

### 3 Das Konzept Literatúrausstellung: Literatúrausstellung – Literatur ausstellen?

---

Hügel betont im Jahre 1991: »Literatúrausstellungen sind verhältnismäßig jung.«<sup>1</sup> In der Einleitung zu einem Sammelband, in dem eine Art Rückblick auf Arten literatúrmusealen Ausstellens seit 1945 im geteilten Deutschland angestellt wird, grenzt er die reinen Buchausstellungen von Literatúrausstellungen ab. Während die Buchausstellungen ihre Bücher als »Zimelien«<sup>2</sup>, also als betrachtenswerte Einzelstücke ansehen und auslegen, handele es sich bei literarischen Ausstellungen um Arrangements, die auf einer übergeordneten Idee basieren. In einer solchen Ausstellung, so Hügel, verweisen die ausgelegten Exponate über sich selbst, werden also mit einem ausstellerischen Sinn aufgeladen.<sup>3</sup> Hügel betont, dass das Symmedium Literatúrausstellung anders als etwa die Buchausstellung nicht auf eine lange Tradition verweisen könne.

Hügels Gegenüberstellung von Literatur- und Buchausstellung erscheint für Seibert nicht als treffend. Er geht davon aus, dass die Buchausstellung in großen Teilen unter den übergeordneten Komplex der Literatúrausstellung subsummiert werden könne.<sup>4</sup> In diesem Sinne teilt Seibert auch nicht uneingeschränkt die Behauptung, dass Literatúrausstellungen noch auf keine lange Geschichte zurückblicken können. Schon diese Gegenüberstellung von Hügels und Seiberts Positionen zeigt, dass der Terminus Literatúrausstellung mit unterschiedlichen Konzepten versehen wird und viele unterschiedliche Ausstellungsformate subsummiert. Wie ich im Verlauf dieses Kapitels zeigen werde, umfasst der Terminus ›Literatúrausstellung‹ viele Facetten, die von der personalmusealen Erinnerungskultur bis hin zu abstrakten Formen der Übertragung

---

1 Hügel, Hans-Otto: Einleitung: Die Literatúrausstellung zwischen Zimelienschau und didaktischer Dokumentation. Problemaufriß – Literaturbericht, in: Ebeling, Susanne; ders. & Lubnow, Ralf (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland. Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München, London, New York, Paris: Saur 1991, S. 7-39, hier S. 7.

2 Ebd., S. 8.

3 Vgl. ebd., S. 8.

4 Vgl. Seibert, Peter: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie, S. 15-38, hier S. 16.

von literarischen Stimmungen oder Deutungen in den Raum reichen. Ungeachtet der Frage, ob die rein bibliothekarischen Buchauslagen bereits die Geschichte von Literatúrausstellungen begründeten oder nicht, lässt sich aber festhalten, dass das Format Literatúrausstellung erst relativ spät in den Fokus konzeptioneller Überlegungen geriet. Seibert arbeitet heraus, dass in den 1960er Jahren mehrere Ausstellungen im *Deutschen Literaturarchiv* in Marbach und im *Goethe-Museum* in Düsseldorf neue Betrachtungen von Literatur im Ausstellungsraum ausgelotet haben.<sup>5</sup> Er führt weiter aus, dass die rezeptionsästhetische Wende der Literaturwissenschaft maßgeblich dazu beigetragen habe, auch im Ausstellungskontext eine Neuverhandlung des Phänomens Literatur voranzutreiben.<sup>6</sup> Darüber hinaus ist zu bedenken, dass sich auch die Museologie ausdifferenzierte und bis heute fortwährend ausdifferenziert, wie ich in Kapitel 2 gezeigt habe.

Insofern treffen in Bezug auf die Frage danach, was in einer Literatúrausstellung gezeigt werde und ob Literatur ausstellbar sei, zwei Umbrüche aufeinander: einerseits die Ausdifferenzierung der Betrachtung des Konzepts Literatur im Kontext rezeptionsästhetischer Entwicklungen und andererseits die Ausdifferenzierung musealer und ausstellerischer Konzeptionen und die damit einsetzenden neuen Möglichkeiten, im Ausstellungsraum gezeigte Gegenstände mit einer über ihre Gegenständlichkeit hinausgehenden Bedeutung zu versehen. Folglich bezieht sich das Interesse literaturmusealen Ausstellens nicht mehr nur auf die Zusammenhänge von Leben und Werk und den erinnerungskulturellen Diskurs. Im Angesicht dieser Umbrüche und praktischen Experimente mit neuen literaturmusealen Ausstellungsformaten begann in den 1980er Jahren eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept Literatúrausstellung. Seitdem wird in diversen Aufsätzen und seit den 2000er Jahren auch Sammelbänden diskutiert, was eine Literatúrausstellung überhaupt leisten, wie sie beschaffen sein und welche Gegenstände sie auf welche Weise zeigen könne. Neben Versuchen historischer Herleitungen und Auseinandersetzungen darüber, wie eine Literatúrausstellung zu definieren sei und was ihre Besucher\*innen erfahren können, stellt sich auch die Frage, welche Themen und Gegenstände Literatúrausstellungen haben können.

Ich werde in diesem Kapitel die Probleme herausarbeiten, die sich in den Beiträgen zum Sprechen beziehungsweise Schreiben über Literatúrausstellungen ergeben und danach eine Kategorisierung von Literatúrausstellungen vornehmen, um eine Klarheit in den Diskurs zu bringen und damit schließlich aus der literatur- und kulturwissenschaftlichen Theorie herzuleiten, dass sich Literatur auch motivisch und inhaltlich in den Ausstellungsraum übertragen lässt.

5 Vgl. ebd., S. 30.

6 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Seibert, Peter: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, in: Hochkirchen, Britta & Koilar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 25-42, insbesondere S. 32 und 35.

### 3.1 Die Zweifel am Format Literatúrausstellung und der Ausstellbarkeit von Literatur

Aus den Ausdifferenzierungen der Betrachtungen literatúrmusealen Ausstellens erwuchs in den 1980er Jahren eine sich konzeptionell diskursivierende Skepsis in Bezug auf das Format Literatúrausstellung.<sup>7</sup> Im Zusammenhang mit der Hinterfragung der Möglichkeiten des Symmediums Literatúrausstellung wird zum Teil gleichzeitig die Frage danach behandelt, ob Literatur eigentlich ausstellbar sei.

Barthel hält im Jahre 1984 fest: »Vor allem das literarische Werk selbst bleibt unausstellbar, und das erledigt sich auch nicht durch den Hinweis auf herausgelöste und es (in der Ausstellung) gleichsam repräsentierende Zitate und Titeleien.«<sup>8</sup> Es erscheint für Barthel also als ausgeschlossen, ein literarisches Werk in die Sprache der Ausstellung zu übersetzen. Dabei gibt er den Hinweis, dass das Auslegen einer Erstausgabe oder von Druckerzeugnissen nicht das literarische Werk ausstelle, sondern nur das entsprechende Exponat auslege. In den 1980er Jahren verfestigte sich ausgehend von Barthels Festlegung auf die Unausstellbarkeit literarischer Werke die These, Literatur lasse sich nicht ausstellen, ohne dass genauer reflektiert wurde, was unter Literatur zu verstehen sei.<sup>9</sup> In der Forschungsdiskussion fand die These von der Unausstellbarkeit von Literatur eine große Verbreitung. So hält Kunze im Jahre 1989 fest: »Wir alle wissen, daß Literatur im eigentlichen Sinne nicht ausstellbar ist.«<sup>10</sup> Kunze sieht es also als Gemeinplatz an, dass Literatur sich nicht ausstellen lasse, auch wenn er in seiner Aussage durch das »im eigentlichen Sinne« zumindest eine kleine Einschränkung der These vornimmt. Fraglich ist, ob es sich bei der Einschränkung um einen genitivus subiectivus oder obiectivus handelt. Im ersten Falle wäre Kunzes Aussage dann so zu verstehen, dass es neben der eigentlichen Bedeutung des Terminus Literatur auch noch eine uneigentliche Bedeutung gäbe. Und in diesem uneigentlichen Sinne wäre eine Ausstellbarkeit denkbar. Im zweiten Falle bezöge sich das »im eigentlichen Sinne« auf den ganzen Satz und wäre damit lediglich als eine Abschwächung der sonst mit einem Absolutheitsanspruch ausgeführten These zu verstehen. Im Kontext von Kunzes Ausführungen erweist sich die erste Lesart als wahrscheinlicher. Wenn die Rede davon ist, Literatur sei nur in ihrem eigentlichen Sinne nicht ausstellbar, so stellt sich die Frage, was genau das bedeuten soll.

Bis heute herrscht im literatúrmusealen Diskurs bisweilen eine gewisse terminologische und konzeptionelle Unschärfe vor, wenn nämlich literatúrmuseale Ausstellun-

7 Vgl. dazu den einleitenden Bericht über die Hinterfragung des Aussagepotenzials von Ausstellungen mit Literatur als Ausstellungsobjekt: Hügel, Hans-Otto: Einleitung, S. 10.

8 Barthel, Wolfgang: Literatúrausstellungen im Visier: zu den ständigen Ausstellungen im Fritz-Reuter-Literatúrmuseum Stavenhagen, in der Reuter-Gedenkstätte Neubrandenburg und zur Herder-Ausstellung im Kirms-Krackow-Haus Weimar, in: Rat für Museumswesen (Hg.): Neue Museumskunde: Theorie und Praxis der Museumsarbeit, Jg. 27, Heft 1, Berlin 1984, S. 4-13, hier S. 4.

9 Vgl. dazu etwa Hügel, Hans-Otto: Einleitung, S. 10. Vgl. dazu auch Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 86.

10 Kunze, Max: Literatúrausstellungen im internationalen Vergleich, in: Lüttge, Dieter (Hg.): Kunst-Praxis-Wissenschaft: Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit. Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien, Hildesheim 1989, S. 223-229, hier S. 223.

gen vorschnell als Ausstellen von Literatur angesehen werden. Es erscheint schon als ein sehr stark erweiterter Literaturbegriff, wenn beispielsweise Seemann betont: »Literatur ausstellen: heißt Geschichtsschreibung betreiben.«<sup>11</sup> Symptomatischer Weise versammeln sich in dem von Seemann und Valk im Jahre 2012 herausgegebenen Sammelband mit dem Titel »Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik«, aus dessen Vorwort dieses Zitat stammt, diverse Ausstellungen, die in den erinnerungskulturellen Kontext eingeordnet werden können, Dichterzimmer zeigen, literarische Dokumente im Kontext der Entstehung bestimmter Strömungen präsentieren oder Briefwechsel in Bezug auf literarische Epochen auslegen.

Bei einer Betrachtung dieses Bands, aber auch anderer Beiträge in einschlägigen Publikationen, stellt sich die Frage, ob jede Literatúrausstellung dieser Definition nach Literatur ausstellt. Diese Unschärfe spiegelt sich auch in Bezug auf die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur wider: So setzen beispielsweise Lange-Greve und Wehnert kritische Hinterfragungen des Symmediums Literatúrausstellung mit einer Anzweiflung der Ausstellbarkeit von Literatur gleich.<sup>12</sup>

11 Seemann, Hellmut Th.: Vorwort, in: ders. & Valk, Thorsten: Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, Göttingen: Wallstein 2012, S. 7-12, hier S. 10. An diesem Beispiel wird deutlich, dass nach wie vor noch die Rede von der Ausstellbarkeit von Literatur oder dem Ausstellen von Literatur ist. Dass also, wie ich im Rahmen dieses Kapitels herleiten werde, bei genauer Betrachtung Literatúrausstellungen nicht unbedingt Literatur ausstellen, sondern zum Thema haben, hat sich sprachlich noch nicht durchgesetzt.

Zifko bezieht sich in ihren Ausgangsüberlegungen ebenfalls auf den Diskurs zum Ausstellen von Literatur und fasst zusammen, dass aus ihrer Sicht aktuell die Betrachtung vorherrsche, der Rezeption von Literatur läge »ein immaterieller Prozess zugrunde, weshalb Literatur nicht ausstellbar ist.« (Zifko, Theresa: Literatur lokalisiert. Museologische Überlegungen zur Präsentation von literarischen Texten mit besonderer Bezugnahme auf das Designkonzept des Projekts *Steirische Literaturpfade des Mittelalters* (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Band 6), Frankfurt a.M.: Peter Lang 2013, S. 5). Ihr Ziel besteht darin, im ausstellerischen Rahmen die Trägermedien zu fokussieren, beschriebenes Papier als dreidimensionalen Körper zu betrachten und in die räumlich-visuelle Ausstellungssprache zu übersetzen (vgl. ebd., S. 1).

Sie stützt sich auf die Gedanken der Inszenierung von Literatúrausstellungen und die Öffnung der Ausstellungen für breitere Gruppen von Besucher\*innen (vgl. ebd., S. 11) und entwickelt Möglichkeiten, mittelalterliche Literatur außerhalb des Museumsraums zur Ausstellung zu bringen. Ihr Projekt besteht in der Entwicklung eines Literaturpfads an unterschiedlichen Schauplätzen und Stationen in der Steiermark. Ihr Ansatz der Erfahrungen mit mittelalterlicher Literatur auf einem Literaturpfad nutzt Orte, Informationstafeln und auch Rahmenveranstaltungen, um damit an Literatur aus unterschiedlichen Blickwinkeln heranzuführen. Insofern zielt ihre Arbeit auf eine andere Art des Zugriffs auf Literatur ab als es in der vorliegenden Habilitationsschrift der Fall ist. Auch sie versucht nicht, eine von Trägermedien losgelöste Art des Ausstellens von Literatur zu konzipieren und gelangt dadurch auch nicht zu einer terminologischen Klarheit darüber, was es heißt, Literatur auszustellen.

Die Überlegungen zur räumlichen Erfahrbarkeit von Literatur an Handlungsorten entwickelt Knipp weiter, wenn sie sich auf die Spuren von Ulysses in Dublin oder des Eifel-Krimis an (Tat-)Orten begibt (vgl. Knipp, Raphaela: Begehbare Literatur. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie zum Literaturtourismus, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, Kapitel 5 und 7).

12 Vgl. Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 86-91. Vgl. auch Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte. Kiel 2002, S. 73-77.

In der Tat fasst Barthel im Jahre 1984 zusammen: »Literatur und literarische Prozesse können in der literaturmuseumalen Ausstellung weder aus- noch dargestellt werden.«<sup>13</sup> Das Ausstellen von Literatur wird bei Barthel gleichgesetzt mit dem Ausstellen literarischer Prozesse, wobei Barthel noch zwischen Ausstellen und Darstellen trennt – eine Trennung, die im Diskurs bis heute vernachlässigt wird. Wehnert betont: »Mit dieser Aussage begründete Barthel 1984 die Theorie von der Unausstellbarkeit von Literatur.«<sup>14</sup> Folglich fasst sie Barthels Argumente, in denen er die Schwierigkeiten des Konzepts Literatúrausstellung herausstellt, als unterschiedliche Begründungen für die »Unausstellbarkeit«<sup>15</sup> von Literatur auf. Tatsächlich, so werde ich zeigen, liefert Barthel aber lediglich ein, allerdings sehr gewichtiges, Argument für die Unausstellbarkeit von Literatur, während sich seine anderen Argumente darauf beziehen, dass auch literarische Prozesse nicht aus- und darstellbar seien. Die daraus abgeleitete Hinterfragung des Symmediums Literatúrausstellung und die der Diskussion zugrunde liegenden Unschärfen werde ich im Folgenden rekonstruieren. Barthels kritische Auseinandersetzung mit dem Symmedium Literatúrausstellung und den Möglichkeiten des Ausstellens von Literatur in unterschiedlichen Aufsätzen lässt sich zu drei Argumenten zusammenfassen:

Das *erste Argument* bezieht sich darauf, dass literarische Museen aus Barthels Sicht zur Aufgabe haben, Informationen und Wertungen zu Autor\*innen und Werken und deren Rezeption bereitzustellen. Barthel legt sich von vornherein darauf fest, dass eine Ausstellung im Literaturmuseum nicht nur Literatur thematisieren könne und dürfe, sondern zudem auch Zusammenhänge zwischen literarischem Schaffen und der Biografie der Autor\*in, wirkungsgeschichtliche Phänomene oder kulturhistorische Entwicklungen in den Blick nehmen müsse.<sup>16</sup> Ihm geht es also in diesem Argument um die literarischen Prozesse. Diese literarischen Prozesse und die Zusammenhänge von Leben und Werk seien derartig umfassend und komplex, dass sie nicht adäquat in einer Ausstellung verarbeitet werden können. Da dem Symmedium Ausstellung nämlich immer ein Zwang zur »verkürzenden Darstellung«<sup>17</sup> innewohne, könne eine Literatúrausstellung der von Barthel postulierten Komplexität ihres Gegenstands nicht gerecht werden. Barthel bezeichnet die Rezeptionsangebote in Literatúrausstellungen pejorativ als »Abbreviaturen, zeichenartige[...] An- und Hindeutungen, formelhafte[...] Komprimierungen.«<sup>18</sup> Seine Beobachtung, dass die werkgeschichtlichen, historischen sowie diskursbezogenen Zusammenhänge, in denen Literatur, ihre Produktion und Rezeption stehen, in einer Ausstellung verkürzt dargestellt werden müssen, ist unstrittig. Auch seine zweite Beobachtung, derzufolge eine Ausstellung diese Komplexität nicht abbilden könne und stattdessen auf eine drastische inhaltliche Reduktion angewiesen sei, erscheint als geradezu evident in Bezug auf das Symmedium Ausstellung. Diskutabel an Barthels Ausführungen ist aber die Problematisierung dieser Reduktion in Hinblick

13 Vgl. Barthel, Wolfgang: Literatúrausstellungen im Visier, S. 13.

14 Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 73.

15 Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 86.

16 Vgl. Barthel, Wolfgang: Literatúrausstellungen im Visier, S. 4.

17 Ebd.

18 Ebd.

auf literaturmuseale Ausstellungen. Letztlich stellt die Reduktion des Stoffs eine notwendige Bedingung für jede rezipierbare Themenausstellung dar.

Anders als einer fachwissenschaftlichen Publikation wohnt dem Symmedium Ausstellung gerade dezidiert nicht der Anspruch auf Vollständigkeit inne. Eine vollständige und systematisch geordnete Darstellung von Sachverhalten lässt sich in einem Ausstellungsraum kaum unterbringen. Für die Rezipient\*innen wäre es darüber hinaus kaum möglich, in der aus dieser Vollständigkeit erwachsenden Informationsflut die Übersicht zu behalten. Ruf verweist darauf, dass eine systematische und auf Vollständigkeit ausgerichtete Darstellung gerade nicht im Ausstellungsraum, sondern im Ausstellungskatalog zu finden sei,<sup>19</sup> der als Begleitmedium fast jeder Ausstellung fungiert. Überhaupt scheint dieser Ansatz die Rezipient\*innen in einer passiven Rezeptionshaltung zu sehen, in deren Rahmen ein kuratorisch festgelegtes Bild vermittelt werden sollte.

Darüber hinaus lässt sich Barthels Befürchtung, durch die ausstellungstypische Reduktion könne der Stoff nicht angemessen erfasst werden, zurückweisen. Gerade Dauerausstellungen arbeiten meist mit verschiedenen Ebenen und bieten auch Optionen für besonders Interessierte, sich an Recherchestationen in das Thema und die Forschung zu vertiefen. Selbst wenn auf der Oberflächenebene einer Ausstellung eine massive Reduktion von Komplexität und damit auch von Zusammenhängen erfolgt, so bietet sich also gleichwohl die Möglichkeit, komplexere Zusammenhänge in die Tiefenstruktur einer Ausstellung zu verlagern. Schon Wehnert weist darauf hin, dass die Reduktion der Komplexität in einer Ausstellung gerade produktiv nutzbar sei, um auch Besucher\*innengruppen ohne großes Vorwissen an die Ausstellungsthemen heranzuführen.<sup>20</sup>

Das *zweite Argument* lautet, das Symmedium Ausstellung könne dem literarischen Kunstwerk nicht in Gänze gerecht werden. Barthel führt aus: »Das literarische Kunstwerk kann von der Literatúrausstellung, anders als etwa in der Galerieausstellung das Bildkunstwerk, nur höchst fragmentarisch [...] vorgezeigt werden.«<sup>21</sup> Barthel geht also davon aus, dass ein Kunstwerk nur dann ausgestellt werden könne, wenn es vollständig vorzeigbar wäre. Insofern wäre eine Voraussetzung für das Ausstellen eines Romans, dass dieser Roman auch vollständig in der Ausstellung gezeigt werden könne. Bei diesem Argument geht es nicht mehr um die Kontexte der Literatur, sondern um das literarische Werk selbst. Wenn Barthel die vollständige Ausstellbarkeit eines Kunstwerks wünscht, dann liegt ein Versuch vor, die Möglichkeiten und Grenzen einer Bildkunstausstellung auf die Literatúrausstellung zu übertragen. Ein Bild lässt sich im Gegensatz zum literarischen Text im Museum ohne jede Partikularisierung präsentieren und besitzt von sich aus bereits einen hohen sinnlichen Wert, sodass die Besucher\*innen direkt das künstlerische Produkt vor Augen haben.<sup>22</sup> Das ist anders gelagert in Bezug auf

19 Vgl. Ruf, Oliver: Literaturvermittlung, Literatúrausstellung, »ästhetische Erziehung«. Das Literaturmuseum der Moderne, in: Kroucheva, Katerina & Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel, S. 95-142, hier S. 113.

20 Vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 10f. und S. 75.

21 Barthel, Wolfgang: Literaturmuseum und literarische Kommunikation, in: Neue Museumskunde 32, Heft 1, 1989, S. 10-12, hier S. 11.

