Selbstverständnis sowie mit einem daraus resultierenden, ausbleibenden Umdenken zusammen. In Literaturmuseen besteht auf verschiedenen Ebenen eine deutliche Homogenität im Sinne einer fehlenden Vielschichtigkeit. Im Folgenden sollen einzelne Bereiche davon kritisch beleuchtet werden, in denen diese Homogenität sichtbar wird. Es handelt sich dabei um die personelle Aufstellung, um andere Involvierte wie etwa Stakeholder, nochmals konkret um die Besucher:innenschaft, um das Archiv und die Sammlungstätigkeiten, um den inhaltlichen Fokus und Ausstellungspraktiken sowie um die Debatte der Ausstellbarkeit von Literatur. Obgleich alle Bereiche grundsätzlich dem Diversitätsanspruch unterliegen, wird dieser in den genannten Feldern bisher nicht entsprechend thematisiert und/oder umgesetzt.

4.3.1 Homogenität in Literaturmuseen auf personeller und gruppenspezifischer Ebene

Wie oben ausgeführt, wird das Leitmotiv der Diversität im musealen Kontext in erster Linie auf die Generierung neuer Zielgruppen bezogen. Jedoch muss im Sinne Kamels auch das Museumspersonal, Mitglieder von Beiräten sowie Stakeholder etc. einbezogen werden. In Literaturmuseen, wie bereits mit Metzger hervorgehoben, herrscht eine »weitgehende Homogenität der Herkunftsmilieus vieler Museumsmitarbeiter und die des wissenschaftlichen Fachpersonals«¹⁴² sowie der Beirats-, Freundeskreis- oder Stiftungsmitglieder und der Mäzeninnen und Mäzenen

139 Ebd.

140 <https://blackartistsinswitzerland.noblogs.org/> vom 09.06.2021.

141 Vgl. ebd.; das Akronym »BIPoC« kürzt die Begriffe »Black«, »Indigenous« und »People of Color« ab, die politische Selbstbezeichnungen sind.

142 F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 66.

vor.¹⁴³ Obgleich keine Pauschalisierung von Einzelpersonen, die in verschiedenen Formen mit Literaturmuseen involviert sind, vorgenommen werden soll, deutet die von Metzger angeführte Homogenität Ähnlichkeiten im Hinblick auf Klassenverhältnisse, schulische und universitäre Hintergründe sowie Erfahrungen und Perspektiven an. Dies geschieht sowohl hinsichtlich genereller Bildung als auch wissenschaftlicher Fachdisziplinen. So weisen die fachliche Museumsbelegschaft, externe Kuratorinnen und Kuratoren sowie Beiratsmitglieder von Literaturmuseen zumeist eine literaturwissenschaftliche oder vergleichbare akademische Laufbahn vor. Damit sind sie in ihren Denkweisen, Arbeitstechniken, »Wissensformen und Argumentationsfiguren«¹⁴⁴ sowie Fragestellungen und Methodenansätzen häufig ähnlich geprägt. Dies hat sich in den Interviews der vorliegenden Arbeit mit leitenden und kuratorischen Verantwortlichen aus verschiedenen Museen sowie in der Umfrage bestätigt.

Während auf interner Ebene bisher wenig Maßnahmen ergriffen werden, um mehr Diversität zu ermöglichen, sind Literaturmuseen, wie auch alle anderen musealen Sparten darum bemüht, neue oder vielfältigere Zielgruppen zu generieren. Die Inhalte von Ausstellungen sollen dabei für ein sogenanntes breites Publikum aufbereitet werden, sodass in diesem Zuge mit besucherorientierten Konzepten im Sinne des ›user generated content‹ neben der wissenschaftlichen auch andere Perspektiven in die Ausstellungskonzeption einbezogen werden. Dadurch wird die Inklusion von und eine Vielfalt an Perspektiven, Stimmen und Meinungen suggeriert. Im Rückgriff auf die von der Ausstellungsmacherin und Autorin Nina Simon entwickelten vier Partizipationsmodelle für Museen, lässt sich dabei jedoch schnell feststellen, welche Möglichkeiten der Teilhabe bzw. Beteiligung sowie der inhaltlichen Diversität tatsächlich von den Literaturmuseen angeboten werden und welche Entscheidungsfacetten den Institutionen selbst weiterhin vorbehalten bleiben.¹⁴⁵ In Bezug auf die Frage, ob die partizipativen Maßnahmen tatsächlich eine Verteilung oder Verschiebung der Deutungshoheit ermöglichen (Vgl. Kap. 4.5), kann zu diesem Zeitpunkt bereits festgestellt werden, dass mit der Hinwendung zu den Bedürfnissen und Interessen von Besucherinnen und Besuchern durch beispielsweise neue Formate, Veranstaltungen und partizipative Konzepte zumeist nur diejenigen einbezogen werden, die ohnehin bereits zum potenziell traditionellen Publikum von Literaturmuseen gehören. Wenn ›andere‹ mögliche Besucher:innen durch

143 Vgl. ebd.

144 D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 84.

145 Vgl. N. Simon: The Participatory Museum, 2010. Simons vier Stufen der Partizipation umfassen: ›Contributors‹, ›Collaborators‹, ›Co-Creators‹, ›Hosts‹ (»die beitragende, die kooperierende, die mitgestaltende oder ko-kreative und schließlich die moderierende bzw. gastgebende Form zur Involvierung der Besucher«, E. Tietmeyer: Partizipation und die Frage der Nachhaltigkeit, 2015, S. 51.)