22 In Kunstaussstellungen werden allerdings meist auch inszenierte Hängungen, Lichtstimmungen und Positionierungen von Bildern gewählt. In der Gegenüberstellung geht es aber darum, dass ein

literarische Texte. Wehnert hebt hervor, dass bloße Anschauung eben nicht ausreiche, »um die ästhetische Dimension des geschriebenen Wortes zu erfassen.«<sup>23</sup> Vielmehr bedürfe es dafür des Leseakts. Aus diesem Grund erfordere die gänzliche Erfassung eines sprachlichen Kunstwerks deutlich länger andauernde Rezeptionsakte als die vollständige Betrachtung eines Bilds. Danielczyk pointiert, ein Bild oder eine Malerskizze sei bereits das Ziel der Betrachtung, während die Rezeption von Autografen oder Texten der Dekodierung des Zeichensystems bedürfe.<sup>24</sup> Literatur erweise sich erst durch die Dekodierung ihrer Zeichen als interpretierbar und ausstellenswert.<sup>25</sup> Darüber hinaus betonen Cepl-Kaufmann und Grande:

Ihr [der Literatur – S.B.] geht zudem das kapitale Begleitfeuerwerk ab, das eine Ausstellung von David Hockney z.B. zum Besucherevent werden lässt – im Vergleich zur bildenden Kunst ist der Geldwert von Literatur nicht gesetzt, die Feuilletons kennen keine Seite ›Literaturmarkt‹.<sup>26</sup>

Auch wenn Erstausgaben einiger Texte einen immensen Wert besitzen, so trifft doch zu, dass die bildenden Künste mit deutlich anderen Summen operieren und auf diese Weise auch von sich aus einen anderen Sensationswert besitzen als die Trägermedien oder Begleitmaterialien von Literatur. An dieser Stelle legen sich Cepl-Kaufmann und Grande ohne jede Problematisierung darauf fest, Literatur auf ihre materielle Dimension, ihre Trägermedien, zu beziehen. Diese Setzung werde ich im weiteren Argumentationsgang meiner Arbeit noch genauer herausarbeiten und die Problematik dieser Setzung darstellen.

Dass den vorgestellten Forschungspositionen eine derartig starke Orientierung an der Bilderschau zugrunde liegt, ist insofern nachvollziehbar, als die Ausstellung bildender Kunst sich allgemein als die prototypische Form einer Kunstausstellung darzustellen scheint. Beispielsweise heißt es in der Brockhaus Enzyklopädie:

Kunst|ausstellung, zeitlich begrenzte öffentliche Präsentation von als Kunst deklarierten Gemälden, Skulpturen, modernen Medien (Fotografie, Computer, Video), Objekten und Installationen zum Zweck der Information, der Kunstpflege und des Verkaufs. Kunstausstellungen gliedern sich in Einzel- und Gruppenausstellungen von Künstlern und Künstlerinnen, in thematische, stilistische und gattungsmäßige Präsentationen, in Jubiläums- und Gedächtnisausstellungen, die überall, meist jedoch in Museen, Kunsthallen, Kunstvereinen und Galerien stattfinden können.<sup>27</sup>

---

Bild potenziell auch ohne spezifische Inszenierung direkt und in Gänze betrachtet werden kann, während das literarische Kunstwerk erst durch die Dekodierung sprachlicher Zeichen entsteht.

23 Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 77.

24 Vgl. Danielczyk, Julia: Literatur im Schaufenster. Über die (Un)Möglichkeit Literatur auszustellen, in: Disoski, Meri; Klingenböck, Ursula & Krammer, Stefan (Hg.): (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung, Innsbruck: Studien Verlag 2012, S. 31-42, hier S. 36.

25 Vgl. ebd.

26 Cepl-Kaufmann, Gertrude & Grande, Jasmin: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, in: Kroucheva, Katerina & Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel, S. 54-94, hier S. 62.

27 Brockhaus, Ausstellung. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/ausstellung> [31.03.2021].



In dieser Aufzählung scheint Literatur als Kunstform gar nicht vorgesehen zu sein. Und auch bei Tyradellis finden sich in Bezug auf die Kunstausstellungen Beispiele für besonders kuratierte Ausstellungen von Gemälden oder Skulpturen, während das Ausstellen von Literatur lediglich nebenbei avisiert wird.<sup>28</sup>

Fraglich ist aber schon, ob durch die bloße Präsentation in Form der Hängung eines Bilds im Rahmen einer von Wehnert selbst so genannten Bilderschau<sup>29</sup> schon eine Form von Ausstellung vorliegt. Bei genauer Betrachtung beruht die Annahme der unsubstituierten Darstellbarkeit von bildender Kunst auf dem vorschnellen Schluss, demzufolge die bloße Vorzeigbarkeit des Kunstwerks mit dessen Ausstellbarkeit in eins gesetzt wird. Eine rein vorzeigende Bilderschau ist aber tatsächlich keine Ausstellung im eigentlichen Sinne und daher konzeptionell wie terminologisch von der Kunstausstellung zu trennen.<sup>30</sup> Ungeachtet der Detailfragen in Bezug auf die Kuratierung bleibt aber der Befund, dass die Bildkunstausstellung über sinnlich erfahrbare Objekte verfügt, die der Literatúrausstellung nicht zur Verfügung stehen. Dass derartige Objekte in der Literatúrausstellung nicht vorhanden sind, spricht aber dezidiert nicht gegen das Ausstellungsthema Literatur. Die Argumente beweisen lediglich, dass sich Literatur nicht auf dieselbe Art und Weise zeigen und vielleicht auch ausstellen lässt wie bildende Kunst. Aus dieser Entkräftung von Barthels zweitem Argument wird deutlich, dass weder klar ist, was eigentlich in einer Literatúrausstellung ausgestellt werden sollte, noch was es bedeuten würde, Literatur auszustellen.

Das wohl zentrale, *dritte Argument* basiert auf der Annahme, Literatur bedürfte der individuellen Rezeption in Form eines Leseakts oder zumindest einer Anhörung des eingelesenen Texts.<sup>31</sup> Die nicht sinnlich anschauliche Literatur könne nicht durch materielle Objekte ausgestellt werden.<sup>32</sup> Da Literatur eben erst gleichsam im Kopf der Leser\*innen entstehe, sei es unmöglich, Literatur zu verdinglichen und damit auszustellen. Das Argument besteht in der Grundannahme, dass Literatur von ihren Trägermedien zu unterscheiden sei. Das Buch oder das bedruckte Papier sei nicht Literatur,

28 Vgl. Tyradellis, Daniel: Müde Museen, S. 186–206.

29 Vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 76.

30 Wehnert weist ferner darauf hin, dass jegliche Informationen zur Maler\*in, zur Materialität oder zur Entstehung und Rezeption ebenso wie der jeweilige kunsthistorische Diskurs, in dem das Bild stehe und der womöglich der Ausstellung eingeschrieben sei, ebenso verkürzt dargestellt werden müssen wie entsprechend die Gegenstände einer Literatúrausstellung. (vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 10f.) Insofern liefert die Parallelisierung von Literatur- und Kunstausstellung auch eine Entkräftung von Barthels erstem Argument, demzufolge eine Literatúrausstellung ihren Gegenstand nicht adäquat erfassen könne. Schon in dem Moment, in dem die Auswahl der zu zeigenden Bilder erfolgt, liegen dieser Auswahl bestimmte Kriterien zugrunde, deren Komplexität sich eben nicht im Ausstellungsraum adäquat abbilden lässt. In der Gemäldeausstellung wird in der Regel nicht ein einzelnes Werk und schon gar nicht »die Malerei«, sondern eine Menge an Werken unter einem übergeordneten Thema, etwa »Malerei des Expressionismus«, ausgestellt.

31 Vgl. Barthel, Wolfgang: Literatur und museale Präsentation, in: Ebeling, Susanne et al. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 57–68, hier S. 59.

32 Ebd.



vielmehr handele es sich um ein immaterielles Phänomen. Das Zeigen von Editionen<sup>33</sup> sei damit durchaus ausstellenswert, aber stelle nicht Literatur, sondern deren Begleitmaterialien aus.

Zeller sieht einen Widerspruch zwischen dem Museum als »Ort ›visueller Erfahrung‹<sup>34</sup> und der Tatsache, dass Literatur als solche nicht sinnlich anschaulich sei. Insofern scheint Literatur als Ausstellungsthema und -gegenstand nicht unbedingt prädestiniert für das Symmedium Ausstellung zu sein. Das in Ausstellungen faktisch Gezeigte, so beschreibt Barthel, stelle darüber hinaus ohnehin nicht Literatur aus. Das Zeigen von Büchern, Manuskripten oder Überarbeitungsbogen stellt für Barthel lediglich den Versuch dar, das an sich nicht Ausstellbare zu substituieren. Mit dem Auslegen von Manuskripten, Verlagskorrespondenz oder historischen Ausgaben von Büchern werde nicht Literatur, sondern eher Historie gezeigt.<sup>35</sup> Barthel spricht diesbezüglich von »Umfeldausstellungen«, die »Substitute [...] für das an sich Unausstellbare«<sup>36</sup> anbieten.

Bei seinen Beschreibungen der Umfeldausstellungen wird immer wieder deutlich, dass Barthel es als einen Mangel ansieht, dass sich Literatur nicht an sich, sondern nur vermittelt durch Substitute, nämlich ihr Trägermedium oder andere materielle Zeugnisse, abbilden lässt. Er sieht das Symmedium Literatúrausstellung unter Legitimationszwang, weil sich sein Gegenstand der Ausstellbarkeit entzöge.

Barthel negiert ferner die Möglichkeit jeglicher Übertragung von Literatur in ein anderes Zeichensystem. So schließt Barthel zum Beispiel die Möglichkeit der Verbildlichung literarischer Motive kategorisch aus, wenn er von der »Unvereinbarkeit von Literatur und Visualisierung«<sup>37</sup> spricht. Ihm zufolge ist der Versuch, Literatur durch Bilder darzustellen, eine Übertragung des literarischen Stoffs auf ein anderes Zeichensystem, das dem ursprünglichen Zeichensystem nie gerecht werden könne. Barthel präzisiert im Jahre 1989: »Ohne entschiedenen Verlust lässt sich Literarisches nicht oder nur sehr bedingt in die Sprache von Ausstellungen übersetzen.«<sup>38</sup> Er schwächt damit, so betont er selbst, die plakative Behauptung, Literatur sei nicht ausstellbar, ab und bezieht sich terminologisch präziser darauf, dass Literarisches nicht zum Zeichensystem Ausstellung passe.

Wehnert wirft dabei die Frage auf, ob es denn überhaupt wünschenswert wäre, Literatur ohne Verlust in ein anderes Zeichensystem zu übersetzen.<sup>39</sup> Schon Lange-

33 Vgl. dazu auch Lechtermann, Christina: Material Philology; Benne, Christian & Spoerhase, Carlos: Manuskript und Dichterhandschrift, in: Scholz, Susanne & Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur, S. 135-143; Seidel, Robert: Editionsphilologie, in: ebd., S. 126-135; Rautenberg, Ursula: Buchforschung, in: ebd., S. 144-152; Griem, Julika: Ökonomische Materialität von Literatur, in: ebd., S. 153-161.

34 Zeller, Bernhard: Literatúrausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen, in: Jahresring 25, Jg. 78/79. Literatur und Kunst der Gegenwart, München: DVA 1978, S. 294-300, hier S. 296.

35 Vgl. Barthel, Wolfgang: Literatur und museale Präsentation, S. 59f. Vgl. zu dieser Kritik auch Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 86.

36 Barthel, Wolfgang: Literatur und museale Präsentation, S. 60.

37 Barthel, Wolfgang: Zur Tätigkeit der Arbeitsgruppe Literaturmuseen, in: Neue Museumskunde, Jg. 32, Heft 4, 1989, S. 295-297, hier S. 296.

38 Ebd., S. 59.

39 Vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 82.

Greve hatte diesbezüglich festgehalten: »Wäre Literatur vollständig in ein neues Medium übersetzbar, bedürften wir ihrer nicht. Literatur hätte dann keinen eigenen Wert [...]«. <sup>40</sup> Wehnert und Lange-Greve weisen also darauf hin, dass die direkte Übersetzung von Literatur in das Zeichensystem Ausstellung sicherlich schwierig, wenn nicht gar unmöglich sei, immerhin würde das bedeuten, dass es sich um eine in den Raum gebaute Adaption handeln würde, die mehr oder weniger dasselbe vermittelt wie die gedruckte Literatur. Allerdings muss eine Ausstellung keine direkte Übersetzung vornehmen. Vielmehr handelt es sich beim Ausstellen um einen Vorgang des Übertragens eines Themas in den Raum, wie ich in Bezug auf die allgemeinen museologischen Grundlagen herausgearbeitet habe. Selbst wenn Literatur also nicht in ein anderes Zeichensystem übersetzbar wäre, spräche das nicht dagegen, Literatur trotzdem in ein anderes Zeichensystem zu übertragen.

Allerdings weicht Barthel seinen kategorischen Ausschluss der Ausstellbarkeit von Literatur mit Verweis auf das zugrundeliegende Verständnis von »Ausstellen« in einem späteren Aufsatz (1991) auf. Er plädiert durchaus für eine Möglichkeit, Literatur auszustellen, sofern es sich dabei um literarische Kurzformen handelt. Wenn man nämlich unter »Ausstellen« nicht verstehe, dass es ein unmittelbar sinnliches Erleben ermögliche, sondern es als das Ziel einer Ausstellung bezeichnet werden könne, etwas »dem geistigen Auge zuzuführen« <sup>41</sup>, dann sei es etwa möglich, ein Gedicht oder eine Kurzgeschichte in der Ausstellung auszulegen und auf die Ausstellungsbesucher\*innen wirken zu lassen. <sup>42</sup> In der Ausstellung würden dann Texte ausgelegt, damit sie gelesen werden. Aufgabe der Literatúrausstellung sei es damit, Leseanlässe zu schaffen und die Besucher\*innen an das Lesen als Kulturtechnik heranzuführen und sie für das Lesen zu begeistern. <sup>43</sup> Es handelt sich beim so verstandenen Präsentieren eines literarischen Texts, der gelesen werden soll, nach Barthel um eine Möglichkeit, die Rezipient\*innen in die Welt der Literatur eintauchen zu lassen. Derartige kognitive Verarbeitungsprozesse seien auch mit überschaubaren Auszügen aus umfangreicheren Werken etwa in Form von poetischen Zitaten möglich. <sup>44</sup> Damit werde Literatur dezidiert unsubstituiert und unverfälscht dargestellt und es gäbe keine Verluste bei der Übersetzung von Literatur in ein anderes Zeichensystem.

Barthels Argumentation erweist sich insofern als problematisch, als dieser Argumentation zufolge einzig und allein das Auslegen von literarischen Texten in Schriftform als literaturmuseale Präsentation akzeptabel scheint. Auch wenn Barthel davon ausgeht, die ausgelegte Literatur könne akustisch durch eingeleseene Passagen unterstützt werden, bleibt doch die Frage, worin der eigentliche Wert einer Ausstellung läge, wenn sie aus ausgelegten oder eingelesebenen literarischen Texten bestünde. Es kann nicht ausreichen, am Ausstellungsort einen ausgelegten oder eingelesebenen Text zu präsentieren, aus dem dann im Kopf der Leser\*innen Literatur entstehen sollte. Barthels Behauptung, der Rezeptionsvorgang werde damit im Ausstellungsraum vollzogen,

40 Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 94.

41 Barthel, Wolfgang: Literatur und museale Präsentation, S. 64.

42 Vgl. ebd., S. 64f.

43 Vgl. ebd., S. 65.

44 Vgl. ebd.

überzeugt nicht, weil es deutlich besser geeignete Orte zum sich vertiefenden Lesen gibt. Generell zeichnet sich eine massive Unsicherheit in Bezug darauf ab, ob eine Literatúrausstellung konzeptionell zu rechtfertigen ist, wobei noch nicht einmal klar ist, was ihr Gegenstand sein sollte.

Der Befund, dass Probleme in der Gegenstandsbestimmung von Literatúrausstellungen bestehen, ist aber kein Spezifikum der Literatúrausstellung. So ironisiert Didier, es sei auch in einer Ausstellung über Tiefseefische zu einfach gefasst, die Ausstellung allein auf das Zeigen von Tiefseefischen zu beschränken.<sup>45</sup> Lange-Greve entkräftet die Kritik an der Defizienz des Zeigens von Literatur durch bloße Substitute mit einem Hinweis auf die Struktur von Ausstellungen im Allgemeinen. Sie verweist darauf, dass in diesem Sinne die Exponate in einem Naturkundemuseum ebenso wenig die Natur oder historische Kleidungsstücke nicht die Geschichte ausstellen können.<sup>46</sup> Auch Schütz wundert sich darüber, dass Literatúrausstellungen sich für das rechtfertigen müssen, was auch für Kunst-, Geschichts- oder Naturausstellungen gelte.<sup>47</sup> Insofern zeigt sich, dass Barthels Argumente sich entkräften lassen. Es handelt sich bei den beschriebenen Problemen nämlich in Wirklichkeit nicht um Argumente gegen die Möglichkeit von Literatúrausstellungen, sondern um allgemeine konzeptionelle Fragestellungen, die auf alle Arten von Themasausstellungen zutreffen.

Einfach gesagt erweist sich die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur als verfehlt und die versuchten Umgangsformen mit dem Thema als nicht zielführend. Die theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Konzept Literatúrausstellung ebenso wie die terminologischen Aufgliederungen zeigen, dass eine Uneindeutigkeit in Bezug auf das Symmedium Literatúrausstellung vorliegt, die sich auch daraus erklärt, dass sich das Symmedium Ausstellung im Kontext der neuen museologischen Veränderungen gerade schnell entwickelte, wodurch neue, zunächst schwerlich greifbare Formate entstanden. Bei einer Betrachtung der Argumente fällt Folgendes auf: Literatúrausstellungen zeigen nicht Literatur und stellen sie nicht einmal notwendigerweise aus, sondern haben Literatur zum Thema. Im Folgenden werde ich darstellen, welche Konsequenzen die Festlegung darauf hat, die Literatúrausstellung als Themasausstellung anzusehen. Trotz dieser Festlegung und der angestellten Reflexionen erweist sich eine Sichtung des Diskurses als hürdenreich, weil nach wie vor die Frage danach mitschwingt, wie Literatur im Rahmen des ausstellerischen Diskurses in den Blick genommen werden kann oder aber noch grundlegender überhaupt gefragt wird, was das Thema einer Literatúrausstellung sein könne. Diese Auseinandersetzungen mit der Frage, was in Literatúrausstellungen gezeigt wird, werde ich im nächsten Teilschritt rekonstruieren.

45 Didier, Christina: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, in: Ebeling, Susanne et al. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 45–56, hier S. 47.

46 Vgl. Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 94.

47 Vgl. Schütz, Erhard: Literatur. Ausstellung. Betrieb, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie, S. 65–76, hier S. 66.

### 3.2 Annäherungen an das Phänomen Literatúrausstellung

Pfäfflin geht es schon früh nicht um die Frage, ob Literatur ausstellbar sei oder nicht. Er betont lediglich, dass es »schwierig ist – darüber herrscht weitgehende Einigkeit – den Gegenstand selbst, die Literatur als Kunst, ins Bild der Ausstellung zu setzen.«<sup>48</sup> Er spielt explizit auf den Diskurs um die Ausstellbarkeit von Literatur an, grenzt sich aber ganz klar davon ab, indem auch er impliziert, dass die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur nicht die Eigentümlichkeit des Symmediums Ausstellung berücksichtigt. Ihm geht es folglich nicht darum, Literatur auszustellen, sondern darum, ein Ausstellungsformat zu bedienen, in dem Literatur als künstlerischer Gegenstand thematisiert wird. Pfäfflin insistiert darauf, dem Gegenstand Literatur schon insofern gerecht zu werden, als die Literatúrausstellung die Ambivalenzen literarischen Werdens und Wirkens nachzeichnen solle.<sup>49</sup> Eine gelungene Literatúrausstellung rege zum Nachdenken an, produziere Ambivalenzen und erzeuge ihre Bedeutung nicht durch einzelne ausgelegte Exponate, sondern produziere durch die Zusammenstellung mehrerer Dinge und ihrer Zusammenhänge einen spezifischen Aussagewert.<sup>50</sup>

Lange-Greve betont, eine Literatúrausstellung könne nicht Literatur selbst, sondern nur Objekte ausstellen, die ihrerseits zu Zeichen werden, deren Bedeutung durch den im weitesten Sinne seitens der Kurator\*in geschaffenen Kontext hergestellt werde.<sup>51</sup> Sie hält weiter fest: »Literatúrausstellungen sind eine Form der Vergegenwärtigung von Literarischem anhand von Exponaten.«<sup>52</sup> Sie führt aus, die Exponate einer Literatúrausstellung können entweder wie Reliquien funktionieren, als Dokumente zur Veranschaulichung literarischer Sachverhalte dienen oder illustrierend wirken.<sup>53</sup> Es geht folglich gar nicht darum, Literatur oder Literarisches auszustellen oder zu zeigen, sondern um einen Vorgang der Vergegenwärtigung. Durch diese Feststellung, Literatur solle vergegenwärtigt werden, wird deutlich, dass die Frage, was in einer Literatúrausstellung zu sehen ist, nicht recht beantwortet werden kann. Es geht dieser Annahme zufolge darum, etwas vor Augen zu führen, durch bestimmte Exponate zu Bewusstsein zu bringen. Lange-Greve umreißt damit die Herausforderung der Gegenstandsbestimmung einer Literatúrausstellung.

Zu klären bleibt, was Lange-Greve unter Exponaten versteht. Sie gliedert den Begriff auf: Reliquien sind für sie Exponate, die »ohne Verweiskfunktion in ihrer Materialität und ästhetischen Anmut gezeigt«<sup>54</sup> werden. Es kann sich dabei um eine Erstausgabe,

48 Pfäfflin, Friedrich: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen, in: Ebeling, Susanne et al. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 141-150, hier S. 148.

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 95.

52 Lange-Greve, Susanne: Literarisches in Szene setzen: Literatur ausstellen, darstellen, erproben, in: Autsch, Sabiene; Crisko, Michael & Seibert, Peter (Hg.): Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement: Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten – Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld: transcript 2015, S. 121-130, hier S. 124.

53 Vgl. ebd.

54 Ebd.

ein Schreibgerät, Manuskripte oder ein prägendes Objekt aus dem Leben der Schriftsteller\*in handeln, das von den Besucher\*innen einfach betrachtet werden kann und ihnen damit den Kontext des Literarischen vor Augen führt. Die Dokumente sollen für Lange-Greve nicht für sich selbst stehen, sondern verweisen über sich selbst hinaus, etwa auf Vorgänge der Entstehung von Literatur. Die Exponate, die der Illustration oder Inszenierung dienen, stellen für Lange-Greve »Substitute«<sup>55</sup> dar, die das Literarische repräsentieren. Sie verwendet also denselben Terminus wie Barthel, wobei sich ihre Position dadurch unterscheidet, dass sie daraus gerade keine Skepsis gegenüber dem Format Literatúrausstellung ableiten will. Lange-Greve geht es definitiv nicht darum, Literatur zu zeigen, sondern vielmehr darum, Verhältnisse zur Literatur herzustellen.