Strategien der Öffnung und Inklusion in die Museen eingeladen werden, werden sie oft weiterhin auf dieses ›Andere‹ reduziert und dienen damit gleichzeitig als »Objekte der Repräsentation«¹⁴⁶ einer offenen, diversen Selbstdarstellung der Institutionen.¹⁴⁷ Sternfeld führt diesbezüglich aus, dass mit Partizipation oft »das Feld der Repräsentation auf marginalisierte Gruppen der Gesellschaft«¹⁴⁸ erweitert werden solle, aber dabei lediglich ein Eindruck der Beteiligung ohne tatsächlichen Einfluss generiert wird.¹⁴⁹ Dieser Umstand gründet nicht zuletzt darin, dass die Maßnahmen zumeist nur in vereinzelt Veranstaltungen und Programmen durchgeführt werden. Eine Studie im angloamerikanischen Raum hat jedoch ergeben, dass »diejenigen Institutionen langfristig erfolgreicher [im Hinblick auf ein diverseres Publikum, VZ] sind, bei denen die Outreach-Strategie strukturell verankert ist«¹⁵⁰.

4.3.2 Homogenität in literarmusealen Sammlungen, Inhalten und Gestaltungen

Neben zahlreichen Strategien, Leitfäden und Praxisbeispielen, die Diversität in Museen hinsichtlich ihres Publikums erreichen sollen, schlägt etwa der *Deutsche Museumsbund* in seiner Handreichung für *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt* auch Möglichkeiten vor, wie Sammlungen diverser gestaltet werden können. Der einleitende Satz des Kapitels (»Die Sammlung bildet die Basis eines Museums.«¹⁵¹) impliziert alles andere als Vielfalt im Sinne verschiedener, musealer Varianten; schließlich könnte die Basis eines Museums auch etwas anderes sein als eine Ansammlung von Objekten. Dennoch wird im Heft davon ausgegangen, dass die Neuausrichtung einer Sammlung auch das Selbstverständnis und den generellen Betrieb eines Museums modifizieren kann.¹⁵² Im Sinne einer Überarbeitung musealer Sammlungsstrategien ist die Hervorhebung wichtig, dass »die Themen Migration und kulturelle Vielfalt [...] nicht nur in kulturhistorischen und archäologischen Museen eine wichtige Rolle [spielen], sondern [...] für Museen aller Art relevant [sind]«¹⁵³. In diesem Zuge sollen vorhandene Sammlungsbestände neu befragt und erforscht werden, zusätzlich neue und ungewöhnliche Objekte sollen gesamt-

146 N. Sternfeld: Plädoyer. Um die Spielregeln spielen!, 2012, S. 120.

147 Vgl. dazu siehe auch M. Amjahid: Der weiße Fleck, 2021, S. 198.

148 N. Sternfeld: Plädoyer. Um die Spielregeln spielen!, 2012, S. 120.

149 Vgl. ebd., S. 121.

150 I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument, 2018, S. 107.

151 Deutscher Museumsbund e.V.: Museen, Migration und kulturelle Vielfalt, 2015, S. 13.

152 Vgl. ebd.

153 Ebd.

melt sowie Themen der Diversität in den Fragenkatalog aufgenommen werden, der grundsätzlich an Objekte der hauseigenen Sammlungen gerichtet wird.

Hingegen ist festzustellen, dass in Literaturmuseen sich grundsätzliche Themen, die beispielsweise Migration oder außereuropäische Kulturen betreffen, meist nur dann in Sammlungen oder Ausstellungen von Institutionen wiederfinden, wenn die Namenspatroninnen und -patronen der Häuser in irgendeiner Form mit den Themen in Verbindung standen. Veränderungen im Bereich der Sammlungen und Archive werden in Literaturmuseen hingegen kaum jenseits der Kategorien und Kategorisierungen literarmusealer Objekte vorgenommen, die bereits in den 1980er Jahren und folgend formuliert werden und bis heute Bestand haben.

Die fehlende Diversität wird mit den homogenen Sammlungen folglich auch im inhaltlichen Fokus von Literaturmuseen erkennbar. Zunächst steht die Erinnerungskultur und damit einhergehend die Pflege und die Repräsentation des kulturellen Erbes literarischer Persönlichkeiten und ihrer Werke im unangetasteten Zentrum. Dabei fällt vor allem eine deutliche, inhaltliche Form der Homogenität von Literaturmuseen auf, die den Kanon und damit gleichzeitig die geschlechtsspezifische Verteilung (im historischen Verständnis eines binären Geschlechtersystems) von literarmusealen Personengedenkstätten betrifft (Vgl. Kap. 4.1): Da die deutsche Literaturmuseumslandschaft aus zahlreichen Institutionen besteht, die sich der kanonischen Hochliteratur verpflichten, prägt sie dadurch automatisch ein ›männlich‹ und ›weiß‹ dominiertes Bild von Literaturmuseen – und schließlich auch von Kulturerbe. Denn der Anteil von ›weiblichen‹, queeren oder ›BIPoC‹-Literaturschaffenden ist im deutschen Literaturkanon selbst nach der Jahrtausendwende gering.¹⁵⁴ Eine Umfrage in Literaturmuseen aus dem Jahr 1991 veranschaulicht den Einfluss des Kanons, der die Homogenität von literarmusealen Institutionen nach sich zieht: Die meisten Ausstellungen zwischen 1949 und 1985 werden demnach Goethe und direkt danach Schiller gewidmet, darauf folgen Ausstellungen zu den Schriftstellern Hermann Hesse, Heinrich Heine, Thomas Mann, Heinrich von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Mann und Friedrich Hölderlin. Ebeling führt diese Rangliste auf »eine (vage) Vorstellung von der literaturgeschichtlichen und kulturpolitischen Bedeutung der Autoren«¹⁵⁵ zurück. Obgleich es nach 1985 noch zahlreiche Neueröffnungen von Literaturmuseen gibt und die genannten Namen nicht das ganze Spektrum abbilden, zählen sie dennoch bis heute zu den wichtigsten Museen und thematischen Anlehnungen deutscher Literaturausstellungen. Noch deutlicher wird die Homogenität und das ›männlich‹ dominierte Bild der Literaturmuseumslandschaft anhand konkreter Zahlen, die

154 Vgl. M. Reich-Ranicki: Der Kanon, 2002–2006.

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

sich aus Mitgliedschaften der ALG ableiten lassen: 85 Prozent der Museen, Stiftungen, Gesellschaften, Freundeskreise, Vereine und Archive sind konkreten Literaturschaffenden gewidmet (Vgl. Kap. 4.1.1); 73 Prozent einem einzelnen ›männlichen‹ Schriftsteller, 5 Prozent einer einzelnen ›weiblichen‹ Schriftstellerin (Vgl. Abb.1), wobei von Letzteren wiederum zwei Gesellschaften derselben Dichterin zuzuordnen sind. Insgesamt 94 Prozent der Museen, die als Personengedenkstätte zu werten sind (Vgl. Abb. 3), sind einem oder mehreren ›männlichen‹ Schriftstellern gewidmet, wohingegen 4 Prozent einzelnen ›weiblichen‹ Schriftstellerinnen bestimmt sind.

Eine Thematisierung dieses Umstandes, auf den das gesamte Literaturmuseumswesen aufgebaut ist, erfolgt in der Debatte nur marginal: Die Herausgeber:innen des Sammelbandes *Transforming Author Museums. From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs* stellen fest, dass postkoloniale und feministische Theorien, die Ende des 20. Jahrhunderts begonnen haben das allgemeine Museumswesen kritisch zu untersuchen, in Literaturmuseen weniger zum Tragen kommen.¹⁵⁶ Zwar gibt es »an obvious critique of patriarchy in author museums to be made because of the dominance of personality museums dedicated to white, Western men«¹⁵⁷, wie im Rückgriff auf Bohman festgehalten wird.¹⁵⁸ Allerdings werden die Institutionen aufgrund ihrer geringeren Größe und Reichweite weniger unter diesen Gesichtspunkten beleuchtet.

Im internationalen Diskurs zu Gedenkstätten von Autorinnen und Autoren wird teilweise reflektiert, wem ein Museum gewidmet wird und warum. So werden »geopolitical, cultural and class imbalances in the selection of author museums«¹⁵⁹ hervorgehoben und auf die Exklusion von Literaturschaffenden von einer Musealisierung aufgrund von Geschlecht und sexueller Orientierung hingewiesen.¹⁶⁰ Hingegen zeigt sich in der Debatte innerhalb Deutschlands, dass der Fokus auf die Ausstellbarkeit der immateriellen Dimension von Literatur das patriarchale und exkludierende Fundament der Institutionen in den Hintergrund schiebt. In der deutschen Diskussion wird der Einfluss des festgelegten Kulturerbes auf den Sammlungs- und Bewahrungsauftrag vieler Literaturmuseen vielmehr als gegebener Zustand angenommen.¹⁶¹ Die fehlende arbeitsorganisatorische sowie inhaltliche Diversität steht demnach in direkter Verbindung zu dem dominanten, patriarchalen, klassistischen und national geprägten Kanon, der die Erinnerung an so-