Metz knüpft an die Abwendung von der Frage nach der Ausstellbarkeit an und betont, aufgrund der semiotischen Struktur einer Ausstellung stelle sich die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur nicht, weil eine Ausstellung nichts abbilde, sondern Verfahren der Bedeutungserzeugung darstelle.<sup>56</sup> Metz schließt:

Aufgrund dieser ihr eigenen semiotischen Struktur bildet die Literatúrausstellung weder einen literarischen Text noch eine Epoche, noch das Leben eines Autors ab. Sie spiegelt nichts wider, sondern stellt das Wörterbuch ihrer jeweiligen Thematik erst selbst her. Ihre Inhalte sind folgerichtig nicht als Referenz, sondern als Verfahren zu bezeichnen. [... Aus dieser Grundannahme – S.B.] folgt, dass sich die Frage [nach der Ausstellbarkeit von Literatur – S.B.] überhaupt nicht stellt, weil sie [...] die semiotische Ausstellungsstruktur außer Acht lässt.<sup>57</sup>

Metz argumentiert also ausstellungstheoretisch und hebt hervor, eine Ausstellung sei immer ein System von Zeichen.<sup>58</sup> Wenn in einer Ausstellung Ausstellungsstücke präsentiert werden, sind diese Ausstellungsstücke folglich Bedeutungsträger für diese Ausstellung. Metz expliziert, dass Literatur gar nicht ausstellbar sein müsse, um Literaturausstellungen legitimieren zu können. Er weist darauf hin, dass eine Ausstellung nicht einfach im Zeigen bestehe, sondern die gezeigten Exponate zu Zeichen werden lasse. Die Zeichen einer Literatúrausstellung verweisen in diesem Sinne auf Literatur.

Dotzler arbeitet in einem ganz ähnlichen Sinne heraus, die Literatúrausstellung sei eine neu erzeugte visuelle Realität, deren Referenzobjekt die Literatur sei.<sup>59</sup> Dotzler pointiert provokativ: »Ausgestellte Literatur« ist nicht Literatur (und mag noch so viel Geschriebenes und Gedrucktes involviert sein).<sup>60</sup> Dabei bezieht er in der Konklusion seines Artikels klar Position, wenn er festhält: »Literatúrausstellungen stellen

55 Vgl. ebd., S. 124.

56 Vgl. Metz, Christian: Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literatúrausstellung, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie, S. 87-100, hier S. 88.

57 ebd.

58 Vgl. ebd.

59 Vgl. Dotzler, Bernhard J.: Die Wörter und die Augen. Zur Un-Möglichkeit der Visualisierung von Literatur, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie, S. 39-52, hier S. 44f.

60 Ebd., S. 45.

alles Mögliche aus, nur eines gewiss nicht: Literatur.«<sup>61</sup> Es geht ihm ähnlich wie schon Lange-Greve darum, zu zeigen, dass eine Literatúrausstellung nicht Literatur als materiell anschaubaren Gegenstand ausstellt und schon gar nicht eine Präsentation von Literatur oder Literarischem darstellt, sondern vielmehr eine spezifische Form des Verhältnisses zur Literatur herstellt. Dotzler sieht drei mögliche Arten von Relationen, die Ausstellungen zur Literatur herstellen können:

1. Surrogat, also Ersetzung,
2. Supplement, also Ergänzung oder
3. Komplement, also der Versuch einer wie auch immer gearteten Entsprechung.<sup>62</sup>

Er betont, eine Literatúrausstellung werde wohl nie daraufhin konzipiert, Surrogat zu sein.<sup>63</sup> Allerdings sei es durchaus denkbar, dass Besucher\*innen einer Ausstellung zu einem einzelnen literarischen Text den entsprechenden Text nicht mehr läsen, weil sie durch die Ausstellung ausreichend über den Text informiert zu sein glaubten. Ein solches Konkurrenzverhältnis sei jedoch nie intendiert. Anders als die Literaturverfilmung, die zwischen Ersetzung (Surrogat) und Entsprechung (Komplement) oszilliere, sei die Literatúrausstellung vor allem eine Mischung aus Ergänzung (Supplement) und Entsprechung (Komplement). Dotzler geht also davon aus, dass eine Literatúrausstellung in der Regel zum Ziel habe, Hintergrundinformationen zum Entstehungskontext des entsprechenden literarischen Texts bereitzustellen, möglicherweise auch einen neuen Blick auf den literarischen Text zu ermöglichen und eine Form der Übersetzung des Literarischen in den Raum zu präsentieren.

Auch Danielczyk sieht, dass eine Literatúrausstellung Literarisches in den Blick nehmen oder thematisieren, nicht aber Literatur selbst ausstellen kann. Sie trennt zwischen Übersetzungen, Schaufenster-Ausstellungen und Inszenierungen:

- Mit *Übersetzungen* meint sie die Übertragung des Zeichensystems der in Worten abgefassten Literatur in ein anderes mediales Zeichensystem.<sup>64</sup> Sie berichtet von Möglichkeiten der Verbildlichung von Szenen aus einem Text. So beschreibt sie ein Projekt, in dessen Rahmen einzelne Zeilen aus einem literarischen Text in das Medium der Bildlichkeit übertragen werden.
- *Schaufenster-Ausstellungen* sind für Danielczyk »Literatur-Auslagen«.<sup>65</sup> Gemeint sind damit Ausstellungen, in denen Autografen, Korrekturen, Zeichnungen oder Briefe ausgelegt werden, die in einem kuratorischen Zusammenhang stehen. Die Kurator\*in wähle also die Objekte aus und arrangiert eine möglichst ansprechende, interessante Legung, die zum Teil einer erzählten Kuratierung werde. Die Schaufenster-Metapher steht dafür, dass Kurator\*innen die ausgelegten Exponate mit dem Ziel, möglichst viel Interesse bei Besuchenden zu erwecken, auswählen

61 Ebd., S. 50.

62 Ebd., S. 45.

63 Vgl. ebd., S. 46.

64 Vgl. Danielczyk, Julia: Literatur im Schaufenster, S. 35f.

65 Ebd., S. 36.

und arrangieren.<sup>66</sup> Die Ausstellung werbe damit für die bisweilen unterschätzte Aura des Originals in Bezug auf das Literarische und oszilliere zwischen ästhetischem und dokumentarischem Anspruch sowie zwischen illustrierend-ergänzender und interpretierend-neuschöpfender Herangehensweise.<sup>67</sup>

- *Inszenierung* besteht für Danielczyk dann, wenn Gegenstände aus dem Lebens- oder Schaffensprozess der Künstler\*innen oder auch aus dem historischen Kontext im Rahmen der Ausstellung mit einer den Gegenständen nicht natürlicher Weise innewohnenden Bedeutung aufgeladen werden. Die Ausstellung besitzt also eine bestimmte Dramaturgie, die durch die Einbindung bestimmter Gegenstände gestützt oder erzählt wird. Insofern ist der Begriff der Inszenierung nachvollziehbar, aber im museologischen Diskurs verwirrend, weil Danielczyk damit eigentlich das beschreibt, was einer Ausstellung, die ihre gezeigten Dinge semiotisch auflädt, ohnehin immer innewohnt.

Für den Kontext dieser Habilitationsschrift ist vor allem die erste Art literaturmusealen Ausstellens interessant, die Danielczyk als Übersetzung bezeichnet. Danielczyk arbeitet sich dabei vor allem daran ab, dass literarische Texte ihrerseits schon mit textimmanenten Visualisierungsstrategien arbeiten und daher eine Visualisierung von Literatur auch im Raum möglich sei. Wie ich in Kapitel 3.5 darstellen werde, lässt sich diese Idee allerdings noch deutlich weiterverfolgen. Es muss nicht dabei bleiben, Visualisierungen für Literatur im Schauraum zu finden, sondern lässt sich noch deutlich ausdifferenzieren. Zentral für die weiteren Überlegungen ist aber die Position, derzufolge die Literatur nicht möglichst werkgetreu verbildlicht werden, sondern in die Sprache des Ausstellungsraums übersetzt werden soll.

Wie sich zusammenfassend festhalten lässt, gibt es nicht *die eine* Literatúrausstellung, sondern sehr unterschiedliche Formate mit unterschiedlichem Bezug zu Literatur und unterschiedlicher Zielsetzung. Dabei entsteht eine terminologische Unschärfe dadurch, dass so viele unterschiedliche Formate von Literatúrausstellungen ohne begriffliche Differenzierung beschrieben werden. Bei einer Sichtung verschiedener publizierter Aufsätze zu Literatúrausstellungen entsteht geradezu der Eindruck, dass es so viele Arten von Literatúrausstellungen gäbe, wie es Literatúrausstellungen gibt. Zeissig mahnt folgerichtig auch an, für jede Ausstellung müsste streng genommen erst einmal neu verhandelt werden, welche Bedeutung und Funktion Literatur für eine Ausstellung haben solle.<sup>68</sup> Ohne einzelnen Literatúrausstellungen ihre Individualität absprechen zu wollen, soll im Folgenden aber doch eine terminologische und konzeptionelle Systematik herbeigeführt werden, um damit das Nachdenken über das Symmedium Literatúrausstellung zu vereinfachen.

66 Vgl. ebd., S. 36f.

67 Vgl. ebd., S. 37.

68 Zeissig, Vanessa: Zur Literatur als immateriellem Museumsobjekt, in: Lipinski, Birte & Markus, Anna-Lena (Hg.): *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann: Das Magazin zur Ausstellung*. Lübeck: Eigenverlag 2016, S. 23-34, hier S. 28. Vgl. auch Zeissig, Vanessa: Zur inszenatorischen Immaterialisierung von Literatur als musealem Objekt, in: Hansen, Lis; Schoene, Janneke & Teßmann, Levke (Hg.): *Das Immaterielle ausstellen*, S. 223-237, hier S. 228.



Im Folgenden soll dargestellt werden, dass literaturmuseale Ausstellungen nicht einfach einem Label zugeordnet werden und gleichsam beschreibend etikettiert werden können. Vielmehr umfasst literaturmuseales Ausstellen diverse Facetten, die schon innerhalb einer Ausstellung unterschiedliche Erscheinungsformen literaturmusealen Ausstellens zutage treten lassen. Diesen Gedanken und die daraus folgende definitorische Unschärfe werde ich im Folgenden darstellen.

### 3.3 Facettenreichtum literaturmusealer Ausstellungen

Der Diskurs zum literaturmusealen Ausstellen ist durch terminologische Unklarheiten gekennzeichnet, wie ich im vorangegangenen Teilkapitel pointiert habe. Die konzeptionelle Unklarheit in Bezug auf das Symmedium Literatúrausstellung wird schon bei einer Betrachtung der Definition im Metzler Lexikon Literatur zum Lemma »Literatúrausstellung« deutlich. Dort heißt es, eine Literatúrausstellung sei eine

öffentliche Präsentation von Literatur und ihren Kontexten. Die Ausstellbarkeit von Literatur ist grundsätzlich umstritten. »L.« meint zunächst eine thematisch, personal, epochal oder an ein Werk gebundene Ausstellung, die auf rezeptions- und sozialgeschichtliche Dokumente unterschiedlicher Materialität und Authentizitätsstufen zurückgreift und diese an einem Ort, der nicht notwendigerweise biographisch authentischen Charakter hat, zur Anschauung bringt.<sup>69</sup>

Diese Definition rekurriert auf die Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur, was eigentlich im Rahmen dieser Definition von Literatúrausstellung gar nicht nötig wäre, geht es doch dem Wortlaut nach schon um die Präsentation von Literatur und ihren Kontexten. Darüber hinaus legt sich diese Definition von vornherein darauf fest, dass die Ausstellung sich auf die Trägermedien aus dem Umfeld der Entstehung und/oder Rezeption literarischer Texte beziehe. Die Annahme, dass Ausstellungen nur anhand von Trägermedien einen Zugriff auf Literatur erlaubten, ähnelt den Positionen Barthels, zeugt aber auch davon, dass allgemein bis heute noch die trägermedial basierten Ausstellungen als einzige Ausgestaltungen literaturmusealen Ausstellens erscheinen. In der Tat handelt es sich bei derartigen materiell basierten Literatúrausstellungen um die prototypische Form literaturmusealen Ausstellens, doch darf der Blick nicht darauf verengt werden, diese Art als die einzig denkbare und mögliche Art anzusehen.

Das Symmedium Literatúrausstellung vereint in sich derartig viele unterschiedliche Formate und Verständnisse literaturmusealen Ausstellens, dass es einer Betrachtung möglicher Differenzierungen unterschiedlicher Facetten bedarf. In Kapitel 3.4 (historische Genese) und 3.5 (konzeptionelle Aufgliederung) werde ich herleiten, welche Überlegungen in Bezug auf literaturmuseale Ausstellungsformate getrennt anzustellen sind.

Die von mir im Folgenden vorgenommenen Trennungen sind analytischer Natur und entsprechen nicht faktischen Ausstellungen. Wenn ich also von einer Art litera-

69 Grisko, Michael: Literatúrausstellung, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, hg. von Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph & Moenninghoff, Burkhard, 3. Auflage, Stuttgart: Metzler, S. 446.

turmusealen Ausstellens spreche, gehe ich nicht davon aus, dass im Rahmen der entsprechenden Ausstellung das gesamte Konzept dieser Art literaturmusealen Ausstellens folgt. Vielmehr gehe ich davon aus, dass Ausstellungen sich aus unterschiedlichen Sektionen zusammensetzen, die sich nicht alle demselben Thema und auch nicht demselben Zugriff auf Literatur verschreiben müssen. Es ist also denkbar, dass in einer Literatúrausstellung sowohl Segmente auftreten, die die materielle Seite von Literatur zur Basis haben als auch solche, die eher personalmuseal angelegt sind oder sich der immateriellen Dimension von Literatur widmen. Tatsächlich sind Literatúrausstellungen, mit Ausnahme der archivmusealen Dauerausstellung *Die Seele im Literaturmuseum der Moderne* in Marbach am Neckar,<sup>70</sup> stets Mischformen, wobei die folgende Auftrennung vor allem für den Diskurs, das Sprechen über unterschiedliche Arten von literaturmusealem Ausstellen, zentral ist.

Die Gemengelage unterschiedlicher Herangehensweisen lässt sich gut am Beispiel der ehemaligen Dauerausstellung *Die Buddenbrooks – Ein Jahrhundertroman* im *Buddenbrookhaus* in der Hansestadt Lübeck exemplifizieren. Diese bis 2019 in Lübeck zu besuchende Ausstellung war dem Namen nach einem literarischen Werk, Thomas Manns Roman »Buddenbrooks« (1901), gewidmet. Die erste Station hieß *Das Buch*. In dieser Station wurde die Produktions- und Rezeptionsgeschichte von der Fertigstellung des Manuskripts bis zur Fertigstellung der Ausstellung im Jahre 2000 – etwa das erste Erscheinen, die steigenden Auflagen, der Erfolg und die Rezeption bis in die heutige Zeit – nachverfolgt. Die zweite Station zeigte Informationen zur *Entstehung* des Romans. In dieser Station lagen literarische Texte aus, die Thomas Mann als Inspiration und motivische Vorlage für das Verfassen von »Buddenbrooks« dienten. Auf diese Weise sollte deutlich gemacht werden, dass der literarische Text nicht aus dem Nichts entsteht, sondern seinerseits bereits in einem Verweisungszusammenhang zu anderen literarischen Werken steht.

Die dritte Station über *Das Innere des Romans* beschäftigte sich in weiten Teilen mit der Frage nach den realen Vorlagen der Romanhandlung. Ein Kern dieses Ausstellungssegments waren die Schlüssellisten, also die angefertigten Auflistungen von Figuren aus dem Roman nebst ihrem damals identifizierten realen Äquivalent: Gerade in Bezug auf »Buddenbrooks« bestand schon kurz nach der Veröffentlichung ein großes Interesse daran, wen Thomas Mann im Roman literarisch verarbeitet und verfremdet hat. Bis heute weckt die Frage nach den realen Vorlagen seiner Romanfiguren großes Interesse. Neben den Schlüssellisten wurden auch Belege für die empörten Reaktionen aus Familie und Bürgerschaft präsentiert und so ein Einblick in die Handlung und das Konfliktpotenzial des Romans geboten.

Der Fokus des nächsten Raums, der die vierte Station bildete, lag auf dem Inhalt des Romans. Die Beschreibungen aus dem Roman wurden in der *Beletage* in den Ausstellungsraum übersetzt. So wurden die beiden Räume der *Beletage*, das Landschafts- und das Götterzimmer, auf Basis der Romanbeschreibungen (re-)konstruiert, um die Handlung, die sich in diesen beiden Räumen abspielte, für die Besucher\*innen erfahrbar zu machen. Auf diese Räume werde ich in Kapitel 3.4.4 noch näher eingehen und das Konzept der Inszenierung im Raum darstellen.

70 Vgl. dazu Kapitel 5.1 dieser Habilitationsschrift.

Nach dem Durchschreiten dieser Räume gelangten die Besucher\*innen wieder in den klassischer gehaltenen Ausstellungsteil mit Requisiten aus dem Besitz der Familie Mann, die gewissermaßen die Lebenswelt des jungen Thomas Mann nachvollziehbar machten. Die Ausstellung schloss mit der Station *Buddenbrooks und kein Ende*, in der Rezeptionsdokumente von Theateraufführungen und Ausschnitte aus Verfilmungen vorgeführt wurden. Die Beschreibung der Vielfalt dieser Stationen lässt deutlich werden, dass sich eine Kombination aus der inhaltlichen Ausrichtung und dem Umfeld ergab. Schon dieser Blick auf eine Dauerausstellung zeigt, wie viele unterschiedliche Facetten literaturmuseumalen Ausstellens miteinander verbunden sein können.

Um eine fundierte Ausdifferenzierung vorzunehmen und die unterschiedlichen Arten literaturmuseumalen Ausstellens kontextualisieren zu können, wird im Folgenden die historische Genese literaturmuseumalen Ausstellens skizziert, um dadurch das Symmedium Literatúrausstellung aus seiner Entwicklung heraus verstehbar zu machen.

### 3.4 Die Entwicklung literaturmuseumalen Ausstellens

Wie ich im Folgenden darstellen werde, waren literaturmuseumale Ausstellungen zunächst erinnerungskulturell orientiert. Zentral ist, dass ursprünglich noch keine Trennung zwischen Museen und ihren Dauerausstellungen erfolgte. Im Folgenden werde ich in einer historischen Genese darstellen, welche Arten literaturmuseumalen Ausstellens sich nach und nach entwickelt haben, um dadurch die Mannigfaltigkeit heutiger Formen literaturmuseumalen Ausstellens zuordenbar zu machen.

#### 3.4.1 Literarisches Dichter\*innenhaus und literarhistorisches Memorial

Wehnert arbeitet in ihrem historischen Abriss der Entwicklung musealer Literaturvermittlung heraus, dass gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten sogenannten Literaturmuseen in Dichter\*innenhäusern eröffnet worden seien.<sup>71</sup> Literaturmuseumales Ausstellen sei also zunächst an Dichter\*innen und deren Leben gebunden gewesen und habe eher Züge einer Erinnerungsstätte gehabt. Barthel bezeichnet diese ursprüngliche Form literaturmuseumalen Ausstellens als »literarisches Memorial«<sup>72</sup>. Von diesem Grundtypus literaturmuseumalen Ausstellens grenzt Barthel das museumale Ausstellen ab, das die Literatur und nicht die Lebensumstände der Dichter\*in fokussiert.<sup>73</sup>

Ein literarisches Memorial ist für Barthel eine Gedenkstätte am authentischen Lebens-, Geburts- oder Sterbeort einer Dichter\*in, deren Wohnsituation, Lebensumstände, Kleidung oder bedeutsame biografische Gegenstände im Mittelpunkt stehen.<sup>74</sup> Die Besucher\*innen haben die Möglichkeit, gleichsam hinter die Kulissen des Lebens und Wirkens der Dichter\*in zu schauen. Informationen über das literarische

71 Vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 68.

72 Barthel, Wolfgang: Literaturmuseen im Visier. Bei Gelegenheiten mehrerer Neugründungen und Neugestaltungen, in: Neue Museumskunde, Heft 3, 1990, S. 181-192, hier S. 187.

73 Vgl. ebd.

74 Vgl. ebd.

Schaffen einer Dichter\*innenpersönlichkeit seien im literarischen Memorial aber nicht zu finden. Wehnert pointiert, die Faszination derartiger Museen entspringe dem rational nicht erfassbaren Besucher\*innenfaszinosum, sich in den Lebens- und Wirkungsstätten der Künstler\*in aufzuhalten. Ihr zufolge baut das Durchschreiten derartiger Räume eine spezifische emotionale Nähe zur Künstler\*in auf.<sup>75</sup> Dieser Zugang zur Privatsphäre befriedige also ein menschliches Interesse, da viele Ausstellungsbesucher\*innen der Einblick in private Verwicklungen stärker anspreche als die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Leistungen.<sup>76</sup> Sie bezieht sich folglich vor allem darauf, dass im Sinne des Besucher\*inneninteresses verstärkt dreidimensionale Exponate aus dem Leben der Dichter\*in in die Ausstellung einzubeziehen seien.<sup>77</sup> Wehnert und auch Barthel thematisieren in diesem Zusammenhang auch noch die inszenierten Memorialstätten.<sup>78</sup> Dabei handelt es sich um Erinnerungsorte, die nicht nur authentische Lebenszeugnisse präsentieren, sondern durch Arrangements, Nachbildungen oder Rekonstruktionen eine Stimmung erzeugen, die eine mentale oder emotionale Annäherung an die Künstler\*in ermöglicht. Diese Form der Inszenierung bietet die Möglichkeit, intensive Erlebnisse zu evozieren. Da der Fokus meiner Arbeit nicht auf den hagiografisch orientierten Ausstellungen liegt, lasse ich diesen Diskurs um die Unterschiede in Bezug auf die Aura und die museumsethischen Überlegungen unberücksichtigt.<sup>79</sup>

Beide Arten literaturmuseumalen Ausstellens finden an Erinnerungsorten statt und zeigen Gegenstände, die die Dichter\*in betreffen. Plachta weist darauf hin, dass schon im frühen 19. Jahrhundert die Faszination der Lebensorte einer Dichter\*in vor allem dadurch begründet gewesen sei, dass diese Lebensorte zugleich die Entstehungsorte von Literatur gewesen seien.<sup>80</sup> Insofern liegt Plachtas Auffassung zufolge auch dem, was Barthel als Memorial bezeichnet, mittelbar die Faszination an der Literatur zugrunde. Plachta hebt allerdings hervor, dass die bewusste kuratorische Verbindung der Musealisierung des ehemaligen Wohnhauses einer Dichter\*in mit der Einrichtung von Literaturzentren erst nach und nach eingesetzt habe.<sup>81</sup>

Barthel arbeitet in den 1980er Jahren heraus, dass seinerzeit meist ein Zusammenwirken von Museum und Memorial<sup>82</sup> vorgelegen habe. Dieses Zusammenwirken von Museum und Memorialstätte ist gegenwärtig in den Arten von Museen anzutreffen, die Plachta als »Dichterhäuser« bezeichnet.<sup>83</sup> So werden in Dichterhäusern neben den

75 Vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 69.

76 Vgl. ebd., S. 69f.

77 Vgl. ebd., S. 163.

78 Vgl. ebd., S. 70. Vgl. dazu auch Barthel, Wolfgang: Literaturmuseen im Visier. Bei Gelegenheiten mehrerer Neugründungen und Neugestaltungen, S. 187.