156 Vgl. U. Spring/J. Schimanski/T. Aarbakke: Introduction, 2022, S. 4

157 Ebd.

158 Vgl. S. Bohman: Att sätta ansikte på samhällen: Om kanon och personmuseer, 2010, S. 31.

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

160 Vgl. ebd.

161 Vgl. A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 9.

wie die Thematisierung von Literatur und ihren Produzierenden bestimmt und sie somit prinzipiell nur in vorgegebenen Facetten zulässt.

Dieser eingeschränkte Rahmen beeinflusst konsequenterweise auch die Objekte, die in Literatúrausstellungen exponiert werden und damit gleichermaßen auch die Präsentationsformen und Gestaltungsmethoden. Zunächst betrifft dies vor allem die Trägerelemente der Exponate, auf oder in denen sie nicht nur inszeniert, sondern auch vor Lichteinstrahlung, Temperatur, Materialausdünstungen und Berührungen geschützt werden. Während bei der Gestaltung der Träger ebenfalls die Betrachtungsmöglichkeiten von Objekten berücksichtigt werden müssen, gibt der institutionelle Fokus auf das Gedenken an literaturschaffende Personen gleichzeitig auch die Organisation und Rhythmisierung der baulichen Elemente vor, da die meisten Konzepte von Dauerausstellungen in Literaturmuseen auf biografischen Verknüpfungen in chronologischer und/oder thematischer Strukturierung basieren. Das lässt sich sowohl aus den für die vorliegende Arbeit analysierten Ausstellungen als auch aus der durchgeführten Umfrage in Literaturmuseen ableiten: Die teilnehmenden Museen werden im Fragebogen nach ihrer dominanten Präsentationsform, dem konzeptionellen Zugang, den Gestaltungsmitteln sowie den gezeigten Exponaten gefragt. Im Ergebnis lässt sich zusammenfassen, dass didaktisch-museale Präsentationsformen am dominantesten sind und die Mehrheit der teilnehmenden Museen ihre Dauerausstellungen mit faktischen und/oder narrativen Zugängen konzipiert. Darüber hinaus werden Texte und Bilder als Gestaltungsmittel am häufigsten in Literaturdauerausstellungen eingesetzt. Im Hinblick auf exponierte Objekte geht außerdem hervor, dass 48 Prozent der befragten Museen jeweils mehr als 100 Exponate in ihren Dauerausstellungen präsentieren und es sich dabei hauptsächlich (96 Prozent) um Originale handelt. Die Objekte belaufen sich größtenteils auf Bücher, werkzentrierte Autografe und Kunstobjekte sowie filmische und auditive Medien.

Die detaillierten Ausstellungsanalysen, die in fünf der wichtigsten deutschen Literaturmuseen durchgeführt wurden, können die Ergebnisse aus der Umfrage stützen und liefern noch eine weitere Erkenntnis im Hinblick auf Vielfalt: Die fünf analysierten Dauerausstellungen basieren auf klassisch-musealen Formaten, die nunmehr mit neuen Mitteln umgesetzt wurden. Dabei wird zwar teilweise eine große Vielfalt an visuellen, auditiven, interaktiven, partizipativen und spielerischen Mitteln eingesetzt, jedoch sind diese mitunter lediglich aneinandergereiht und können durch ihre Varianzen zur Überreizung führen, anstatt eine produktive Diversität der Gestaltung widerzuspiegeln. Geht es in Museen um Vielfalt im Hinblick auf Ausstellungspraktiken und -mittel, sollten hingegen nicht möglichst viele verschiedene Wahrnehmungs- und Vermittlungsvarianten angewendet werden, die vor allem auf die Breite der (vielfach technischen) Möglichkeiten ausgelegt sind. Stattdessen sollte Diversität im Sinne von Gestaltungen berücksichtigt werden, die normative Ausstellungsästhetiken, Dramaturgien sowie räumliche und choreogra-

fischen Organisationen hinterfragt und modifiziert. Gerade jedoch auch an der Ausstellbarkeitsdebatte wird deutlich, dass solche Experimente, d.h. Formate und Methoden, die von der heutzutage gängigen Ausstellungspraxis abweichen und Diversität von Gestaltungs- und Vermittlungsmethoden ermöglichen können, vielmehr als »Wagnis«¹⁶² oder als »nicht tauglich«¹⁶³ bezeichnet werden. Anhand der vielen ähnlichen und vergleichbaren Elemente in literarmusealen Ausstellungs-gestaltungen, die in den Umfrageergebnissen sowie in den Analysen hervortreten, lässt sich nicht nur der oben erläuterte Einfluss des Kanons erkennen, sondern gleichzeitig die Prägung homogener Ausstellungsästhetiken, die auf einen tief verankerten Ausstellungsbegriff zurückgehen.

Vor diesem Hintergrund mutet die Debatte rund um Literaturmuseen mit ihrer Suche nach neuen Methoden des Literatúrausstellens mutet vor diesem Hintergrund vielmehr wie das Streben nach einem Leitfaden an, durch den Museen Schritt für Schritt zur idealen und erfolgreichen Literatúrausstellung geleitet werden sollen, anstatt eine variantenreiche Vielfalt des Ausstellens zu entwickeln. Darin spiegelt sich auch der Einfluss der Debatte auf die musealen Praktiken: Die erhebliche Diskrepanz allein zwischen Gedenkstätten für »männliche« und »weibliche« Schriftsteller:innen wird in den hiesigen Diskussionen nicht reflektiert. Stattdessen wird die Homogenität reproduziert, indem etwa hauptsächlich kanonisierte Klassiker und die ihnen gewidmeten Museen als Beispiele innerhalb der Debatte angeführt werden. Dadurch entsteht der Eindruck, dass auch in der vermeintlich neutralen und personenunabhängigen Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur den kanonisierten Weltliteratinnen und -literaten wesentlich mehr Relevanz zugesprochen wird, anstatt das Konzept von Ausstellbarkeit vor genau diesem Hintergrund zu hinterfragen. Der fixierte Fokus auf die Ausstellbarkeit lenkt somit nicht nur von einer Reflexion des Kanons und der Homogenisierung literarmusealer Inhalte und Gestaltungen ab, sondern bedient diese noch dazu: Je wichtiger der:die Schöpfer:in eines literarischen Werkes im kulturhistorischen, nationalen Verständnis ist, desto wichtiger erscheinen auch die erprobten Möglichkeiten des Ausstellens ihrer Werke, um einen profunden Beitrag zu der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur zu leisten.

162 Das *Kleist-Museum* selbst sagt über den ersten Teil ihrer Dauerausstellung aus, dass die strikte konzeptionelle und räumliche Trennung von Werk und Autor ein Wagnis sei; Vgl. <https://www.kleist-museum.de/kleist-museum/ausstellungen/raetsel-kaempfe-brueche/>

163 In der Laborausstellung *Erzähl mir Meer!* (*Buddenbrookhaus*, Lübeck, 2015) wird Literatur mittels einer Raum-Klang-Licht-Installation ausgestellt, die laut dem Direktor der Lübecker Museen zu »Irritationen bei den Besucherinnen und Besuchern« geführt habe, woraus er schließt, dass die »angewandten Mittel zu diesem Zweck nicht tauglich waren.« H. Wisskirchen: Auf der Suche nach der idealen Ausstellung, 2016, S. 17f.

4.3.3 Homogenität innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur

In der Fixierung und gleichzeitigen Neutralisierung der Ausstellbarkeitsfrage deutet sich eine Grundproblematik der generellen Debatte über Literatúrausstellungen an, die von einem konventionellen Ausstellungsbegriff ausgeht. Mit der Relevanz kanonisierter Namenspatroninnen und -patronen von Literaturmuseen und der scheinbaren Suche nach einem Leitfaden, entfernen sich sowohl die Debatte als auch die literarmusealen Kulturinstitutionen immer weiter von Diversität im Bereich der Ausstellungspraktiken und darüber hinaus. Der Grund dafür liegt insbesondere in der Art der Durchführung sowie in den Beteiligten der Debatte. Mit der Analyse der debattengeschichtlichen Entwicklung (Vgl. Kap. 3.2) wird ersichtlich, dass die Diskussion bis heute aus einer einseitigen, literaturwissenschaftlichen Perspektive und mit einer disziplinar verankerten, arbeitstechnischen Methodik verhandelt wird. Die vorherrschende Eindimensionalität äußert sich insbesondere durch zwei interdependente Aspekte: Ersterer betrifft das Fehlen einer konkreten, fachlichen Expertise für das Medium Raum, Ausstellbarkeit und Ausstellungsdesign sowie das Fehlen vielfältiger Perspektiven unterschiedlichster Disziplinen, Bevölkerungsgruppen und Bezüge. Der zweite Punkt bezieht sich auf die Reproduktion von gleichen oder ähnlichen Fragestellungen im Verlauf der Debatte. Mit Schulz lässt sich zusammenfassen, dass die »Diskussion fast ausnahmslos von Vertretern von Literaturmuseen, Archiven und Bibliotheken [...] – sowie von Literaturwissenschaftlern [geführt wird]«¹⁶⁴. Schulz bezeichnet die Debatte darauf basierend als »einen weitgehend *geschlossenen* philologischen Diskurs [...], der vor allem von einem verhältnismäßig kleinen Kreis literaturaffiner Spezialisten [verhandelt] wird«¹⁶⁵. Die Aussage lässt sich mit Blick auf zahlreiche Verfasser:innenlisten und Literaturverzeichnisse aus Publikationen der Forschungsnische bekräftigen. In diesen treten Expertinnen und Experten aus Architektur, Szenografie, Bühnenbild und Design allenfalls als Randfiguren auf – und das trotz der eindeutig erforderlichen Expertise für Theorien und Praktiken der Gestaltung und trotz der direkten Verknüpfung des Themas Ausstellbarkeit mit dem Medium Raum. Ebenfalls selten werden Gestalter:innen zu themenbasierten Tagungen oder Fachgesprächen eingeladen, wenngleich die Beauftragung von professionellen Designbüros für Projekte in unterschiedlich großen Museen mittlerweile einen deutlichen Anstieg erfährt. Diese Einbeziehung betrifft in den meisten Fällen allerdings nicht die wissenschaftlichen Diskussionen und wird ohne öffentliche Transparenz durchgeführt. Lediglich in wenigen experimentellen Projekten wird