79 Dieses Thema behandelt Hoffmann in ihrer Dissertation: Hoffmann, Anna Rebecca: An Literatur erinnern.

80 Vgl. Plachta, Bodo: Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart: Reclam junior 2011, S. 12.

81 Vgl. ebd., S. 13.

82 Vgl. Barthel, Wolfgang: Literaturmuseen im Visier. Bei Gelegenheiten mehrerer Neugründungen und Neugestaltungen, hier S. 187.

83 Vgl. Plachta, Bodo: Einleitung, S. 10-14 sowie S. 17.

authentischen Einrichtungsgegenständen und biografischen Informationen auch Hinweise zum Schaffensprozess literarischer Werke und zum Gesamtwerk der Künstler\*in gegeben, oft sind in den ehemaligen Wohnhäusern auch Literaturstätten zum Werk der Künstler\*in beheimatet, die in dem entsprechenden Haus gelebt hat. Wehnert arbeitet heraus, in derartigen Musealstätten sei ein besseres Verständnis des künstlerischen Schaffens einer Dichter\*in dadurch möglich, dass die Besucher\*in Einblick in deren Lebens- und Schaffungssituation erhalte.<sup>84</sup> Das Konzept geht also von einem wie auch immer gearteten Zusammenhang von Leben und Werk der Dichter\*in aus.

Aus diesen Beobachtungen zur Genese von Museen und Ausstellungen, die unter dem Oberbegriff »Literaturmuseum/Literaturausstellung« zu verstehen sind, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass das Phänomen Literaturausstellung schon vor der Frage danach besteht, ob Literatur sich ausstellen lasse. Die Memorialstätten, die eben bereits unter dem Begriff »Literaturmuseum/Literaturausstellung« firmieren, haben gar nicht die Absicht, Literatur selbst zu zeigen, sondern intendieren eine Darstellung von Kontexten. Mit einer Dichter\*innenhausausstellung ist keinesfalls eine Kompensation der Verlegenheit der Unausstellbarkeit von Literatur zu verbinden. Vielmehr hat eine solche Ausstellungsstätte ihre kulturelle wie museale Berechtigung als Erinnerungsort.<sup>85</sup>

Der Fokus des Dichter\*innenhauses ist auf die Dichter\*in und damit auf die Verfasser\*in der gegebenenfalls ausgestellten oder vermittelten literarischen Texte festgelegt. Mag es denkbar sein, dass in einem Dichter\*innenhaus doch ein Werk als Schwerpunkt der Darstellung gewählt wird oder die Dichter\*in womöglich lediglich über ein für die Ausstellung maßgebliches Werk verfügt, so bleibt doch die Beobachtung, dass der Zuschnitt der Ausstellung eben nicht über das Werk beziehungsweise die Werke erfolgt und dass das Werk daher nicht das maßgebliche definitorische Kriterium sein kann. Es handelt sich um ein Personalmuseum. Exemplarisch ist das *Storm-Haus/Storm-Museum* in Husum zu nennen. Hier wird in Theodor Storms ehemaligem Wohnhaus am realen Ort dargestellt, wie Storm lebte und welche Stimmung in seinem Schreibzimmer vorherrschte. Darüber hinaus werden den Besucher\*innen Dokumente aus Leben und Schaffen Storms gezeigt und Storms Auseinandersetzung beispielsweise mit Konstruktionsplänen zum Deichbau vorgestellt. Diese realhistorischen Dokumente dienen im Narrativ der Dauerausstellung der Illustration von Storms Recherchen und Überlegungen in Bezug auf den Deichbau, die er in seiner Novelle »Der Schimmelreiter« (1888) literarisch verarbeitet hat. Auch hier gilt, dass diese Ausstellung eine Mischform darstellt, denn es gibt ebenfalls einen stärker archivmusealen Raum, in dem unterschiedliche Dokumente ausgelegt werden, die den Entstehungs- und Überarbeitungsprozess von Storms Werken darstellen. Allerdings lässt sich dieser archivmuseale Zugriff auch noch dem personalmusealen Ausstellen zuordnen, geht es doch darum, den Zusammenhang von Leben und Werk einer Dichterpersönlichkeit auszustellen, wie es in vielen Literaturhäusern der Fall ist. Andere literaturmuseale Ausstellungsformate stellen hingegen Themenausstellungen dar, wie ich im Folgenden herausarbeiten werde.

84 Vgl. Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, S. 69.

85 Vgl. dazu Hoffmann, Anna Rebecca: An Literatur erinnern.

### 3.4.2 ›Schauphilologie‹

Neben diesen Fokussierungen der Biografie entwickelten sich auch Ausstellungen, die sich ihrer erklärten Zielsetzung zufolge stärker auf die Literatur selbst beziehen wollen. Ausstellungen, in deren Rahmen Trägermedien von Literatur, Briefe, Notizen, Tagebuchnotizen oder andere papierförmige Archivalien ausgestellt werden, gehen ansatzweise mit der Entwicklung des literarischen Memorials einher. So betont Plachta, dass auch im Dichtermuseum seit jeher mit Gegenständen aus dem Entstehungsprozess literarischer Werke gearbeitet wurde.<sup>86</sup>

Allerdings hat sich diese Art des materiell basierten literaturmusealen Ausstellens mittlerweile zur prototypischen Art entwickelt, wie die Argumentationsweisen im aktuellen Diskurs offenbart haben (vgl. Kapitel 3.1 – 3.3 dieser Arbeit). Diese Ausstellungen operieren mit dem Werden des literarischen Texts und zeigen zum Beispiel, in welcher Form Literatur archiviert wird. Es handelt sich dabei also um Ausstellungen, die objektbasiert arbeiten und die Trägermedien von Literatur in den Blick nehmen. Diese Art des Ausstellens versucht gar nicht, den Inhalt des Texts auszustellen,<sup>87</sup> sondern betrachtet materielle Träger von Literatur und ihren Begleiterscheinungen als anschauliche Zeugen der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Literatur. Käuser hält fest, die Semantik literarischer Texte trete zurück zugunsten der »Paratexte und Spuren des Literarischen.«<sup>88</sup> Ihm zufolge werden also in einer Literatúrausstellung Begleittexte dargestellt. Eine ähnliche Konzeption entwirft Wirth.

Wirth tritt mit der Frage »Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?« an. Die Frage wird innerhalb des Aufsatzes schnell abgewandelt in die Frage »Was zeigt man, wenn man ›Literatur‹ zeigt – und was zeigt sich im Rahmen dieser ›Schau?‹«<sup>89</sup> Wirth arbeitet heraus, dass in einer Literatúrausstellung nicht nur das Buch und damit das Trägermedium von Literatur, zentral sei. Er versteht Literatur ähnlich wie Barthel als ein vom materiellen Träger unabhängig existierendes, immaterielles Konzept,<sup>90</sup> das gerade im Akt des Gelesen-Werdens entsteht. Das Werk in Textform bedürfe also der Rezipient\*innen, die den Text lesen und dadurch erst Literatur entstehen lassen. Dabei stellt sich die Frage, wie sich ein solches Konstrukt in den Ausstellungsraum übertragen ließe. Wirth stützt sich zur weiteren Argumentation auf Genette und dessen Unterscheidung der Begriffe Text, Paratext und Epitext. Paratexte im Sinne Genettes stellen Vermittlungen zwischen der Welt des Texts und der außertextlichen Wirklichkeit dar. Beispiele dafür sind etwa Fußnoten, Vorworte, Kommentierungen oder Inhaltsverzeichnisse. Paratex-

86 Vgl. Plachta, Bodo: Einleitung, S. 13.

87 Vgl. dazu Osterkamp, Ernst: Die Literatur und das Leben – Das Literaturmuseum der Moderne in Marbach, in: Gfrereis, Heike & ders. (Hg.): Denkbilder und Schaustücke. Marbach 2006, S. 15–28, hier S. 21.

88 Käuser, Andreas: Ist Literatur ausstellbar? Das Literaturmuseum der Moderne. Anmerkungen zur Konzeption und Diskussion »Literatur und Medienumbruch«, in: Grisko, Michael & Seibert, Peter (Hg.): Der Deutschunterricht: Literatur und Museum, S. 30–37, hier S. 31.

89 Wirth, Uwe: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?, S. 55.

90 Vgl. ebd., S. 56.

te, die sich nicht innerhalb desselben Werks befinden, also beispielsweise Tagebucheinträge, Rezensionen oder Überarbeitungsnotizen, bezeichnet Genette als Epitexte.<sup>91</sup>

Wirth hält fest, die Arten von Literatúrausstellungen, bei denen papierförmige Exponate aus dem Kontext des Schaffensprozesses eines literarischen Werks ausgestellt werden oder die das biografische Umfeld oder die Rezeption des Texts in den Fokus nehmen, seien Ausstellungen von Epitexten. Er entwickelt daran anknüpfend die Idee einer Ausstellung, in der durch die Vorstufen des schließlich veröffentlichten literarischen Werks der »Performance-Akt der Textwerdung«<sup>92</sup> gezeigt werde. Es handelt sich um eine Präsentation, in der mehrere Textversionen wie ein »Hypertext«<sup>93</sup> betrachtet werden können, sodass deutlich wird, welche Überarbeitungsprozesse bis zur Fertigstellung der finalen Textfassung nötig waren. Wirth geht also davon aus, dass durch das Auslegen unterschiedlicher Stufen der Textwerdung das Verweisungsverhältnis dieser Textteile aufeinander im Ausstellungsraum und somit die netzförmige Verweisstruktur der unterschiedlichen Überarbeitungsschritte aufeinander in ihrer Dynamik deutlich gemacht werden könne.

Die Literatúrausstellung, so lautet Wirths These, könne dann der Ort sein, an dem die Schreibprozesse und das Werden des Texts für die Besucher\*innen erfahrbar werden.<sup>94</sup> Insofern skizziert Wirth das, was Danielczyk als Schaufenster-Ausstellung bezeichnet hat (vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit). Die Besucher\*innen lesen somit nicht das fertige Werk, sondern sehen sich philologische Dinge an und erlangen dadurch Eindrücke, die über die bloße Wahrnehmung der Materialität hinausgehen. Diesen visuellen

91 Genette geht davon aus, dass ein literarischer Text in seiner gedruckten Form in der Regel nicht allein für sich stehe, sondern in Begleitung einiger Zusätze wie dem Vorwort, möglichen Illustrationen, der Titelei und dem Namen der Autor\*in präsent gemacht werde (vgl. Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, aus dem Französischen von Dieter Hornig, 7. Auflage 2019, Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510, S. 9). Ortlieb betont, dass Genettes Konzept der Paratexte gute Möglichkeiten der Analyse des Zusammenwirkens von materiellen und immateriellen Aspekten biete (vgl. Ortlieb, Cornelia: Materialität und Medialität, in: Scholz, Susanne & Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur, S. 38-47, hier S. 38). So seien Buchcover, typographische Gestaltung, vorgestellte Mottos und ähnliche Gestaltungselemente gleichsam Korridore zum eigentlichen Text. Auch die Dicke des Buches, die Haptik der Seiten oder olfaktorische Reize seien in diesem Sinne als Paratexte zu verstehen (vgl. ebd., S. 39). Sie spricht weiter davon, ein Text sei in seiner Wahrnehmung nicht von seinem Material zu lösen, weil das Material eben den Leseindruck und das Lektüreerlebnis beeinflusse.

Während der übliche Paratext im beschriebenen Sinne zwar nicht zum literarischen Werk gehört, sich aber sehr wohl im gedruckten Buch befindet, ist ein Epitext für Genette ein Beiwerk, das nicht mitgedruckt wird: »Ein Epitext ist jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum.« (Genette, Gérard: Paratexte, S. 328) In diesem Sinne würde eine Epitext-Ausstellung den sonst ephemeren Ort der paratextuellen Begleittexte verstetigen und ihnen einen festen Raum geben.

92 Wirth, Uwe: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?, S. 57.

93 Ebd.

94 Vgl. ebd., S. 60. Vgl. zu der Auseinandersetzung mit Materialität, Literaturrezeption und Literatúrausstellung auch Böhmer, Sebastian: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(ausstellung)? Ein Versuch, in: Hochkirchen, Britta & Koilar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis, S. 87-103.



Einblick in das, was Wirth unter dem Schlagbegriff der »Schriftbildlichkeit« darstellt, bietet etwa das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach. Die Dauerausstellung des *Literaturmuseums der Moderne* setzt komplett auf das Auslegen von bedrucktem oder beschriebenen Papier, sei es in Buchform oder in Form von Briefen oder Manuskripten. Damit bietet die Dauerausstellung einen Einblick in den Schaffens-, Überarbeitungs-, Archivierungs- und Überlieferungsprozess literarischer Werke. Die Aura der Archivalien, so Wirth, entstehe dadurch, dass die Besucher\*innen bemerken, »welchen kontingenten Umständen es zu verdanken ist, dass sie überliefert wurden und nun als Überrest – als philologisches Ding – bewundert werden können.«<sup>95</sup> Dabei sieht Wirth es als zentralen Bestandteil der literaturmuseumalen Präsentation an, dass museale Paratexte den Besucher\*innen die Relevanz der vorgeführten papierförmigen Exponate verdeutlichen. Ein einfach nur ausgelegter Bogen mit handschriftlichen Anmerkungen zu einem Text besitze für die durchschnittlichen Besucher\*innen ohne weitere Informationen noch kein heuristisches Potenzial. Zum Beispiel bedürfte es bei einem Bogen, auf dem Anstreichungen zu sehen seien, der Information darüber, wer die Anstreichungen vorgenommen habe und was für eine Art Manuskript vorliege. Die von sich aus wenig sinnlich anschaulichen Exponate werden also dadurch auratisiert, dass die Besucher\*innen Informationen über deren Stellenwert im Schaffensprozess eines literarischen Kunstwerks erhalten.

Wirth schließt seinen Beitrag mit der These, literaturmuseumales Ausstellen habe eine »Schauphilologie« zum Auftrag, wobei im Ausstellungsraum ausgehend von den Dingen erfahrbar werden solle, welche Rahmenbedingungen zum Schaffen von Literatur beitrügen.<sup>96</sup> Wenn es um einen Einzeltext geht, der im Zentrum der Ausstellung steht, dann gibt es verschiedene Möglichkeiten eines archivmuseumal-schauphilologischen Zugriffs:

1. Zeigen des (gegebenenfalls reproduzierten) Manuskripts oder einer Überarbeitungsstufe, um damit die Konstruktionsbedingungen von Literatur erfahrbar zu machen
2. Auslegen verschiedener Textfassungen und -versionen, um damit die Prozesse von der Literaturproduktion bis hin zu deren Vertrieb nachvollziehbar zu machen
3. Konzentration auf einige Textstellen, bei denen verschiedene Textfassungen im Vergleich präsentiert werden
4. Gegebenenfalls auch Korrespondenz der Verfasser\*in des literarischen Texts mit Verleger\*innen, Literaturagent\*innen, Freund\*innen und Kolleg\*innen, um damit zu zeigen, welche Reflexionen die Autor\*in im Schaffensprozess angestellt hat

95 Ebd., S. 60.

96 Vgl. ebd., S. 63. Damit hat Wirth eine Art von Literatúrausstellungen skizziert, die eine große kulturwissenschaftliche Berechtigung aufweisen, ist aber die Antwort auf die eigentliche Frage schuldig geblieben, was sich zeigt, wenn Literatur gezeigt wird. Wirth erläutert nicht, was er damit meint, wenn er vom »Zeigen« von Literatur spricht. Es scheint, als würde die Frage, was sich durch das Zeigen von Literatur zeige, gegen die Frage ausgetauscht, was der Gegenstand oder auch was mögliche Gegenstände und Inhalte einer Literatúrausstellung sein können.

5. Zeigen verschiedener Versionen der Buchcover, um damit die zugrundeliegende Interpretations- oder Vermarktungsleistung darzustellen.

Exemplarisch sei die vom *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach kuratierte Wanderausstellung *Kafka – Der ganze Prozess*, die im Jahre 2015 im *Buddenbrookhaus* in Lübeck als Sonderausstellung zu betrachten war, angeführt: In dieser Ausstellung war das gesamte Manuskript von Franz Kafkas »Der Prozess« (1925) als Reproduktion geplottet, an dem Kafkas Streichungen, Veränderungen und Umstellungen ebenso zu erkennen waren wie Max Brods Notizen. In diesem Falle wurde also anhand der materiellen Träger von Literatur und der Überarbeitungsnotizen vorgeführt, welche Vorgänge zur Entstehung eines literarischen Texts in seiner heutigen Form notwendig waren, welche Intensität der Entstehungs- und Überarbeitungsprozess also hatte. Es wurde damit ein materieller Blick auf die Textwerdung gelegt, der aber über die Materialität hinausweist.

Der archivmuseale Zugriff lässt sich auch auf eine größere Menge an Texten anwenden. Beispielsweise widmet sich das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach, wie auf den vorigen Seiten skizziert, in Gänze dem archivmusealen Zugriff, wobei hier hunderte Seiten Papier ausliegen, die ihrerseits die Entstehungs- und Überarbeitungsprozesse literarischer Texte dokumentieren und darüber hinaus auch noch die Möglichkeit bieten, die Sammlung und Archivierung von Sachzeugen der Entstehung des Literarischen zu betrachten. Gfrereis betont, da Literatur nicht an eine feste körperliche Form gebunden sei, würden im archivmusealen Kontext gerade die Rahmenbedingungen von Literatur dargestellt.<sup>97</sup> Darunter versteht sie die Schritte der Textwerdung und Überarbeitungen, gegebenenfalls auch schriftbildliche Besonderheiten. Die Trägermedien von Literatur dienen also dazu, zu zeigen, wie Literatur aus ihrer Materialität heraus entsteht. Auch Osterkamp betont unter Bezugnahme auf das *Literaturmuseum der Moderne*, die ausgestellten Archivalien der Literatur würden zu materiellen Zeugen des literarischen Entstehungs-, Überarbeitungs-, Veröffentlichungs- oder Rezeptionsprozesses.<sup>98</sup> Neben den möglichen exemplarischen Beobachtungen am Einzeltext widmet sich dieses archivmuseale Ausstellen also allen Arten von Rahmenbedingungen der Lesenden<sup>99</sup> oder den Spuren der Autor\*in.<sup>100</sup> Das begründet zudem, warum in einem Archivmuseum auch an sich nicht literarische Gegenstände wie Schreibgeräte oder Kaffeetassen zu Exponaten werden können. Es geht im Rahmen des Ausstellens darum, Gegenstände

97 Vgl. Gfrereis, Heike: *Der Raum der Wiederkehr* oder Wie die Literatur im Archiv verfällt, in: dies. & Osterkamp, Ernst (Hg.): *Denkbilder und Schaustücke*, S. 29-40, hier S. 34. Vgl. darüber hinaus auch Gfrereis, Heike: Was liest man, wenn man sieht? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Original, Archiv und Ausstellung, in: Hochkirchen, Britta & Koilar, Elke (Hg.): *Zwischen Materialität und Ereignis*, S. 43-52, hier S. 47. Sie betont an dieser Stelle, am Beispiel von Kafkas Überarbeitungen lasse sich beispielsweise sichtbar machen, wie er seine semantischen Felder konstruiert hat.

98 Vgl. Osterkamp, Ernst: *Die Literatur und das Leben – Das Literaturmuseum der Moderne in Marbach*, in: Gfrereis, Heike & ders. (Hg.): *Denkbilder und Schaustücke*, S. 15-28, hier S. 22 (Kursivierung im Original).

99 Vgl. Gfrereis, Heike: *Der Raum der Wiederkehr*, S. 34.

100 Vgl. Raulff, Ulrich: Wie Wolken über einem Wasser – Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text, in: Gfrereis, Heike & Osterkamp, Ernst (Hg.): *Denkbilder und Schaustücke*, S. 41-50, hier S. 49f.

zu präsentieren, die der kuratorischen These nach den Entstehungs- und Rezeptionsprozess literarischer Werke begleiten und diesen symbolisch repräsentieren.

Diese Art literaturmuseumalen Ausstellens scheint im Diskurs am breitesten vertreten, wenn es darum geht, Alternativen zum Memorial zu entwerfen. Das zeigt sich einerseits in den Aufsätzen zu diesem Thema,<sup>101</sup> andererseits auch in Otts und Wrobels Band zu den außerschulischen Lernorten für den Deutschunterricht, in welchem die Erkenntnisse am Beispiel des *Literaturmuseums der Moderne* in gewisser Weise als Stellvertreter für mögliche Effekte des Museumsbesuchs angeführt werden.<sup>102</sup> Allerdings handelt es sich dabei nicht um die alleinige Möglichkeit, wie ich im Folgenden darstellen werde. Im nächsten Teilkapitel werde ich Möglichkeiten der stärker auf die Semantik oder den Inhalt bezogenen Zuschnitte von Literatúrausstellungen darstellen.