164 C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 137.

165 Ebd.

die Gestaltungsseite teilweise von Beginn an im Sinne eines gemeinsamen, interdisziplinären Projekts anstatt einer Umsetzungsbeauftragung einbezogen: Für die Experimentreihe der Frankfurter Metaausstellung zum Literatúrausstellen werden explizit Gestalter:innen involviert und ihre Einschätzungen in dem Sammelband von 2011 publiziert – wohlgermerkt immer in Zusammenarbeit mit der wissenschaftlichen Seite, denn die Experimente erfolgen überwiegend in Zweiertteams, bestehend aus Vertreter:innen der Wissenschaft sowie der Gestaltung.¹⁶⁶ Andere vergleichbare Beispiele, in denen Ansätze für Ausstellbarkeiten etc. gemeinsam in einem interdisziplinären Prozess entwickelt wurden, finden hauptsächlich in universitären Kontexten statt, für die die folgenden zwei Projekte exemplarisch stehen: Die experimentelle Laborausstellung *Erzähl mir Meer!* des Lübecker *Buddenbrookhauses*, die für die vorliegende Arbeit analysiert wurde, ist 2015 in Kooperation mit Studierenden des Studiengangs Experimentelle Gestaltung von der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* erarbeitet und realisiert worden; in dem Seminar *Make Fontane Great Again* der *Fachhochschule Potsdam* haben sich Studierende des Fachbereichs Design und des Studiengangs Kulturarbeit gemeinsam mit der Frage nach der expositorischen Vermittlung und Visualisierung von Fontanes Werk in der heutigen Zeit beschäftigt und ihre unkonventionellen Ansätze in der Ausstellung *Warum eigentlich Fontane?* im Jahr 2018 in Potsdam präsentiert.¹⁶⁷ Nichtsdestotrotz bleiben diese Kooperationen Ausnahmen, aus denen sich bisher kein Standard entwickelt hat. Das Fehlen entsprechender Expertise, die mit der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur zwangsläufig gefordert ist, spricht den Fachleuten nicht nur die Fähigkeit eines Beitrags zum wissenschaftlichen Diskurs ab, sondern ist gleichzeitig für die Diskussion selbst kontraproduktiv, weil keine Diversität entstehen kann. Dieser Umstand wird dadurch verstärkt, dass auch andere akademische, künstlerische und praktische Disziplinen sowie beispielsweise antidiskriminierende, antirassistische und feministische Perspektiven oder bezogene Standpunkte als Querschnitt aus verschiedenen Bevölkerungsgruppen und -schichten jeweils kaum bis gar nicht in den Diskussionen um Literatúrausstellungen vertreten sind. Durch das Auslassen gänzlich anderer Perspektiven, Meinungen und Ideen aus Disziplinen, Blickwinkeln und Milieus, die nicht den Literaturwissenschaften und anderen akademischen Gruppen angehören, wird die Möglichkeit auf einen diversen, multiperspektivischen Diskurs verhindert.

In der Folge wird die Debatte durch die Prägung der literatur- beziehungsweise kulturwissenschaftlichen Sichtweise von einer starken Eindimensionalität geprägt, die dazu führt, dass immer wieder die gleichen Fragestellungen bemüht und wiederholt werden. In diesen Ansätzen wird stetig der Bezug zur Ausstellbarkeit hergestellt, die wiederum mit den Definitions- und Kategorisierungsversu-