### 3.4.4 Literatur als Protagonistin

Ziel meiner Habilitationsschrift ist es, zu zeigen, dass nicht nur die Trägermedien von Literatur in der Ausstellung ihren Platz haben und dass mittlerweile auch eine Form des Ausstellens ihre Berechtigung hat, die sich gerade der Literatur als immateriellem Gegenstand widmet. Fest steht: Auch inhaltsbezogene Ausstellungen sind dem themenmuseumalen Ausstellen zuzuordnen. Das inhaltsbezogene Ausstellen entspricht allerdings nicht dem klassischen literaturmuseumalen Ausstellungszugriff. Dieses Ausstellungsformat stellt die jüngste Entwicklung im literaturmuseumalen Diskurs dar, wobei ich die Genese dieses Formats anhand von Schlaglichtern chronologisch herleiten und kontextualisieren werde.

#### *Leseanregung*

Zeller konturiert, Literatúrausstellungen »wollen anregen zur Lektüre, zur Auseinandersetzung mit dem Werk eines Autors. Sie können und wollen nicht das Ziel sein, aber Zugänge bieten zu der Dichtung [...]«<sup>103</sup>. Er sieht Literatúrausstellungen also lediglich als ein Medium, das dem literarischen Werk untergeordnet ist. Der Literatúrausstellung käme einzig und allein der Nutzen zu, gleichsam für das thematisch grundlegende Werk und dessen Rezeption zu werben. Auch Beyrer sieht es als die vorrangige Aufgabe des Literaturmuseums an, zum Lesen anzuregen,<sup>104</sup> schreibt der Literatúrausstellung also eine propädeutische Relation zur Literatur zu. Er sieht die Dringlichkeit dieser dienenden Funktion darin, dass in der zeitgenössischen Konsumgesellschaft schlicht und

101 Vgl. etwa Dotzler, Bernhard J.: Die Wörter und die Augen; Danielczyk, Julia: Literatur im Schaufenster. Vgl. auch Wirth, Uwe: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?

102 Vgl. etwa Mergen, Torsten: Literaturmuseum. In diesem Artikel geht Mergen vornehmlich auf die archivmuseumale Ausgestaltung ein, obwohl es im Sammelband einen eigenen Artikel zu den *Literaturmuseen in Marbach* gibt, vgl. Potsch, Sandra & Staack, Verena: Das Literaturmuseum der Moderne, in: Ott, Christine & Wrobel, Dieter (Hg.): Außerschulische Lernorte für den Deutschunterricht, S. 104–107.

103 Zeller, Bernhard: Literatúrausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen, in: Jahresring 25, S. 300.

104 Beyrer, Klaus: Literaturmuseum und Publikum. Zu einigen Problemen der Vermittlung, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, Jg. 33, Heft 2, 1986, S. 37–42, hier S. 41.

ergreifend zu wenig gelesen werde.<sup>105</sup> Barthel betont, die Literatúrausstellung könne womöglich neugierig auf Literatur machen, indem die Ausstellungsbesucher\*innen durch die Ausstellung zur eigenen Lektüre angeregt werden.<sup>106</sup> Die Ausstellung wird also als ein bloßer Umweg zum Literarischen angenommen.

Allerdings übersieht dieser Ansatz, dass eine Literatúrausstellung selbst ein Rezeptionszeugnis des literarischen Texts darstellt und damit ähnlich wie ein Theaterstück oder eine Verfilmung auch als Produkt der Überlieferungsgeschichte gewertet werden kann.<sup>107</sup> Darüber hinaus bleibt bei Beyrer wie auch bei Barthel ungeklärt, in welcher Art und Weise sie auf Literatur Bezug nehmen. So stellt sich auf der einen Seite die Frage, worin die Berechtigung des Symmediums Literatúrausstellung läge, wenn sie ausschließlich als Mittel zur Lesemotivation angesehen würde, wieso der Aufwand gerechtfertigt sein sollte, dafür eine Ausstellung zu kuratieren und auf der anderen Seite, wieso sich der Aufwand der Anreise lohnen sollte, wenn es lediglich darum geht, in einer Ausstellung Lesemotivation zu erzeugen. Es ist fraglich, inwiefern das Aufsuchen eines Orts dazu geeignet sein sollte, zur Lektüre zu motivieren. Schon Lange-Greve weist darauf hin, dass dieser Art literaturmuseumalen Ausstellens ein rein reproduktives, nicht schöpferisches Verständnis zugrunde liege, wobei schon fraglich sei, warum die anvisierte Förderung der Lesemotivation ausgerechnet durch das Symmedium Literatúrausstellung bedient werden sollte.<sup>108</sup> Es wird also nicht deutlich, welche Alleinstellungsmerkmale die Ausstellung für die skizzierte Aufgabe prädestinieren.

### *Literaturkritik*

Hügel entwickelt ein Konzept, das über die bloße Propädeutik hinausgeht. Er sieht die Literatúrausstellung als ein Rezeptionszeugnis und eine spezifische Form der Interpretation von Literatur an. Literatúrausstellungen zeigen für Hügel »Meinungen zur Literatur«<sup>109</sup>. Damit gesteht er der Literatúrausstellung zu, selbst sinnschöpfend zu sein und sich nicht darauf zu beschränken, einfach dem vorgegebenen Text zu dienen. Hügel sieht in seinen Ausführungen die Zielsetzung der Literatúrausstellung darin, durch die Anordnung von Objekten eine bestimmte Deutung vorzugeben. Die auf diese Weise subjektiv inszenierte Ausstellung versteht sich nicht als Antwortgeberin, sondern erprobt eine Deutung des Texts. Dabei soll die Kurator\*in nicht verbergen, dass ihre Ausstellung einer subjektiven Deutung entspringt.

Hügel selbst distanziert sich später aber von diesem Konzept, da er bezweifelt, dass es immer dem Besucher\*inneninteresse entspräche, die subjektive Handschrift der Kurator\*in zu sehen.<sup>110</sup> Bei dem vorgestellten Konzept bleibt vor allem unklar, was die Referenzgröße wäre, was also der Gegenstand sein sollte, der interpretierend im Ausstellungsraum zur Disposition gestellt würde. Offensichtlich geht es ja um Ausstellun-

105 Vgl. ebd.

106 Vgl. Barthel, Wolfgang: Literatur und museale Präsentation, S. 65.

107 Vgl. dazu auch Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 95.

108 Vgl. ebd., S. 88f.

109 Hügel, Hans-Otto: Einleitung, S. 14.

110 Vgl. Hügel, Hans-Otto: Literarische- oder Literatur-Ausstellungen – oder?, in: Barthel, Wolfgang (Hg.): Literaturmuseum: Facetten, Visionen. Das Kleist-Museum, Frankfurt an der Oder: Eigenverlag 1996, S. 32-45, hier S. 39.

gen, die sich auf einen konkreten, zu interpretierenden Text berufen. Seine Schülerin Lange-Greve entwickelte seine Ideen in ihrer Dissertation weiter, wie ich im Folgenden darstellen werde.

### *Subjektiv deutende und deutbare Literatúrausstellungen*

Hügels Schülerin Lange-Greve entwarf in den 1990er Jahren eine Weiterentwicklung von Hügels Konzept, durch das »die Literatur als Protagonist«<sup>111</sup> der Ausstellung erscheinen soll. Um sich von anderen Ausstellungskonzepten abzugrenzen, nennt sie ihr Konzept »literarische Ausstellungen«.<sup>112</sup> Für sie muss Literatur als künstlerischer Gegenstand ausgestellt werden. Literatur als künstlerischen Gegenstand auszustellen bedeutet für sie, dass das »poetische Verfahren eines Autors durch die Ausstellung selber«<sup>113</sup> nachvollzogen werde.

Sie wirft den bis dato vorhandenen Konzepten für Literatúrausstellungen vor, die Spezifik ihres Gegenstands nicht ausreichend beachtet zu haben. Herkömmliche Literatúrausstellungen bergen ihr zufolge die Problematik der mangelnden methodologischen Anpassung an das Ausgestellte<sup>114</sup>: »In der Handhabung der Exponate und in der Methode besteht jedoch kein Unterschied, Literarisches wird als Funktionales oder als allgemein historisches Phänomen behandelt.«<sup>115</sup> Lange-Greve geht davon aus, dass Literatúrausstellungen keine Themenausstellungen im prototypischen Sinne darstellen. Themenausstellungen referieren nämlich in der Regel auf Faktisches. Die herkömmliche Ausstellungsabsicht bestünde also darin, Wirklichkeit zu rekonstruieren.<sup>116</sup> Literatur hingegen sei nicht auf diese Weise rekonstruierbar. Da nämlich Literatur selbst keine mimetische Abbildung von Wirklichkeit sei, hält es Lange-Greve gerade in einer von ihr so benannten »literarischen Ausstellung« für passend, wenn auch hier keine Rekonstruktionsversuche historischer Tatsachen unternommen werden oder die Ausstellung auf der Präsentation von dokumentierenden Materialien basiere, sondern die Ausstellung selbst bewusst mit der Vieldeutigkeit ihres Gegenstandes operiere:

[...] literarische Ausstellungen reflektieren diesen [nicht mimetischen – Anm. S.B.] Vorgang der Abbildung durch eine »sekundäre Mimesis« und handeln so wie die Literatur selbst, indem sie die Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem problematisieren, die Transformation von Bedeutung zum Wort des Autors wieder rekonstruieren bzw. dekonstruieren (sic!) zur Bedeutung zurück.<sup>117</sup>

Für Lange-Greve sollte eine Ausstellung, die Literatur zum Thema hat, eine stärker ästhetisch bezogene Komponente besitzen und sich damit an ihrem Medium orientieren.<sup>118</sup> Sie präzisiert, dass literarisches Ausstellen sich ebenso wie das Dichten als

111 Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 111.

112 Ebd., S. 110.

113 Ebd., S. 114.

114 Vgl. ebd., S. 109.

115 Ebd.

116 Vgl. ebd., S. 109.

117 Ebd., S. 109f.

118 Vgl. ebd., S. 109.

poetische Tätigkeit verstehen lasse, die die Funktionsweise von Literatur gewissermaßen reproduziere. Literatur sei ihrem Wesen nach vieldeutig und so solle auch die literarische Ausstellung vieldeutig sein und damit eine sekundäre Vieldeutigkeit eingeschrieben behalten. Eine literarische Ausstellung solle gerade die Zeichenhaftigkeit von Literatur zentrieren, um auf diese Weise Metakommunikation anzuregen.<sup>119</sup> Lange-Greve betont, dass gerade das bewusste Insistieren auf der Differenz von Zeigen und Deuten in einer literarischen Ausstellung wichtig sei.<sup>120</sup> Durch die Offenheit der Beziehung des Gezeigten zum Zeigen werde gleichzeitig der Rezeptionsakt von Literatur nachvollzogen, denn auch beim Lesen eines literarischen Texts sei die Rezeption genuin individuell, subjektiv und werde an elementaren Leerstellen besonders angeregt. Es ginge also in diesem Falle darum, im Ausstellungsraum die Möglichkeit zu bieten, Literatur ›im Kopf‹ entstehen zu lassen. Dabei bleibt Lange-Greve anders als Barthel nicht dabei stehen, einen literarischen Text auszulegen, sondern legt ein spezifisches, thematisch geprägtes Arrangement in der Ausstellung zugrunde.

Die literarische Ausstellung nach Lange-Greve arbeitet mit Exponaten, Originalausgaben, auffälligen Editionen oder auch mit einem Arrangement von Zitaten und versteht sich selbst nicht als eine letztgültige und apodiktische Darstellungsweise, sondern referiert vielmehr die Probleme des kuratorischen Sinnstiftungsprozesses mit. Lange-Greve hält fest:

Das Medium literarische Ausstellung befaßt sich also mit dem Vorgang und den Bedingungen der Bedeutungsherstellung, indem eine dialektische Beziehung von Exponat und Interpretation aufgebaut wird.<sup>121</sup>

Auf diese Weise werden die Zeichen einer Ausstellung zugleich zum Zeichen der Mehrdeutigkeit des Konstitutionsprozesses von Sinn. Lange-Greve führt aus:

Die Besucher versuchen, diesem neugeschaffenen Zeichen wiederum eine potenzielle Deutung zu geben, d.h. sie tun dasselbe wie der Ausstellungsmacher im ersten Schritt seiner Arbeit, nur daß die Besucher dabei die sekundäre Übersetzung des Ausstellers rückübersetzen, der Aussteller dagegen die primäre Übersetzung des Autors.<sup>122</sup>

Der Zielsetzung Lange-Greves entspricht es also, dass die Besucher\*innen einer Literaturausstellung sich dessen bewusst werden, dass die kuratorische Konzeption ihrerseits eine Deutung darstellt und dabei gleichzeitig diese kuratorische Deutung wiederum als zu Deutende bemerken. Somit vollzögen die Besucher\*innen beim notwendigerweise deutenden Durchschreiten einer literarischen Ausstellung ähnliche Rezeptionsprozesse wie die Kurator\*innen bei der deutenden Rezeption des zugrunde liegenden literarischen Texts.

Diese Zielsetzung bleibt recht abstrakt, wird doch nicht klar, wie sich Lange-Greve die Umsetzung eines solchen Konzepts vorstellt. Einleuchtend ist, dass eine literarische Ausstellung mögliche Exponate nicht als Sachzeugen mit einem Eindeutigkeits-

119 Vgl. ebd., S. 112.

120 Vgl. ebd., S. 94f.

121 Ebd., S. 126.

122 Ebd., S. 114.

anspruch zur Abbildung der historischen Wirklichkeit versehen und stattdessen lieber bei den Ausstellungsbesucher\*innen Deutungen provozieren sollte, um dadurch zum weiteren Nachdenken über Literatur anzuregen. Auch wenn Lange-Greve eine terminologische Klarheit herbeiführen will und selbst erkannt hat, dass das Thema Literatur in einer Ausstellung in weiten Teilen noch nicht präzise genug gefasst wird, sorgt auch sie nicht für die Festlegung dessen, was ihr abgehandelter Themenkomplex »Literatur« im Ausstellungskontext umfassen soll. In ihrem Konzept geht sie zu schnell auf die konkrete ausstellerische Methodologie ein, ohne zunächst eine Klarheit bezüglich der inhaltlichen Grundlage ihrer Ausstellungskonzeption herbeigeführt zu haben.

Darüber hinaus scheinen die Ausstellungen, die Lange-Greve am Ende zur Illustration ihrer theoretischen Ausführungen vorstellt, hinter dem von ihr theoretisch entwickelten zurückzubleiben: Schließlich geht es dann doch um Ausstellungen, die das Leben der Autor\*innen und die Entstehungskontexte literarischer Texte in den Blick nehmen. So bezieht sie sich etwa auf die Gestaltung von Eva Lessings Sterbezimmer im *Lessinghaus* in Wolfenbüttel oder das biografisch gehaltene *Hoffmann-von-Fallersleben-Museum* in Wolfsburg. Somit ist nicht mehr klar, inwiefern im Rahmen dieses Ausstellungskonzepts Literatur wirklich noch zur Protagonistin dieser Ausstellung wird. Dadurch, dass Lange-Greve schließlich doch noch das Leben von Dichter\*innen und die Schaffensprozesse literarischer Texte mit in ihre Ausstellungsbetrachtung aufnimmt, wird nicht mehr deutlich, inwiefern sich ihr Konzept noch maßgeblich etwa von Pfäfflins Überlegungen abhebt, der selbst auf die Mehrschichtigkeit, Doppelbödigkeit und Widersprüchlichkeit von Literatúrausstellungen Wert legte, um damit die vom Leben und Werk vorgezeichneten Mehrdeutigkeiten abbilden zu können.<sup>123</sup>

Zudem ist die beschriebene Zielsetzung kein Alleinstellungsmerkmal von Literatúrausstellungen. Die Bedeutungsoffenheit, die Lange-Greve gerade als ein Spezifikum literarischer Ausstellungen herausarbeitet, stellt sich nicht nur als eine Besonderheit literaturmusealen Ausstellens, sondern des Symmediums Ausstellung im Kontext der neuen Museologie (vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit) allgemein dar.

Lange-Greves Doktorvater Hügel distanzierte sich aus anderen Gründen schnell von diesem Konzept. Er hält eine solche Form der Ausstellung der Differenz von Zeichen und Bedeutung für kein tragfähiges Konzept.<sup>124</sup> Vor allem sieht Hügel die Gefahr, potenzielle Besucher\*innengruppen auszugrenzen, die eben nicht das nötige Vorwissen über das Thema beziehungsweise den entsprechenden Text besitzen. Ein interessierter Laie dürfte wohl wirklich Schwierigkeiten haben, einen solchen dekonstruktiven Ansatz nachzuvollziehen und ohne eine erfolgte Beschäftigung mit den Fragen nach der Rezeption von Literatur gleich die Metaebene der Ausstellung mit zu erfassen.

Lange-Greves Feststellung, dass eine Literatúrausstellung eine ähnliche Deutungsoffenheit leben solle wie literarische Texte, ist allerdings interessant in Hinblick auf die Frage nach der Eignung der Literatur als Thema einer Ausstellung. Wenn eine Ausstellung sich als ein deutungsoffenes Sinnstiftungsmodell verstehen lässt und ein literarischer Text ebenfalls ein bedeutungsoffenes Sinnstiftungsangebot unterbreitet, dann

123 Vgl. Pfäfflin, Friedrich: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen, S. 148.

124 Vgl. Hügel, Hans-Otto: Literarische- oder Literatur-Ausstellungen – oder?, S. 37.



liegt diesem Verständnis die Perspektive zugrunde, dass eine rezeptionsbezogene Parallele zwischen Literatur und Ausstellung vorliegt. Und gerade wenn es um die inhaltliche Dimension von Literatur geht, dann scheint sich diese inhaltsbezogene Art des Ausstellens auf das Symmedium Ausstellung übertragen zu lassen. Eine solche rezeptionsbezogene Parallelisierbarkeit bietet sogar fruchtbare Anknüpfungspunkte für didaktische Perspektiven, weil dann dem Gang durch die Ausstellung ähnliche kognitive Zugänge und Strukturen wie dem Lesen des Texts zugrunde liegen. Dieser Grundgedanke wird aber in den bisherigen Konzeptionen noch nicht konsequent genutzt, da weiterhin eine Orientierung an der jeweiligen Sammlung vorherrscht und letztlich die Betrachtung immer noch auf faktuale Wissensbestände zu den literarischen Kontexten abzielt und nicht auf den literarischen Text als immateriellem Gegenstand. Allerdings lassen sich die Ideen sehr wohl zum Ausgangspunkt weitergehender Überlegungen machen, wie ich auch im Folgenden an den Ausführungen zur »neuen Anschaulichkeit« darstellen werde.

### *Neue Anschaulichkeit*

Aschenbachs Grundidee zur neuen Anschaulichkeit geht zwar auf das Jahr 1985 zurück, bezieht sich aber rein auf den personalmusealen Kontext. In den Bereich des thematisch-literaturmusealen Ausstellens hielt ein an die neue Anschaulichkeit angelegtes Konzept erst im Jahre 2000 Einzug, wie ich im Rahmen dieses Kapitels zeigen werde. Insofern ordne ich die neue Anschaulichkeit in der Chronologie literaturmusealer Entwicklungen nach Hügels und Lange-Greves subjektiv deutbaren Ausstellungskonzeptionen an.

Aschenbach setzt auf der Seite der Gestaltung an. Ihm geht es nicht darum, den Gegenstand der Literatúrausstellung neu zu fassen oder die inhaltliche Ausrichtung einer Ausstellung zu bestimmen, sondern um die Art der Vermittlung. So verweist er darauf, dass der visuellen Gestaltung und Inszenierung einer Literatúrausstellung eine größere Relevanz zugestanden werden müsse, als es seinerzeit der Fall gewesen sei.<sup>125</sup> Er moniert, herkömmliche Literatúrausstellungen seiner Zeit hätten vor allem auf einer inhaltlichen Konzeption gefut und die konkrete Gestaltung vernachlässigt. Deshalb mahnt er eine stärkere Verknüpfung von Gestaltung und fachwissenschaftlich fundierter Konzeption an.<sup>126</sup> Aschenbach bezeichnet die Gestaltung als das »Komplexmedium der Ausstellungsgestaltung«<sup>127</sup> und sieht es als das Ziel einer gestalteten Literatúrausstellung an, durch die räumliche, farbliche und bauliche Gestaltung eine Vermittlungsleistung zu erbringen.<sup>128</sup> Er plädiert dafür, auf diese Weise eine »neue Art von Anschaulichkeit zu schaffen.«<sup>129</sup> Bei einem solchen museal-inszenatorischen Ausstellen ist nicht mehr das Exponat in seiner Dinglichkeit zentral, vielmehr geht es um das Arrangement, durch das die Besucher\*innen in ein sinnlich erfahrbares Verhältnis zu

125 Vgl. Aschenbach, Klaus: Probleme der visuellen Gestaltung in Literaturmuseen, in: Ebeling, Susanne et al. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 219–228, hier S. 219.

126 Vgl. ebd., S. 220.

127 Ebd., S. 219.

128 Vgl. ebd., S. 220.

129 Ebd., S. 227.

den Gegenständen, Konstrukten oder auch Zitaten gelangen. Aschenbach weist also auf die Notwendigkeit der Gestaltung für eine gute Vermittlung hin. Auch Didier plädiert für eine stärkere Ausnutzung der Möglichkeiten der Gestaltung von Ausstellungen, um damit besser die Vermittlungsziele einer Ausstellung verfolgen zu können.<sup>130</sup>

Aschenbach exemplifiziert die neue Form der Anschaulichkeit literaturmuseumalen Ausstellens anhand der Ausstellungskonzeption des *Wieland-Museums* im *Wittumspalais Weimar* von 1983:

Mit historischen Möbeln aus der Zeit um 1800, überwiegend aus Wielands Nachlaß u.a. mit seinem persönlichen Schreibtisch, wurde ein Redaktionsbüro des ›Teutschen Merkur‹ nachgebildet, gewidmet seiner langjährigen Tätigkeit als Verleger und Journalist.<sup>131</sup>

Das Beispiel bezieht sich zwar auf eine biografisch orientierte Ausstellungskonzeption, eine konturierte Form der inszenierten Memorialstätten im Sinne Barthels,<sup>132</sup> doch lässt sich diese Form der inszenatorischen Anschaulichkeit auch auf stärker werkorientierte Ausstellungen übertragen. Es geht auch in der Inszenierung des von Aschenbach beschriebenen Redaktionsbüros nicht um eine minutiöse, historisch detailgetreue Rekonstruktion eines Raums, sondern um die Herstellung eines Raumgefühls, das die Besucher\*innen in das historische Setting von Christoph Martin Wielands Schaffen eintauchen lässt. Ziel ist es also, den Besucher\*innen die Möglichkeit des Einfühlens in die Zeit und die Lebensbedingungen der Dichter\*in zu bieten. Ein solcher emotionaler Zugang durch die Inszenierung ist auch in Bezug auf literarische Werke möglich.