166 Vgl. A. Bohnenkamp/S. Vandenrath: Wie stellt man Literatur aus?, 2011, S. 283-338.

167 Vgl. <https://warumeigentlichfontane.fh-potsdam.de/>

chen, den Legitimationsausarbeitungen sowie den praktischen Erprobungen über die Differenz von Materialität und Immaterialität verhandelt wird. Darin wird die Beschäftigung mit dem Ausstellen von Literatur als literaturwissenschaftlicher anstatt als gestalterischer Forschungsgegenstand markiert und verhandelt.¹⁶⁸ Seibert präzisiert diesen Anspruch, indem er danach fragt, wie sich die Ausstellungsästhetiken von Literatúrausstellungen »aus literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse heraus (und mit einem entsprechenden Analyse-repertoire) beschreiben [lassen]«¹⁶⁹. Somit hat sich aus der Eindimensionalität hat sich somit ein Kanon der Fragen, der Rezeption und der Reflexion entwickelt, der immer wieder neu gefestigt wird und den Ursprung sowie die Entwicklung der Diskussion auf ein Verständnis aufbaut, das dem Immateriellen seine Vorzeigbarkeit abspricht. Durch dieses grundlegende Verständnis, das zuerst die Negierung und später die Möglichkeiten der expositorischen Übersetzbarkeit von Gegenstandslosem ins Zentrum rückt, wird die Kategorie der Ausstellbarkeit auf literaturwissenschaftliche Legitimationen sowie auf Vermittlungs- und Darstellungsmöglichkeiten reduziert.

Im Gegensatz dazu wird jedoch im allgemeinen Gestaltungsprozess überhaupt nicht zwischen ausstellbarer Materialität und unausstellbarer Immaterialität differenziert: In den für die vorliegende Arbeit durchgeführten Interviews mit Gestaltungsbüros berichten etwa die Szenografinnen Astrid Becker und Anna Bandholz vom Büro *drej design*, die Grafikdesignerin Costanza Puglisi und der Architekt Florian Wenz des Büros *unodue* sowie die Architektin und Szenografin Barbara Holzer von *Holzer Kobler Architekturen*, dass sich die Frage nach Ausstellbarkeit im gestalterischen Entwurfsprozess überhaupt nicht stelle. Stattdessen wird in den genannten drei Gesprächen sowie im Interview mit Marie Gloger und Andreas Haase vom *Studio Neue Museen* auf moralische, ethische, ökologische und ähnliche inhaltliche und gestalterische bzw. technische Aspekte und Grenzen der Ausstellbarkeit hingewiesen. In den Diskussionen über die Theorien und Praktiken des Literatúrausstellens werden diese Faktoren jedoch kaum thematisiert. Hingegen werden ideologische und repräsentative Funktionen der Institutionen als inhärent wahrgenommen und folglich ebenso wie auch die eindimensionale Zentrierung möglicher Ausstellungspraktiken nicht hinterfragt, anstatt sich etwa politischen und institutionellen Hintergründen des Transformationsimperativs zu widmen.

168 Seibert moniert 2005, dass das Medium Ausstellung »kaum Beachtung durch eine universitär etablierte Literaturwissenschaft [fand]« und in der Germanistik »weitgehend peripher [blieb]«; P. Seibert: Kein Ort?, 2005, S. 239. Er sieht dies als Beleg, dass Literatúrausstellungen nicht als Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung anerkannt und methodisch reflektiert seien.

169 Ebd., S. 243.

4.3.4 Diversität als strukturelles Grundprinzip

Die Debatte wird demnach seit ihren Anfängen von Fragen gelenkt, die immer gleiche Ansätze reproduzieren und diese durch den Fokus auf die Ausstellbarkeit von Literatur gleichzeitig auf Legitimation und Optimierung sowie auf einen Rahmen zwischen Repräsentation und Innovation verweisen. Das sorgt dafür, dass institutionelle und politische Grundproblematiken in den Hintergrund fallen. Holm proklamiert sicherlich folgerichtig, dass die wissenschaftlichen Diskussionsbeiträge die Kontroverse um die Ausstellbarkeit von Literatur ausdifferenzierten, sowie dass diese aus der bloßen Gegenüberstellung von Für und Wider herausgelöst und neue Dimensionen der Betrachtung eröffnet hätten.¹⁷⁰ Hingegen stellt sich in der Untersuchung im Hinblick auf die Diversität der Ausarbeitungen heraus, dass die Debatte und ihre Vertreter:innen nicht die Öffnung, sondern eine systematische Einschränkung der literarmusealen Praxis bedingt haben. Die heutigen neuen Formen werden zwar als progressiver Wandel deklariert, sichern dem theoretischen Kanon jedoch weiterhin die Kontrolle zu und vernachlässigen somit eine Auseinandersetzung mit Aspekten der Institution, der Strukturen und der Hegemonien, aber auch mit fachlichen Expertisen und vielfältigen Perspektiven innerhalb der Debatte. Vor dem Hintergrund der Eindimensionalität und mit Blick auf die Aussagen in den Interviews mit Expertinnen und Experten der Szenografie, Architektur und des Designs lässt sich vermuten, dass eine größere Vielfalt an Stimmen die Diskussion wesentlich weiter ausdifferenziert hätte als die bloße Loslösung vom dualistischen Für und Wider.