Die im Jahre 2000 eröffnete Dauerausstellung *Die Buddenbrooks – Ein Jahrhundertroman* im *Buddenbrookhaus* in Lübeck lässt sich in Teilen der neuen Anschaulichkeit durch Inszenierung zuordnen. Diese Ausstellung, die ich in Kapitel 3.3 bereits skizziert habe, operierte nämlich im Kern mit der Installation des sogenannten *begehbaren Romans*. Wißkirchen beschreibt den werkbezogenen Teil als eine »Inszenierung am authentischen Ort«<sup>133</sup>. Die Grundidee bestand darin, zwei zentrale Räume aus dem Roman auf Basis

130 Vgl. Didier, Christina: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, S. 45-56, hier S. 50.

131 Aschenbach, Klaus: Probleme der visuellen Gestaltung in Literaturmuseen, in: Ebeling, Susanne et al. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985, S. 219-228, hier S. 225.

132 Vgl. Kapitel 3.4.1 dieser Arbeit.

133 Wißkirchen, Hans: Das »neue« Buddenbrookhaus als Erinnerungsort und Literaturmuseum, in: Wißkirchen, Hans (Hg.): Dichter und ihre Häuser, S. 67-82, hier S. 76 [Kursivierung im Original]. Die Inszenierung am authentischen Ort ist auch zentral für die Betrachtung in Knipp, Raphaela: Begehbare Literatur. Sie behandelt die damalige Dauerausstellung des *Buddenbrookhauses* in Lübeck als Beispiel für eine Literatúrausstellung, die die »raum- und orstdarstellenden Verfahren des literarischen Textes« (vgl. ebd., S. 37) abbildet. Sie bezieht sich darauf, dass Leser\*innen aufgrund ihrer Textlektüre ein konkretes mentales Raumkonstrukt bilden, sich die in einem literarischen Text entworfenen Handlungsräume vorstellen. In ihren Vorüberlegungen bezieht sich Knipp auch auf raumnarratologische Arbeiten, grenzt sich aber von diesen abstrakten Raumkonzepten für ihre weitere Betrachtung ab und verfolgt vornehmlich eine Betrachtung der Literaturgeografie, »die das Wechselverhältnis von literarischen Handlungsräumen und -orten und Räumen der außerliterarischen Wirklichkeit adressieren« (ebd., S. 33). Insofern bezieht sich ihr Forschungsinteresse auf den begehbaren Roman im *Buddenbrookhaus*, dessen theoretische und empirische Unterfütterung als Ort für den Literaturtourismus. Wie ich in Kapitel 3.5 darlegen werde, geht mein Blick

der textlichen Beschreibungen zu inszenieren. Diese Inszenierung erfolgte am authentischen Ort, weil in der Thomas-Mann-Forschung ein Konsens darüber besteht, dass Thomas Mann in der Mengstraße 4, also an dem Ort, an dem sich nun das Museum befindet, seine Inspiration für die Beschreibungen der Handlungsorte aus dem Roman »Buddenbrooks« erhalten habe. Dabei beschreibt Wißkirchen es als die zentrale Zielsetzung, der Besucher\*in einen Eintritt in die Romanräume zu ermöglichen und dabei die historische Distanz erfahrbar zu machen.<sup>134</sup> Der inszenierte Raum knüpfte am Roman an und versetzte die Besucher\*in in eine Szenerie nach der letzten Romanszene, gleichsam ein fiktives zwölftes Kapitel:

Dargestellt ist die letzte Nacht im Hauses (sic!) der Buddenbrooks. Die Möbel sind schon verhüllt, für den Abtransport vorbereitet und mit Zetteln versehen, die ihren neuen Bestimmungsort kennzeichnen. Aber neben der inszenatorischen Bedeutung haben die Zettel noch eine andere Funktion. Die auf ihnen aufgedruckten Zahlen beziehen sich auf bestimmte Seiten im *Buddenbrooks*-Roman. Sie stellen eine Verbindung her zwischen bestimmten Möbelstücken und Requisiten auf der einen und dem Roman auf der anderen Seite. Denn auf den ausgewiesenen Romanseiten liest man eine Szene, die mit dem Möbelstück, vor dem man steht, ganz eng zusammenhängt.<sup>135</sup>

Literatur wurde in dieser Ausstellungssektion in den Raum übersetzt, indem ein Romanraum begebar gemacht wurde. Insofern lag ein Ausstellungskonzept vor, das die Raumgestaltung ausnutzte, um die Räumlichkeiten zu literarisieren und die Besucher\*innen in das Romansetting zu involvieren. Es wurden räumliche Beschreibungen aus dem Roman im Ausstellungsraum konkretisiert. Damit wurde ein Einfühlen in die historische Zeit und in die Lebensumstände der Familie Buddenbrook ermöglicht.

Fraglich bei dieser Übertragung von Aschenbachs für den biografischen Kontext sehr überzeugenden Überlegungen auf den Kontext der Literatur ist, inwiefern eine solche Ausstellung tatsächlich der Literatur als einem durch Ambivalenz gekennzeichneten Medium gerecht wird, das erst im Vorgang der Lektüre wirklich zum Leben erwacht. Die Inszenierung im hier beschriebenen Sinne gibt zumindest ein räumliches Bild vor. Idealerweise wäre für das Medium der Literatúrausstellung eine größere Freiheit zur Wahrnehmung anzustreben anstelle einer zumindest partiellen Vereindeutigung.

### *Zusammenfassung*

Bei einer Sichtung der Positionen, die sich mit der Frage nach den Möglichkeiten einer Inblicknahme von Literatur als Thema einer Ausstellung auseinandersetzen, fällt auf, dass diese Vorstöße sich selbst als Diskussionsbeiträge verstehen. Das legt Zeugnis davon ab, dass dieser Diskurs nicht auf bereits in Breite praktizierte Formen literaturmusealen Ausstellens blicken und/oder zurückgreifen kann. Dementsprechend sind diese Ideen auch nicht systematisch angelegt, sondern insinuieren erste Impulse für

---

gerade weg von der Konkretisierung von Handlungsräumen und Konkretisierungen örtlicher und räumlicher Begebenheiten.

134 Vgl. ebd., S. 77.

135 Ebd.

einen neuen Blick und neue Möglichkeiten literaturmuseumalen Ausstellens. Die Betrachtungen zur Literatur als Protagonistin und die inszenatorischen Entwicklungen sind aber als *work in progress* zu begreifen und können für die in dieser Arbeit angestrebte Kartografie literaturmuseumalen Ausstellens nur bedingt genutzt werden. So hatte ich bereits herausgearbeitet, dass die Überlegungen auf unterschiedlichen Ebenen ansetzen, teilweise schon terminologisch nicht auf einem einheitlichen Fundament stehen, was eine Diskursivierung erschwerte. Während die Ideen zu den subjektiv deutenden und deutbaren Ausstellungen im Grunde genommen allgemeinmuseumologischer Natur sind und noch nichts über ihre Gegenstände aussagen, stellt die neue Anschaulichkeit eine Bezugnahme auf die Ausstellungsgestaltung her und nimmt die veranschaulichenden Inszenierungen im Raum als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Bei genauer Betrachtung schließen sich die Konzepte nicht aus, bleiben aber so wenig konkret, dass eine sichere Verständigung gar nicht möglich ist.

Im gegenwärtigen museumologischen Diskurs gelangen Ausstellungsexperimente in den Blick, die sich der Frage verschreiben, wie ein neuer Blick auf Literatur möglich werden kann. Diese Konzepte nutzen die Möglichkeiten der neuen Museologie bewusst aus und arbeiten sich an der Frage ab, wie Literatur in den Ausstellungsraum gebracht werden könne. Einen Meilenstein in der Entwicklung werde ich im folgenden Kapitel darstellen.

### 3.4.5 »Wie stellt man Literatur aus?«

Vom 29. August bis zum 1. November 2010 fand im Frankfurter *Goethe Haus* eine experimentelle Ausstellung zur Frage *Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«*, initiiert durch Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath, statt.<sup>136</sup> Diese Ausstellung sollte die Möglichkeiten des Symmediums Literatúrausstellung aus sieben unterschiedlichen Positionen ausleuchten und wurde schließlich im Sammelband »Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen« dokumentiert.<sup>137</sup> Bei einer Betrachtung der Liste der Kurator\*innen fällt auf, dass sich viele der bis heute im literaturmuseumalen Diskurs maßgeblichen Namen versammeln und ihre jeweils eigene Herangehensweise reflektieren.

Eine erste Grundsatzentscheidung oblag in diesem Falle nicht den Kurator\*innen, sondern dem Projekt: Gegenstand der Ausstellung ist ein einziger Text. Dieser Text ist darüber hinaus kanonisch und war für den literaturhistorischen Diskurs auch maßgeblich. So weisen Bohnenkamp und Vandenrath darauf hin, dass Johann Wolfgang von Goethes »Wilhelm Meister«<sup>138</sup> die Gattung des sogenannten Bildungs- und Entwicklungsromans begründet habe.<sup>139</sup> An dieser Stelle sei ganz klar nicht die Diskussion um

136 Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja: *Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«*. Frankfurter Goethe-Haus 2010, in: dies. (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 285-292, hier S. 287.

137 Vgl. ebd.

138 In der Publikation erfolgt keine Spezifikation, es ist einfach die Rede von Goethes »Wilhelm Meister«, ohne dass dabei eine Fokussierung auf die Lehr- oder Wanderjahre erfolgte.

139 Vgl. ebd., S. 288.

die Gattung des Bildungsromans eröffnet. Fest steht, dass es sich um eine dezidiert kanonische Text- und damit auch Themenauswahl handelt.

Fischer und Forssman setzten sich im Rahmen ihrer Ausstellungskonzeption *Raum-Erkunden* daran, innerhalb des Romans das Leitmotiv des Reisens auszugestalten.<sup>140</sup> Sie halten einleitend fest: »Literatur als Moment der Lektüre ist nicht ausstellbar, wohl aber sind es Texte und Textträger.«<sup>141</sup> Sie gehen davon aus, dass die Ausstellung einen sinnlichen Zugang zu ihrem Thema, in diesem Falle also zum Roman, herstelle und letztlich die Ausstellungsbesucher\*innen zur weiteren Auseinandersetzung im Anschluss motiviere.<sup>142</sup> Damit zielten sie also ganz klar auf eine Art von Leseanimation ab. Im konkreten Falle operierte die Ausstellung zudem mit dem Gegensatzpaar von Fiktion und Realität. So bestand die kuratorische Klammer darin, die Reise durch den Roman mit realen Schauplätzen des heutigen Frankfurts zu verknüpfen<sup>143</sup> und dabei auf einer Meta-Ebene die Perspektive zu hinterfragen, in der Literatúrausstellung die historische Distanz zwischen Text und Gegenwart zu unterlaufen.

Den Versuch einer Verbindung des historischen Figureninventars mit heutigen kulturellen Phänomenen unternahmen Polt-Heinzl und Karlhuber in ihrer Sektion *FigurenSprache*, indem sie die Figuren verbildlichten und im Rahmen der Verbildlichungen mit gegenwartskulturellem Darstellungsinventar anreicherten.<sup>144</sup> Insofern handelte es sich hierbei um eine Art Interpretation und Abstraktion vom konkreten Text. Gfrereis und Keppler nahmen sich der *SatzBaukunst* an und entwarfen eine Ausstellung, die die Sprache des Romans im Raum erfahrbar machen sollte. Diese »Exposition von Wörtern im realen Raum«<sup>145</sup> wurde dadurch realisiert, dass der Text auf einen begehbaren Filzteppich gedruckt war:

Die optisch-akustischen Maßeinheiten der Prosa sind mit beleuchteten, unter dem Teppich verkabelten Gegenständen (konkret: pingpongballgroßen Plastik-Ostereiern) markiert, sodass die Besucher über sie buchstäblich hinwegsehen müssen und sogar hinwegsteigen oder -hüpfen können, um den Text zu lesen.<sup>146</sup>

140 Vgl. Fischer, Susanne & Forssman, Friedrich: *RaumErkundungen*. Frankfurter Rundgang. Goethes ›Wilhelm Meister‹ lesen und dabei spaziergehen, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 299-306, hier S. 301.

141 Ebd., S. 299.

142 Vgl. ebd.

143 Vgl. ebd., S. 302.

144 Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne & Karlhuber, Peter: *FigurenSpiele*. Der reizende Figurinen-Reigen des Herrn Geheimrat, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 307-314, hier S. 309.

145 Vgl. Gfrereis, Heike & Keppler, Diethard: *SatzBaukunst*. Mignon oder Goethes Kunst, Sätze zu bauen, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 315-320, hier S. 318. Heibach weitet die Betrachtung noch aus und bezieht sich auf Poesie, die von vornherein in den Raum gebaut wurde. Sie skizziert die Idee einer Ausstellung, die keinen bereits vorhandenen Text thematisiert, sondern die Sprachkunst auf eine immersive, die Besucher\*innen leiblich ergreifende Art und Weise in den Raum bringt (vgl. dazu Heibach, Christiane: *Zwischen ›buchdruck-schwarzlichem Gewände‹ und ›Allgewalt der sinnlichen Empfindung‹. Literatur als Ereignis*, in: Hochkirchen, Britta & Koilar, Elke (Hg.): *Zwischen Materialität und Ereignis*, S. 155-174).

146 Gfrereis, Heike & Keppler, Diethard: *SatzBaukunst*, S. 320.

Mithin wurde die Sprache im Raum erlebbar und die Hindernisse, Zäsuren, Unebenheiten beim Lesen dreidimensional sicht- und erfahrbar gemacht. Insofern wird die Sprache durch die Ausnutzung der Möglichkeiten der Szenografie dreidimensional und leiblich erfahrbar. Das Lesen des Texts erschien hier nicht in seiner herkömmlichen Ausprägung als unbewegter Vorgang des Dekodierens von Zeichen, sondern wurde zu einer Erfahrung im Raum.

Epple und Weitz nahmen in ihrer Konzeption *BuchKörper* die Materialität und die Trägermedien zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen und erstellten aus vorhandenem Material eine innovative Buchcollage im Raum, um damit das Buch in das Zentrum der Betrachtung zu bringen und die Geschichte des »Wilhelm Meister«-Buchs zu visualisieren.<sup>147</sup> Diese Erstellung einer Collage stellt damit die Geschichte der Gestaltung des Trägermediums dar, bietet die Möglichkeit, anhand unterschiedlicher Bücher zu sehen, wie sich das Trägermedium verändert, welch unterschiedliche Erscheinungsformen es hat.

Lepp und Prinzler stellen ihr Projekt der Rezeption von Literatur in Form einer Videoinstallation unter dem Namen *LeserStimmen* vor, in deren Rahmen Passagen des »Wilhelm Meister« von mehreren Personen auf unterschiedlichen Monitoren vorgelesen wurden.<sup>148</sup> Damit lenkten sie den Fokus weg vom gedruckten Trägermedium und hin zur mündlichen Übertragung und der Sprachrhythmik. Insofern wurde in Lepps und Prinzlers Ausstellung der Blick auf das Medium Sprache in der mündlichen Ausdrucksform gelegt. Durch die Betrachtung dieser Installation wurde deutlich, dass Sprache eine eigene Rhythmik besitzt und ihre Tonalität jeweils auch bestimmte Wirkungen nach sich zieht. Durch die zudem zu betrachtende Mimik und Gestik der Personen wurde darüber hinaus der visuelle Eindruck des Vortrags im Raum erfahrbar und deutlich, welch unterschiedliche Eindrücke schon das Vortragen durch unterschiedliche Personen mit sich bringt. Damit, so lässt sich interpretieren, wird auch die Individualität der Auseinandersetzung mit Literatur erfahrbar, die nicht nur eine festgelegte Größe darstellt, sondern rezeptionsästhetisch betrachtet wird.

Die beiden weiteren Ideen in Bezug auf die Experimente zum Ausstellen von Literatur gehen stärker auf die Frage des erinnerungskulturellen Diskurses und auf die Frage nach »Dichtung und Wahrheit« ein und werden daher im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter betrachtet.<sup>149</sup> Wie sich zeigt, wurden unterschiedliche Möglichkeiten erprobt, die jeweils Literatur auf eine spezifische Weise in den Blick nahmen. Dabei zeigten diese Ausstellungsformate ihr Innovationspotenzial und wiesen auch sehr klar aus, welches Verständnis von Ausstellung und auch von Literatur sie hatten. Allerdings lassen sie sich nicht konsistent und abstrahiert im literaturmusealen Ausstellungsdiskurs verorten. Es scheint doch zum Teil recht spezifisch vom Thema, vom Roman oder dem

147 Epple, Rose & Weitz, Detlef: *BuchKörper*. Das Buch als Objekt, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 321-326, hier S. 324.

148 Vgl. Lepp, Nicola & Prinzler, Hannah Leonie: *LeserStimmen*. Eine Videoinstallation, in: Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 327-332.

149 Vgl. dazu Bohnenkamp, Anne & Vandenrath, Sonja: Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«. *Frankfurter Goethe-Haus 2010*, in: dies. (Hg.): *Wort-Räume. Zeichen-Wechsel. Augen-Poesie*, S. 285-292, hier S. 290.

in den Blick genommenen Text abzuhängen, welche Ausgestaltungen und Möglichkeiten gegeben sind. Die plakative Frage des Projekts »Wie stellt man Literatur aus?« wird zudem in keinem der Ansätze beantwortet. Alle Ansätze berufen sich darauf, nicht Literatur auszustellen, sondern ein Verhältnis zu ihr herzustellen, wobei jeweils detailliert der entsprechende Umgang mit Literatur reflektiert wird, ohne dass aber eine abstrahierte Sicht auf die Möglichkeiten des Symmediums Literatúrausstellung ermöglicht würde. Eine solche abstrahierte Sicht ist im museologischen Diskurs gar nicht das Ziel, weil Kurator\*innen gerade kreativ und individuell mit ihren Ausstellungsthemen umgehen. Um aber das Symmedium Literatúrausstellung als Gegenstand für den Deutschunterricht beschreibbar zu machen, bedarf es einer solchen Systematisierung für den Kontext dieser Habilitationsschrift. Dabei geht es darum, übergeordnete und von der konkreten Einzelausstellung abstrahierte Befunde herauszuarbeiten, auf deren Basis eine Schärfung des Blicks auf das Symmedium Ausstellung und die entsprechend abzuleitenden didaktischen Anschlussfähigkeiten für den Literaturunterricht möglich werden. Anders als in dem eben skizzierten Ausstellungsexperiment soll es also im Folgenden nicht darum gehen, weitere Beispiele literaturmusealer Ausstellungen darzustellen, sondern vielmehr um eine theoriegeleitete Auseinandersetzung mit der Frage, wie Literatur losgelöst von ihren Trägermedien zum Thema einer Ausstellung werden kann.

### 3.5 Ausstellen von Literatur in ihrer Eigengesetzlichkeit: Literatur und Raum

In den bisherigen Auseinandersetzungen mit der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur, nach den Ausgestaltungen des Symmediums Literatúrausstellung und den Weiterentwicklungen neuer Ausstellungskonzepte werden oft Thesen in Bezug auf die Möglichkeiten oder die Unmöglichkeit des Ausstellens von Literatur in einem spezifischen Sinne in den Diskurs eingebracht, ohne dass dabei eine klare konzeptionelle Unterfütterung vorgenommen würde.

Der Grundgedanke einer aktuellen Tendenz in der literaturmusealen Ausstellungstheorie besteht beispielsweise darin, Literatur auf eine spezifische Weise in den Raum zu übertragen. So spricht Markus davon, »Werke oder Teile daraus in ihrer Eigengesetzlichkeit als Kunstwerk«<sup>150</sup> in den Blick der Ausstellung zu nehmen und in den Raum zu übertragen. Es soll also nicht darum gehen, anhand von Para- oder Epitexten die realhistorischen Kontexte oder biografisch inspirierten Entstehungsbedingungen von

150 Markus, Anna-Lena: Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann. Zur Einführung in die Ausstellung, in: Lipinski, Birte & dies. (Hg.): Fremde Heimat, S. 9-14, hier S. 11. Bei dieser Betrachtung geht es um adaptive Ausstellungen, die einen bestehenden literarischen Text aufgreifen. Ausgeklammert wird eine Betrachtung des Zusammenwirkens der Entstehung von Literatur und Museum, wie sie Orhan Pamuks Roman »Das Museum der Unschuld« (2008) vorführt. Dieser Roman beschreibt die Musealisierung eines Hauses, wobei der Autor während der Entstehung schon Gegenstände sammelte, die im Roman thematisiert und im Museum ausgestellt werden (vgl. dazu Mückain, Olaf: Die Sprache und die Dinge. Orhan Pamuks *Museum der Unschuld*, in: Hochkirchen, Britta & Koilar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis, S. 103-122).



literarischen Texten in den Blick zu nehmen oder die Trägermedien von Literatur, die dem Gesetz der sinnlichen Erfassbarkeit unterworfen sind, auszulegen, sondern darum, das Kunstwerk selbst zum Sprechen zu bringen. Fraglich ist schon, wie es möglich sein sollte, die Eigengesetzlichkeit von Literatur fass- und damit auch ausstellbar zu machen. Zentraler Gedanke ist, dass es eben nicht darum gehen soll, die konkrete Sprachverwendung zu thematisieren oder Objekte auszulegen, sondern um eine Ausstellung dessen, was den Kunstcharakter des literarischen Texts überhaupt ausmacht.

Gemeint sein muss also die Literatur als immaterielles Objekt, wobei Markus sich im Ausstellungskatalog nicht explizit zu den oben vorgeführten Arten literaturmusealen Ausstellens positioniert. Dazu stellt sich die Frage, wie die an sich immaterielle Literatur als sinnlich im Ausstellungsraum vorstellbar kuratiert werden kann. Auch Wißkirchen fragt sich, wie »die Literatur angemessen in einer Ausstellung für den Besucher erfahrbar gemacht werden kann«<sup>151</sup>. Zeissig sieht eine terminologische Herausforderung darin, dass in Bezug auf Ausstellungen kein allgemeingültiger Begriff dessen vorherrsche, was unter Literatur verstanden werde.<sup>152</sup> Es muss also erst einmal überhaupt eine Klärung darüber herbeigeführt werden, was »die Literatur« als Ausstellungsgegenstand überhaupt sein kann.