Die Ausstellbarkeitsdebatte in ihrem entwicklungsgeschichtlichen und aktuellen Kontext trägt demnach immens zur Homogenisierung sowohl der Theorien als auch der Praktiken von Literaturmuseen und dem Ausstellen von Literatur bei. Das Verständnis von Literaturausstellungen, ihren Funktionen, Umsetzungen und Potenzialen sowie die Auffassung von den Konzepten und Zielen der gewünschten Transformation basieren folglich auf einem eindimensionalen Fragenkanon, der bestimmt, wer über das Medium mit welchen Schwerpunkten diskutiert, wie es davon ausgehend geformt und nach fachspezifischen Maßstäben verändert wird. Die Akteurinnen und Akteure spielen dabei eine elementare Rolle, da sie als Beteiligte der Diskussion auch häufig Beteiligte musealer (und kuratorischer) Ausstellungsentwicklungen sind und somit nicht nur die Debatte, sondern auch die Literaturmuseumspraktiken aktiv beeinflussen. Während der Germanist Burckhard Dücker Literaturausstellungen die Leistung zuspricht, weitere Wissensproduktion und Bildungsprozesse zu ermöglichen,¹⁷¹ erreichen die Ausstellungen, die basierend auf der eindimensionalen Suche nach neuen Möglichkeiten realisiert werden,

170 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 575-578.

171 Vgl. B. Dücker/T. Schmidt: Lernort Literaturmuseum, 2011, S. 39.

vor dem Hintergrund der Homogenität auf allen in diesem Kapitel genannten Ebenen hingegen vielmehr das Gegenteil: Sie verhindern Diversität sowie die Differenzierung von Wissensproduktion. An dieser Stelle ist sogar unerheblich, dass Maßnahmen im Sinne des ›Outreach-Konzeptes in Literaturmuseen allenfalls partiell umgesetzt werden, da selbst eine breitgestreute Realisierung inklusiver, diverser Projekte noch immer im Kontext bisheriger Verständnisse und Perspektiven durchgeführt werden und somit keine strukturellen Veränderungen bewirken würde. In dem Bericht *Why Does it Feel So Good?* auf einer Plattform der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* wird nach einem Workshop und einer Gesprächsrunde mit verschiedenen Museen in diesem Kontext Folgendes zusammengefasst:

»Partizipation, Inklusion, Diversity, Outreach – unter all diesen Labels werden dieselben Themen verhandelt und ähnliche Lösungen vorgeschlagen, die dann auf ihre möglichst kostengünstige Variante heruntergebrochen manchmal finanziert und oftmals zeitlich begrenzt umgesetzt werden. Der Status Quo des bürgerlichen Museums bleibt damit erhalten und am Fundament des berüchtigten Elfenbeinturms wird nicht gerüttelt. Das endlose [W]iederkauen von Forderungen nach mehr Teilhabe und weniger Schwellen führt zu nichts, wenn sich nicht grundlegend etwas am Selbstverständnis der Institutionen ändert. Bürgerlich besetzte und akademisch ausgerichtete Gesprächspanels, im Rahmen derer diese Themen verhandelt werden, sind keine Lösung, sondern Teil des Problems.«¹⁷²

In Bezug auf Literaturmuseen zugespißt formuliert, ist die heutige Ausstellbarkeitsdebatte Teil des Problems, die durch die bisherigen Beteiligten jedoch vielmehr als lösungsorientierter Weg verstanden wird. Daran angelehnt und basierend auf den Ausführungen in diesem Kapitel offenbart sich ein notwendiger Schritt für Literaturmuseen, um die homogene Deutungshoheit und Dominanz der wissenschaftlich-musealen Seite nicht nur in Ausstellungen, sondern in der grundsätzlichen Diskussion über die Zukunft von Literaturmuseen zu überwinden: Diversität muss in allen Bereichen, die entweder das Museum tangieren oder vom Museum tangiert werden als strukturelles Grundprinzip etabliert und nicht lediglich als singuläres Programm einzelner Projekte eingebettet werden. Das bedeutet auch, dass Diversität bereits bei der strukturellen Etablierung von Literaturmuseen und -ausstellungen als Grundprinzip bestehen und dann in solchen diversen Institutionen sowohl für Problembehandlungen als auch für potenzielle Lösungsgenerierungen gelten muss. Der bisherige Verlauf der Debatte skizziert, was das Fehlen von Diversität langfristig für Literaturmuseen bedeutet: Sie sind nicht nur homogen, sondern agieren exklusiv.

172 <https://hfbk-hamburg.de/de/feeds/rhizome/unmodern-talkings-public-feed-why-does-it-feel-so-good-im/>