Um die hier aufgeworfenen Fragen und Probleme beantworten zu können, bedarf es eines theoretischen Vorbaus, der nachweist, inwiefern die immaterielle Dimension von Literatur und die neueren museologischen Entwicklungen, die ich in Kapitel 2 beschrieben habe, zusammenpassen. Damit geht es nicht mehr nur um die generelle Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur, sondern um den Nachweis, dass auch die Literatur als immaterieller Gegenstand in den Ausstellungsraum übersetzt werden kann. In Bezug auf diesen Nachweis herrscht bisher keine terminologische wie konzeptionelle Systematik vor, sodass die Frage in den unterschiedlichen Ansätzen auch jeweils sehr unterschiedlich unter Bezugnahme auf das jeweils konkrete Ausstellungskonzept beantwortet wird. Um eine terminologische und konzeptionelle Klarheit in den Diskurs zu bringen, werde ich im Folgenden zeigen, dass die Betrachtung von Literatur in ihrer Eigengesetzlichkeit durchaus konzeptionelle Anschlussfähigkeiten zum aktuellen Forschungsstand in Bezug auf das Ausstellen des Immateriellen aufweist. Dabei werde ich zunächst einmal konzeptionelle Klarheit in die jeweiligen Überlegungen bringen und Anschlussfähigkeiten zwischen Literaturwissenschaft und Ausstellungstheorie herstellen, um daran anknüpfend konkrete Perspektiven der Umsetzbarkeit zu bewerten und weiterzuentwickeln.

Literatúrausstellungen im hier beschriebenen Sinne stellen nämlich Themenausstellungen im Sinne der neueren Museologie dar. Isenbort skizziert in seinem Aufsatz »Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen«<sup>153</sup> Ausstellungen, die mit immateriellen und abstrakten Themen operieren und daher auch nicht auf einen vorgefertigten Fundus an Material zurückgreifen können. Um das Immaterielle verräumlichen zu können, arbeitet er in seinem Konzept mit Inszenierung und Szenografie. Der

151 Wißkirchen, Hans: Auf der Suche nach der idealen Ausstellung. Die Rolle der Laborausstellungen im Rahmen der Neukonzeption des Buddenbrookhauses, in: ebd., S. 16–22, hier S. 22.

152 Vgl. Zeissig, Vanessa: Zur Literatur als immateriellem Museumsobjekt, in: ebd., S. 23–34, hier S. 27.

153 Isenbort, Gregor: Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen.

Terminus der ›Inszenierung‹ wird hier in einem fundamental anderen Sinne gebraucht als etwa bei Aschenbach (vgl. die Ausführungen zur ›neuen Anschaulichkeit‹ in Kapitel 3.4.4 dieser Arbeit). Während Aschenbach noch davon ausgegangen war, dass die Inszenierung in jedem Falle zur Konkretisierung dienen müsse und schließlich eine sinnliche Veranschaulichung erfolge, ist die Zielsetzung in der aktuellen Museologie eine andere, nämlich die bewusste Ausnutzung der Räumlichkeit für das Ausstellungserlebnis. Isenbort hält fest:

Der Akt der Inszenierung ist vor allem ein Akt des Sichtbarmachens, und dieses Sichtbarmachen ist wiederum ein Akt, durch den in übertragener Weise einem Thema ein Ort zugewiesen wird, zum Beispiel in der Vorstellungswelt.<sup>154</sup>

Diese Beschreibung zeigt, dass im Akt des szenografischen Ausstellens dem eigentlichen nicht fass- und sichtbaren Thema eine räumliche Konnotation gegeben wird. Das abstrakte Thema wird in der Vorstellung der Betrachter\*in verortet. Isenbort hält weiter fest: »Thematisches Ausstellen ist Instrument, mit dessen Hilfe abstrakten Phänomenen konkrete Orte und Bedeutungen zugewiesen und zur Diskussion gestellt werden.«<sup>155</sup> Es geht also nicht darum, dass die Inszenierung wie bei Aschenbach dazu führt, dass die Besucher\*in eine konkrete Szenerie vor Augen hat, sondern um einen abstrakten Akt der Konkretisierung von Sachverhalten im Bewusstsein der Besucher\*innen. Diese Konkretisierung erfolgt dadurch, dass ein Thema greifbar gemacht wird, indem es konkret in den Raum gebracht oder zumindest mit räumlichem Vorstellungsinventar versehen wird. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass die menschliche Verständnismöglichkeit größer ist, wenn Informationen – und sei es nur in einem metaphorischen Sinne – in eine räumliche Ordnung gebracht werden können. Isenbort betont, die szenografische Verräumlichung sei deshalb konkretisierend, weil eine Parallelisierbarkeit mit der menschlichen Wahrnehmung bestünde: »Wahrnehmen der Welt besteht aus Akten des Verortens und Bezugnehmens, aus einer Folge von Akten der Ortszuweisung.«<sup>156</sup> Wenn also Wahrnehmen grundsätzlich räumlich organisiert ist, dann bietet sich das Format Ausstellung, das ja gerade durch seine Räumlichkeit charakterisiert ist, für eine Wahrnehmungsschärfung im beschriebenen Sinne geradezu an.<sup>157</sup> Die Szenografie macht sich die räumliche Verfasstheit menschlicher Erkenntnis zunutze und kann damit Abstraktes in Konkretes umwandeln. Die Übertragung des Abstrakten in ein anderes Zeichensystem ist keine 1:1 Übersetzung, sondern verändert die Botschaft,

154 Ebd., S. 7.

155 Ebd.

156 Ebd., S. 8.

157 Der Gedanke der räumlichen Strukturiertheit von Wahrnehmung ist nicht neu. Nicht zuletzt Kants transzendente Ästhetik, die mit der Erörterung »von dem Raume« beginnt und den Begriff transzendental verortet, legt Zeugnis von dieser anthropologischen Grundannahme ab (vgl. Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, 1, Werkausgabe Band III, hg. von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1974, S. 71–77). Daraus lässt sich schließen, dass die Räumlichkeit gerade für Abstrakta eine erhellende Wirkung aufweist. Vgl. zur Relevanz des Raums für die menschliche Wahrnehmung und die Literaturrezeption auch Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin: De Gruyter, 2009.

hilft damit aber zum besseren Verständnis und zur besseren Erfassung durch die Strukturiertheit menschlicher Erkenntnis. Durch den szenografischen Zugriff würden Isenbort zufolge die abstrakten Themen durch Gestaltung, Raumausnutzung, Lichteffekte und Medien in den Raum übertragen. Wichtig ist, zu bedenken, dass das Arrangement im Museum nicht als ein feststehendes Gebilde den Besuchenden gegenübersteht, sondern eine Interaktivität zustande kommt. So hebt Poesch hervor, dass sich schon in den ersten zugänglichen Museen »Interessierte (im Gegensatz zum Theater) zwar geführt, aber trotzdem aktiv durch den Wissensraum bzw. die skené bewegten.«<sup>158</sup> Es geht also nicht darum, im Raum eine statische Erklärungssituation zu produzieren, sondern um die bewusste Ausnutzung der Möglichkeiten leiblicher Präsenz und Bewegungen. Die Institution Museum ist immer an den Raum gebunden und bewirkt damit räumliche Wahrnehmungen, die durch die moderne Szenografie bewusst ausgenutzt werden. Poesch betont, dass jede Art des räumlichen Arrangements damit schon eine Form der räumlichen Inszenierung darstelle.<sup>159</sup> Die Szenografie nutzt die leibliche Präsenz der Museumsbesucher\*in bewusst aus und kann auf diese Weise einen Erfahrungsraum erzeugen, der zum Eintauchen in abstrakte kognitive Räume einlädt.<sup>160</sup> Mithin bedient sich die Szenografie bewusst des Mediums Raum und kann durch die Tatsache, dass Besucher\*innen präsent sind und sich im Raum bewegen, ein Eintauchen in die Welt der Ausstellung anbahnen.

Die Beobachtung, dass das Ausstellen des Immateriellen auch immer eine Form des zumindest mentalen, aber durch den Ausstellungscharakter freilich auch faktischen Verräumlichens darstellt und dabei eine subjektive Involvierung der Besucher\*innen ermöglicht, bietet interessante Beobachtungen für eine Literatúrausstellung, die ihrerseits nicht auf Konkreta aufbaut, sondern den literarischen Text als immaterielles Objekt in einer spezifischen Art und Weise in den Blick nimmt. Dabei lässt sich die Skepsis gegenüber Ausstellungskonzepten, die die Literatur in ihrer Eigengesetzlichkeit in den Blick nehmen, durch eine Bezugnahme auf literaturtheoretische Ansätze entkräften, wie ich im Folgenden darstellen werde.

### 3.5.1 Die Struktur künstlerischer Texte und die Szenografie: Raumsemantik im Raum

Die Literatur als immaterieller Gegenstand scheint auf den ersten Blick schwerlich in den Ausstellungsraum übertragbar zu sein.

Aber: Aus einer theoretischen Betrachtung des Verhältnisses von Literatur [...] und Ausstellung ergibt sich, dass die Kluft zwischen immaterieller Literatur und der sinnlich wahrnehmbaren Ausstellung gar nicht bestehen muss.<sup>161</sup>

158 Poesch, Janina: Szenografie ist... Ein Rückblick, in: Kiedaisch, Petra, et al. (Hg.): Szenografie. [Anm 98], S. 18-29, hier S. 26.

159 Vgl. ebd., S. 26.

160 Vgl. dazu Drees, Ursula: Mediale Vermittlung, S. 130.

161 Bernhardt, Sebastian: Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?, in: Grünwald, Andreas; Hethy, Meike & Struve, Karen (Hg.): KONTROVERS – Literaturdidaktik meets Literaturwissenschaft, Trier: wvt 2020, S. 335-350, hier S. 341.

Beispielsweise lässt sich die strukturalistische Textauslegungstheorie ohne Probleme in einen räumlichen Bezug setzen. Jurij M. Lotman stellt in seiner Theorie zur »Struktur künstlerischer Texte« (1972) beispielsweise die räumliche Ordnung erzählender Texte in den Mittelpunkt seiner Textauslegungslehre. Basis der raumsemantischen Betrachtung literarischer Texte ist bei Lotman ähnlich wie in Isenborts Konzept der Themenausstellungen die menschliche Wahrnehmungsstruktur. So arbeitet Lotman heraus:

Der dem Menschen eigene besondere Charakter der visuellen Wahrnehmung der Welt hat zur Folge, daß für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbalen Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind, und das führt zu einer spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle. Auch diesen Modellen ist das iconische Prinzip, die Anschaulichkeit durchweg eigentümlich.<sup>162</sup>

Lotman geht von der Grundannahme aus, dass der Mensch beim Wahrnehmen (zum Beispiel Hören oder Erlesen) eines verbalen Zeichens mit diesem Zeichen ein Objekt der außersprachlichen Wirklichkeit verbinde. Dieses Objekt der außersprachlichen Wirklichkeit erscheine dem Menschen bei der Betrachtung des entsprechenden Zeichens. Wann immer der Mensch also ein sprachliches Zeichen erfasse, belege er dieses Zeichen in irgendeiner Form mit räumlichen Merkmalen. Auch eindeutig nicht räumlich konnotierte Begriffe werden Lotman zufolge räumlich konnotiert. Aus dieser Verfasstheit der Wahrnehmung leitet Lotman die »Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen«<sup>163</sup>, ab. Er leitet das aus Alltagssprachlichen Beispielen wie dem Gegensatzpaar »wertvoll – wertlos« her, das mit dem topologischen Gegensatz »hoch – niedrig« korreliere. Er schließt, dass sich »die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit«<sup>164</sup> offenbare. Lotman führt das Gedankenmodell eines verallgemeinernden Begriffs an, der von sich aus keinerlei konkrete Merkmale besitze. Er geht davon aus, dass die meisten Menschen diesen Begriff doch wieder mit räumlichen Merkmalen versehen. Ein komplett abstrahierter Begriff, ein »Alles«<sup>165</sup>, werde dann als unbegrenzt beschrieben, wobei Lotman davon ausgeht, dass der Terminus »Grenze« schon eine räumliche Grundverfasstheit besitze. Unbegrenztheit sei eben im allgemeinen Sprachgebrauch synonym zu sehr großer räumlicher Abmessung.<sup>166</sup> Lotman beruft sich auf experimentelle Studien, denen zufolge selbst der Begriff der Universalität von der Allgemeinheit deutlich räumlich konnotiert sei.<sup>167</sup> Wenn die menschliche Wahrnehmung auf dem »iconischen Prinzip« basiert, wie Lotman im obigen Zitat weiter ausführt, Abstrakta also auf diese Weise sogleich mit Kategorien der Anschaulichkeit belegt werden, dann folgt daraus, dass auch die Rezeption eines literarischen Texts auf der Basis räumlicher Konnotationen erfolgt.

162 Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, 4., unveränderte Auflage, München: UTB 1993, S. 312.

163 Ebd., S. 313.

164 Ebd.

165 Ebd., S. 312.

166 Vgl. ebd.

167 Vgl. ebd.

Da derartig verdinglichte Konkretisierungen in den meisten Fällen eine räumliche Beschaffenheit – Tiefe, Höhe, Breite – aufweisen und der Mensch bei seinen Vorstellungen eben eine stark räumliche Struktur zugrunde lege, sei auch die Wahrnehmung eines Texts in großen Teilen räumlich strukturiert. Der Mensch nehme die erzählte Welt räumlich wahr und modelliere die Regeln der erzählten Welt. Die räumliche Beschreibung der Handlungsschauplätze in einem literarischen Text diene beispielsweise nicht der bloßen Dekoration, sondern bilde einen gewissen Topos des Texts. Diese topologische Ordnung stehe aber nicht für sich selbst, sondern fungiere auch »als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes.«<sup>168</sup> Gemeint ist damit, dass schon die Handlungsschauplätze und deren topologische wie topografische Ordnung nicht rein als Deskriptionen und Verbildlichungen zu betrachten seien, sondern ihrerseits weitere nichträumliche Implikationen bergen. Literarische Texte bilden Lotman zufolge auf der Oberflächenebene eine bestimmte räumliche Ordnung ab. So operieren Texte beispielsweise mit dem Gegensatz ›Stadt – Land‹. Diese räumliche Grenze werde in literarischen Texten oft semantisiert und in der Folge auch auf nicht-räumliche Aspekte übertragen, sodass sich innerhalb des Texts *semantische Felder* bilden.<sup>169</sup> Ein literarischer Text ist damit ein System von Ordnungen, das durch *semantische Felder* und dazwischen liegende Grenzen konstituiert wird.

Die Betrachtungen bei Lotman weisen eine hohe Anschlussfähigkeit an die Betrachtungen Isenborts zu einer Ausstellung auf. Isenbort selbst legt eine Parallele zwischen Ausstellung und Literaturbetrachtung nahe:

Das Ausstellen macht sich damit dieselben Möglichkeiten zunutze wie die fiktionale Literatur, der Film oder das Theater: Betrachtenden (sic!) können erleben, müssen aber keine Entscheidungen fällen und keine Konsequenzen fürchten. Die Entlastung von Wirklichkeit ist die Voraussetzung dafür, sich diese Wirklichkeit wenigstens in Teilen vor Augen zu führen.<sup>170</sup>

Insofern geht Isenbort schon davon aus, dass die Rezeption einer Ausstellung ähnlich ablaufe wie die Rezeption von Literatur: In beiden Fällen werden Sachverhalte und Themen mit einer je spezifischen ästhetischen Distanz betrachtet. Der Unterschied besteht einerseits in der Interaktivität und andererseits auch in der Dreidimensionalität sowie in der Möglichkeit der leiblichen Erfahrung des Museums-/Ausstellungsraums. Rostásy und Sievers setzen sogar noch grundlegender an:

Wir können uns – und andere – nicht losgelöst vom Raum denken. Was auch immer wir erleben, wir erleben es im Kontext von Raum – den Ausblick aus einer Riesenradgondel ebenso wie das Schwimmen im Wasserbecken. Und selbst den Protagonisten eines Buches, das wir lesen, stellen wir uns in einem Raum vor.<sup>171</sup>

Auch wenn die Literatur nicht Realität abbildet, sondern selbst eine fiktionale Welt konstruiert und daher die herausgearbeitete weitere Brechung des Wirklichkeitsbezugs

168 Ebd., S. 330.

169 Vgl. ebd., S. 332.

170 Isenbort, Gregor: Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen, S. 9.

171 Rostásy, Andrea & Sievers, Tobias: Handbuch Mediatektur, S. 43.

mitbedacht werden muss, bleibt doch die Feststellung, dass strukturelle Ähnlichkeiten vorliegen und damit ein Passungsverhältnis zwischen Literatur und szenografischer Ausstellung besteht. Aufbauend auf der Grundannahme, dass Literatur im Zuge der Rezeption schon grundsätzlich in eine zumindest mental verräumlichte Ordnung gebracht wird, lässt sich eine Übertragung zum szenografischen Ansatz herstellen. Szenografie bedient sich des realen Raums, um damit kognitive Räume zu kreieren.<sup>172</sup>

Somit lässt sich festhalten, dass Lotmans Theorie der Struktur künstlerischer Texte und die szenografische Konzeption von Thementausstellungen klare Parallelen aufweisen. Beide gehen in ihren Überlegungen von der räumlichen Grundverfasstheit menschlicher Wahrnehmung aus. Wenn Lotman betont, dass in literarischen Texten immer eine Korrelation eigentlich nicht-räumlicher Begriffe mit Räumlichkeit vorliegt und Isenbort davon ausgeht, dass eine szenografische Thementausstellung gerade der Verräumlichung von nicht-räumlichen Zusammenhängen diene, dann lassen sich konzeptionelle Anschlüsse herstellen. Diese Anschlussfähigkeiten wurden sogar bereits in Ausstellungen ausgenutzt:

Bachmann betont am Beispiel einer Ausstellung über Lion Feuchtwangers Roman »Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz« (1930), die den Titel *Erfolg. Lion Feuchtwangers Bayern* trug und von Oktober 2014 bis Februar 2015 im *Literaturhaus* in München zu sehen war:

Es bietet sich insbesondere an, die Raumstruktur des Romans in einer Ausstellung ins Dreidimensionale zu übertragen. Das Herausarbeiten der Raumstruktur gehört zur literaturwissenschaftlichen Kernkompetenz und beruht auf einer Interpretation des Textes.<sup>173</sup>

Sie greift also die literaturwissenschaftliche Beobachtung in der Tradition Lotmans und Anderer auf und geht davon aus, auf diese Weise zu einer Auseinandersetzung mit dem Roman selbst ohne ein Ausweichen auf Para- und Epitexte gelangen zu können. Die Basis von Bachmanns Überlegungen für die Kuratierung einer Ausstellung bildet eine präzise, mit literaturwissenschaftlicher Methodologie angestellte raumsemiotische Interpretation des Romans, die als Basis für weitere Überlegungen dient. Insofern ist eine Ausstellung, die die räumlichen Kategorien zur Grundlage ihrer Kuratierung nimmt, gewissermaßen die Ausstellung einer spezifischen Form von gliedernder Interpretation des Textes. In Bachmanns Beispiel funktionierte das folgendermaßen:

Feuchtwangers *Erfolg* meint mit der »Provinz« im Untertitel zwar Bayern, nennt aber als Schauplatz immer wieder die »bayrische Hochebene« und spielt tatsächlich größtenteils in München. Diese bayrische Hochebene begrenzte als halbrund aufgezo- genes Panorama (die Reproduktion einer Reliefkarte des zeitgenössischen Historien- und Panoramamalers Michael Zeno Diener) den ersten Raum der Ausstellung. Der Begriff des »Panoramas« stammt dabei nicht aus dem Roman selbst, sondern aus der Analyse und taucht auch in der Forschungsliteratur immer wieder auf.<sup>174</sup>

172 Vgl. Drees, Ursula: Mediale Vermittlung, S. 130.

173 Bachmann, Verena: Kein Schlüssel zum Erfolg? Wie man einen Roman ausstellen kann, in: Hansen, Lis et al. (Hg.): Das Immaterielle ausstellen, S. 125-140, hier S. 132.

174 Ebd., S. 132f.

Bachmann nimmt also einerseits den Handlungsort als Basis und grenzt den ersten Raum durch diesen Handlungsraum ab. Dabei arbeitet sie heraus, dass der Raum in Feuchtwangers Roman auch nicht klar auf einen geografischen Ort zu beziehen sei und bezieht sich auf die in der Forschungsliteratur angestellte Beobachtung, derzufolge der Roman ein Panorama seiner Zeit zeichne. Dass in diesem Falle die im Roman beschriebene Hochebene durch ein reales Panoramabild begrenzt wurde, scheint recht konkret an die tatsächlich beschriebene Raumordnung des Feuchtwanger-Romans angelehnt. Allerdings abstrahierte die Ausstellung schon insofern, als sie nicht die räumlichen Beschreibungen nachbildete oder im Roman selbst verwendete Termini in den Raum übersetzte, sondern einen Zugriff über die Forschungspositionen und damit über die bisher angestellten Interpretationen wählte. Dass also der erste Ausstellungsraum als Panorama konzipiert war, stellte insofern schon einen interpretativen Zugriff dar, der die Romanhandlung strukturierte und damit einen spezifischen Blick auf den Text anregte. Bachmann verschenkt an dieser Stelle argumentatives Potenzial, wenn sie in der Folge von den im ersten Raum angebrachten Figuren berichtet und dabei keine Verbindung zur Räumlichkeit expliziert. Letztlich sind auch die Figuren in literarischen Texten oftmals mit bestimmten Handlungsräumen verbunden oder werden mit räumlichen Korrelationen semantisiert.

Dass also die Figuren in diesem ersten Raum in einem spezifisch-interpretierenden Sinne angeordnet waren, lässt sich auf die Raumsemantik übertragen: Wie Bachmann nämlich herausarbeitet, tritt im Roman »Erfolg« ein sehr großes Figureninventar auf, wobei die Figuren weniger in ihrer Individualität als vielmehr in ihrer Funktion als Beispiele von Gruppen konzipiert sind.<sup>175</sup> Bachmann bezeichnet die Figurenbeschreibungen als holzschnittartig.<sup>176</sup> Die Erscheinungsform der in dem Raum ausgestellten Figuren übersetzte die abstrakte analytische Beobachtung, dass die Figuren in weiten Teilen schablonenhaft sind, in den Raum, indem für jede der im Roman auftretenden Gruppen von Figuren jeweils die repräsentierende Figur in Lebensgröße auf Platten aufgezogen in der Ausstellung präsentiert wurde. Die Figuren hingen an dünnen Fäden, »um das Marionettenhafte darzustellen, das ihnen im Roman zukommt.«<sup>177</sup> Insofern wurde durch das ausstellerische Arrangement erkennbar, dass hier nicht eigenständig handelnde, klar individuelle Figuren im Text auftreten. Diese These der marionettenhaften Figurenkonstruktion stellte insofern schon eine in den Raum übertragene Form der Interpretation dar, die durch das Symmedium Ausstellung direkt erfahrbar gemacht wurde.<sup>178</sup>

Der zweite Raum hingegen stellte Handlungsräume des Romans dar, die »jeweils metonymisch für verschiedene Bereiche der Gesellschaft stehen, also etwa das Gefängnis als Ort der Justiz, die Gemäldegalerie als Ort der Kunst, die Gastwirtschaft als Ort der Politik.«<sup>179</sup> In der Darstellung dieser Orte operierte die Ausstellung mit Formensprache, die beispielsweise die Beengtheit und die beklemmende Atmosphäre der

175 Vgl. ebd., S. 133.

176 Vgl. ebd., S. 136.

177 Ebd., S. 136.

178 Vgl. ebd., S. 136.

179 Ebd., S. 137.



Innenräume symbolisierte.<sup>180</sup> Bachmann hebt den experimentellen Charakter einer solchen Form des Ausstellens der immateriellen Literatur hervor und betont, das sei grundsätzlich eine Form der Interpretation. Sie schließt mit den Worten:

Insofern ist eine solche Ausstellung auch ein Vorschlag – in unserem Fall ein Vorschlag zu einer bestimmten Lektüre und Deutung des Textes. Ein solcher Vorschlag ruft damit Zustimmung, vermutlich aber auch mehr Widerspruch und Kritik als eine illustrative Ausstellung hervor. In jedem Fall ist sie eine Auseinandersetzung mit dem Roman. Und möglicherweise regt sie sogar zu einer eigenen Lektüre oder Relektüre an.<sup>181</sup>

Diese Art von Ausstellung stellt ein Rezeptionszeugnis des literarischen Texts dar und erlaubt auf Basis der Raumgestaltung einen Zugriff auf den Inhalt des Romans. Bei konsequenter Anwendung erfolgt bei dieser Herangehensweise eine abstrahierende Interpretation des Texts, in deren Rahmen die Raumordnung betrachtet und gegebenenfalls vorhandene weitere, eigentlich nicht-räumliche Zusammenhänge herausgearbeitet werden, die ihrerseits aber räumlich konnotiert sind. Durch die Auseinandersetzung mit diesen *semantischen Feldern* der literarischen Texte lässt sich zugleich eine Art impliziter Ebene aus den Texten herausarbeiten: Durch die Wortfelder und -assoziationen kristallisieren sich bestimmte, nicht explizierte Grundannahmen und Regeln in der Welt des Texts heraus, die sprachlich verbalisiert werden können. Ein Beispiel wäre es, dass in einem literarischen Text der nördliche Handlungsraum mit Kälte korreliert und dann im weiteren Verlauf Figuren in Abhängigkeit von ihrem Verhalten und ihrer Charakterisierung ebenfalls mit Attributen versehen werden, die diese Korrelation mit Kälte aufweisen.

Wird das baulich in den Raum übersetzt, dann kann das genau diese Interpretation ohne nähere Erläuterung plastisch erfahrbar machen: Die Beobachtungen einer impliziten Bedeutungsebene werden damit im Raum anschaulich zur Disposition gestellt. Wichtig ist dabei nur, dass die Sprache der Ausstellung lesbar bleibt und auch diejenigen Besucher\*innen, die selbst nicht mit derartigen Interpretationstechniken vertraut sind oder werden sollen, dennoch Anknüpfungspunkte in der Ausstellung finden. Fraglich bleibt, wie jemand, der die Ausstellung ohne jegliche Kenntnis des entsprechenden literarischen Texts besucht, einen Zugang zu dieser Konzeption finden sollte. Ohne Thema, Motive, Darstellungsweisen oder Problemstellungen eines literarischen Texts zu kennen, stellt es sich sicherlich als ausgesprochen schwierig dar, überhaupt nachzuvollziehen, wie eine Interpretation zustande kommt. Wenn dann diese Interpretation darüber hinaus nicht expliziert, sondern abstrahiert als ausstellerisches Zeichen in den Raum übertragen wird, ist das Verstehen dieser Zeichen ausgesprochen komplex. Wie ich in Kapitel 2 dargestellt habe, besteht bei einer zu hohen Komplexität und einer zu geringen Rückbindung an die Rezipierbarkeit der Ausstellung die Gefahr, dass die Ausstellung eine zu große Alteritätserfahrung hervorruft und genau dadurch auf Ablehnung stößt, also auch nicht zum Nachdenken anregt. Eben deshalb muss sichergestellt sein, dass das Zeicheninventar einer Ausstellung sich als rezipierbar erweist und zum Denken in Bezug auf die Ausstellungsthematik anregt.

180 Vgl. ebd., S. 136f.

181 Ebd., S. 140.

Wie ich in Kapitel 7.3 noch genauer ausführen werde, lässt sich dieses Konzept als eine mediale Erweiterung für das kumulative literarästhetische Lernen im Sinne Spinners sowie Schilchers und Pissareks<sup>182</sup> begreifen und entsprechend auch herleiten, dass die Betrachtung derartig angelegter Ausstellungen auf mehreren Kanälen Anschlussfähigkeiten für einen Literaturunterricht in einem erweiterten Sinne bietet. Voraussetzung dafür ist nur unter anderem, das Symmedium Ausstellung selbst als ein ästhetisches Medium anzusehen, dessen Ästhetik und Lesbarkeit mit den Schüler\*innen im Unterricht thematisiert werden sollte. Eine zweite Anschlussfähigkeit der neuen Museologie an die Betrachtung von Literatur in ihrer Immaterialität werde ich im Folgenden darstellen.

### 3.5.2 Erzähltheoretische Metaphern und Szenografie: Erzähltheorie im Raum

Eine weitere Möglichkeit der Ausnutzung des Mediums Raum besteht in erzähltheoretisch orientierten Ausstellungen, die versuchen, die Kategorien der Analyse in den Raum zu übertragen und dadurch zu einer Orientierung im Text ebenso wie einer Plastifizierung der sonst abstrakt bleibenden Analysekategorien beizutragen.

Zeissig weist darauf hin, dass es bei einer szenografischen Literatúrausstellung nicht darum gehe, eine Szene nachzubauen oder den Besuchenden den Nachbau eines Handlungsraums zu präsentieren. Sie erläutert die ausstellerische Zielsetzung folgendermaßen: »Es geht vielmehr darum, Metaphern aus dem Roman oder der Analyse des Romans in den Raum zu übersetzen.«<sup>183</sup> Entsprechend geht es nicht um eine Betrachtung der Raumsemantik, sondern um die Beobachtung, dass die Erzähltheorie ihrerseits schon mit Räumlichkeits-Metaphern arbeitet.

Zeissig bezieht sich also nicht auf die Raumordnung, die in Kapitel 3.5.1 dargestellt wurde, sondern nimmt Bezug auf die von ihr gestaltete Ausstellung *Fremde Heimat* und skizziert eine Möglichkeit, die Erzähltextanalyse in den Raum zu übertragen. Die narratologische Erzähltheorie bedient sich nämlich auch räumlicher Metaphern, wenn es um die Analyse eines Texts geht. Genettes Erzähltextanalyse ist bis heute kanonisch geblieben und bedient sich beispielsweise in der Kategorie des Modus sogar explizit räumlicher Metaphern:

Die ›Repräsentation‹ oder genauer gesagt die narrative Information hat verschiedene Grade; die Erzählung kann den Leser auf mehr oder weniger direkte Weise mehr oder weniger detailliert informieren und so (um eine geläufige und bequeme räumliche Metapher aufzugreifen, die man aber nicht buchstäblich nehmen sollte) eine mehr oder weniger große *Distanz* zu dem, was sie erzählt, zu nehmen scheinen.<sup>184</sup>

182 Vgl. Spinner, Kaspar H.: Literarisches Lernen, in: Praxis Deutsch 200. Seelze: Friedrich 2006, S. 6-16 und Schilcher, Anita & Pissarek, Markus (Hg.): Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz, Baltmannsweiler: Schneider 2018.

183 Zeissig, Vanessa: Zur Literatur als immateriellem Museumsobjekt, S. 31.

184 Genette, Gérard: Die Erzählung, 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop, Paderborn: UTB 2010, S. 103.

Er markiert damit schon selbst die Eigentümlichkeit, dass eine räumliche Metapher zur Beschreibung bemüht wird, um damit die abstrakte Kategorie der narrativen Regulierung der Vermittlungsebene des literarischen Textes greifbarer zu machen. Genette weist also schon selbst darauf hin, dass die räumliche Metapher nur eine Art Verlegenheitslösung für eine sonst sprachlich kaum fassbare Betrachtung darstellt.

Die von Genette explizit bemühte räumliche Metapher ist die der Perspektive auf das Geschehen, die ja auch ihrerseits wieder eine räumliche Positionierung der eigentlich abstrakten und nicht als Entität vorhandenen Erzählstimme voraussetzt.<sup>185</sup> Genette erläutert die Regulierung der narrativen Informationen durch den erzählerischen Modus anhand der Wahrnehmung eines Gemäldes, die von der Position der Betrachtenden, deren Distanz und auch möglichen Hindernissen, die den Blickwinkel erschweren, abhängt.<sup>186</sup> Insofern ist also die Art der Regulierung von Informationen durch den Text schon räumlich moduliert.

Auch die Struktur eines Texts ist mit räumlichen Metaphern zu beschreiben: So spricht Genette in seinem Kapitel über »narrative Ebenen« davon, dass in Geschichten zum Teil strukturelle Trennungen auch durch »eine Art Schwelle, die von der Narration selber gebildet wird« vorzufinden seien. Er bezeichnet den Unterschied zwischen den erzählten Elementen diesseits und jenseits der Schwelle als einen »Unterschied der Ebenen«.<sup>187</sup> Dabei geht er davon aus, dass diese Ebenen durch die Beziehung der Personen und Geschehnisse zur Erzählung konstituiert würden.<sup>188</sup> Es geht also darum, dass innerhalb einer Erzählung Veränderungen der Vermittlungsebene oder der Erzählweise vorliegen können. Ein Beispiel wäre etwa, dass ein Werk mit einer Rückblickserzählung beginnt, wobei die Erzählung irgendwann das erzählte Jetzt einholt. Damit würde aus einer Rückblicks- eine gegenwärtige Erzählung. Ebenso lassen sich Fälle betrachten, in denen eine oder mehrere Erzählungen von der Ursprungserzählung ausgehen (intradiegetische Binnenerzählungen). Dieses Phänomen der diegetischen Verschachtelungen lässt sich, wie Genette selbst betont, nur durch die Verwendung räumlicher Begrifflichkeiten überhaupt fassbar machen.

Auf der anderen Seite erweist sich genau diese Betrachtungsweise mit diegetischen Ebenen, außerhalb und innerhalb der Diegese angesiedelten Figuren, erzählerischen Nähe- und Distanzverhältnissen trotz der räumlichen Verbildlichung als recht abstrakt. Der Umgang mit den Perspektivierungen, Sichtweisen und Ebenen ist ein für Nicht-Literaturwissenschaftler\*innen nicht auf den ersten Blick greifbares literaturwissenschaftliches Instrumentarium. Eine Übertragung in den Raum könnte dazu beitragen, die sonst rein abstrahierten Betrachtungen in einem vermittelnden Sinne quasi einmal nicht bloß vor dem inneren Auge, sondern tatsächlich im Ausstellungsraum zu sehen. Auch wenn Genette anmahnt, die Räumlichkeit dürfe auf keinen Fall wörtlich genommen werden, lässt sich die Konkretisierung im Raum rechtfertigen, denn im Bewusstsein des Formats Ausstellung handelt es sich ja nicht um den Versuch einer

185 Vgl. ebd.

186 Vgl. ebd.

187 Ebd., S. 147.

188 Vgl. ebd., S. 147.

1:1 Übertragung und damit einer wörtlichen Übernahme, sondern um einen wiederum metaphorisierten, übertragenen Ansatz.

Eine solche Übertragung realisierte das *Buddenbrookhaus* in Lübeck beispielsweise im Rahmen der Ausstellung *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann* durch sogenannte »Literaturinseln« zu einzelnen literarischen Texten, in denen die jeweiligen erzählerischen Nähe-/Distanz-Verhältnisse in den Raum übersetzt wurden: Innerhalb der sonst historischen Ausstellung befanden sich vier große Kisten, die in die Welt jeweils ausgewählter Texte einführten. Die erste Kiste thematisierte Thomas Manns Novelle »Mario und der Zauberer« (1930). Heuer führt aus, dass keine Handlungsanleitung vor der Box gestanden habe, lediglich an einer Stelle habe sich ein Vorhang befunden, aus dem Geräusche drangen und die Besucher\*innen zum Eintreten in die Box motivieren sollten:

[...] neugierig geworden, lüftet er [der Besucher – Anm. SB] den Vorhang der Box und übertritt die Schwelle. Dieser Übertritt katapultiert den Besucher direkt in den Text, der seinerseits von der Grenzüberschreitung erzählt, den freien Willen von Individuen zu brechen – ausgestellt auf einer Bühne und zur Belustigung eines sadistisch-voyeuristischen Publikums. Der Besucher wird beim Betreten zum Teil des Geschehens, zum Teil des literarischen Textes – dies in konsequenter Übertragung der Erzählperspektive auf den Raum, die dadurch gekennzeichnet ist, die vierte Wand zu durchdringen, also den Leser direkt anzusprechen.<sup>189</sup>

Auf diese Weise zeigt sich, wie die Erzählperspektive oder die Distanz der Erzählinstanz mit den baulichen Mitteln der Szenografie in den Raum übertragen wurde. Ähnliches gilt für den Umgang mit den erzählerischen Ebenen am Beispiel von Heinrich Manns »Henri Quatre.« Am Beispiel des zentralen Textmoments der Bartholomäusnacht aus Heinrich Manns »Die Jugend des Henri Quatre« (1935) wurde das Massaker durch das in einem inszenatorischen Kontext gehängte Gemälde *Le massacre de la Saint-Barthélemy* von François Dubois dargestellt:

Der Ausstellungsbesucher blickt auf das Bild wie in einem Schaukasten, er kann die ›Literaturinsel‹ erstmals nicht betreten, aber die Details des Prologs trotzdem genau erkennen. Nimmt der Besucher den gewählten Textauszug zur Hand, der sich am Schaukasten befindet, fällt ihm auf, dass der Roman Details von Dubois' Gemälde exakt wiedergibt (sic!) und erzählerisch ausdeutet. Zugleich teilt der Besucher den Beobachterposten einer Romanfigur, konkret des inhaftierten Henri (sic!) der Zeuge des Pariser Blutauschs ist. Der Besucher sieht, was Henri sieht, wird aber vom Erzähler zunächst auf Distanz gehalten, der vom Vergangenen berichtet und seine kommentierend-reflexive Haltung nicht aufgibt. [...] Die ›Literaturinsel‹ kann nicht betreten werden, die Handlung bleibt entrückt. Das entspricht auch der artifiziellen Sprache des Romans und den in den Text eingefügten ›Moralités‹ insgesamt – beides schafft eine Distanz zum Leser.<sup>190</sup>

189 Heuer, Caren: Ein Text ist eine Insel? Oder: Praxisbericht. Literatur ausstellen als Experiment, in: Hansen, Lis et al. (Hg.): Das Immaterielle ausstellen, S. 141–160, hier S. 146f.

190 Ebd., S. 152.

In diesen Ausführungen wird deutlich, dass Heuer sich zwar terminologisch an Stanzels Modell der Erzählsituationen anlehnt, das etwas weniger elaboriert ist als das erzähltheoretische Konzept von Genette, aber nicht bei einer rein formalen Betrachtung stehen bleibt. Stattdessen wird die entsprechende Fokalisierung eben in einem funktionalen Sinne ausgedeutet und in den Ausstellungsraum gebaut. Heuers Ausführungen zeigen aber auch sehr deutlich, wie voraussetzungsreich sie sind: Die von Heuer anvisierten kognitiven Schritte der Besucher\*innen setzen eine wirklich versierte Rezipient\*in voraus, gerade weil die Ausstellung vollends auf eine Kommentierung oder auch eine einführende Gebrauchsanweisung für die Rezeption dieser Literaturinseln verzichtete.

Markus, die Kuratorin der Ausstellung, hält fest: »Auf diese Weise kann das szenografische Kommunikationssystem Literatur für die Besucherinnen und Besucher leiblich erfahrbar machen, abstrakte literaturwissenschaftliche Analysen in den Raum projizieren.«<sup>191</sup> Eine solche Ausstellung will nicht die Literatur als Manuskript ausstellen, sondern versteht sich als ein eigenes Medium, das den Besucher\*innen nachhaltige Erfahrungen ermöglicht. Beispielsweise war in der ›Literaturinsel‹ zu Thomas Manns »Doktor Faustus« (1947) nur die Rahmenhandlung begreifbar, während der Zugang zur Binnengeschichte durch eine Wand versperrt wurde.<sup>192</sup> Es wurde also plastisch erfahrbar, wie die sonst in Teilen abstrakte Erzähltextanalyse funktioniert und welche Ergebnisse eine solche analytische Betrachtung mit sich bringen kann. Insofern half in diesem Falle die Übertragung der mit räumlichen Begriffen und Metaphern angefertigten Analysen in den Raum dabei, diese Analysekategorien sicht- und erfahrbar zu machen. Indem die Besucher\*innen also rein plastisch in den Raum übertragen sahen, wie sich die Vorstellung der Perspektive, der Distanz und auch der Struktur eines Texts sinnlich anschauen lässt, wurde damit der visuelle wie auch der haptische Wahrnehmungskanal bedient und in diesem Falle jeweils mit einer elementaren Kernszene verknüpft. Es ging also nicht darum, eine formalisierende Betrachtung vorzunehmen, sondern vielmehr darum, eine erzähltheoretische Analyse des vorliegenden Materials anzustellen und in der Folge in die Sprache der Ausstellung zu übertragen. Die Betrachtung der Texte basiert damit auf der abstrakt-räumlichen Strukturierung und bemüht genau die räumlichen Metaphern der Erzähltheorie, etwa die Trennung in Innen und Außen des Texts oder die Operation mit erzählerischen Nähe- und Distanzverhältnissen, und überträgt das in den Raum. Wichtig ist, dass diese Übertragung kein Selbstzweck bleibt, sondern zugleich mit dem Konzept der Elementarisierung verknüpft wird, das ich im folgenden Unterkapitel darstellen werde.

Eine bloß isolierte Übertragung der erzähltextanalytischen Kategorien in den Raum wäre nicht zielführend, weil sie zum bloßen Formalismus würde und damit letztlich kaum noch eine Rückbindung an den Text möglich wäre. Eben deshalb war es in der Ausstellung »Fremde Heimat« zentral, dass die Darstellung der Erzähltheorie mit der Inhaltsebene des Texts verbunden wurde. Auch hier zeigt sich wieder, dass die von mir jeweils einzeln ausgeführten Umgangsweisen mit Literatur nur der Darstellung in meiner Arbeit wegen getrennt werden mussten, um klar kartografiert werden zu können,

191 Markus, Anna-Lena: Einführung in die Ausstellung, hier S. 13.

192 Vgl. Heuer, Caren, Ein Text ist eine Insel?, S. 154f.

in der Praxis hingegen immer eine sinnvolle Anwendung mehrerer dieser Ansätze zu einem schlüssigen Gesamtbild führt.

Das Ausstellungsformat birgt in sich die Herausforderung, dass dieses Konzept voraussetzungsreich ist. Auf der einen Seite erfolgte eine Konkretisierung der abstrakten Übertragungen, auf der anderen Seite fehlte jegliche Erläuterung dieser Darstellung. Letztlich setzte die Ausstellung voraus, dass die Besucher\*innen die Raummetaphorik verstehen konnten. Heuer wirft den Besucher\*innen auf Basis der Auswertung ihrer Besucher\*innenbefragung eine »mangelnde Bereitschaft« vor, »von den Standards tradierter Ausstellungspraktiken abweichen zu wollen.«<sup>193</sup> Dabei stellt sich die Frage, ob es wirklich um die Bereitschaft geht oder ob hier nicht andere Gründe vorliegen. Letztlich muss erst einmal festgehalten werden, dass die Besucher\*innen offensichtliche Probleme hatten, die »Literaturinseln« zu verstehen. Ob das aber, wie Heuer meint, daran liegt, dass hier ein unkonventioneller Zugriff auf Literatur gewählt wurde oder nicht vielmehr auch auf die absolute Kommentierungs- und Erläuterungsaskese sowie die daraus resultierende Überforderung des nicht in die kuratorische Zielsetzung eingebundenen Publikums zu erklären ist, bleibt offen. Im Rahmen meiner Ausstellungsanalysen wird es darum gehen, diese Ausstellungen und die durch die Kurator\*innen daraus abgeleiteten Rückschlüsse noch genauer in den Blick zu nehmen.

Die Idee einer Übertragung der erzähltheoretischen Besonderheiten eines literarischen Textes in den Ausstellungsraum lässt sich für die Ziele des Literaturunterrichts nutzbar machen, indem hier sinnliche Erfahrungen an das sonst nicht sinnlich greifbare Phänomen der Erzähltheorie heranführen. Genauere Auseinandersetzungen mit dieser didaktischen Anschlussfähigkeit werde ich in Kapitel 7.3 herausarbeiten. Der nächste von mir dargestellte Zugriff bedient sich der sozialen Szenografie.

### 3.5.3 Elementarisierung und soziale Szenografie

Drees führt aus, eine szenografische Ausstellung würde Kernbestände eines Themas in den Ausstellungsraum übertragen. Sie nennt diese Kernbestände »dekonstruierte Kernszenen«.<sup>194</sup> Wenn man Drees' Gedanken wörtlich nimmt, dann stellt das Prinzip des Zurückgehens auf eine Kernszene und damit die Idee der Elementarisierung in einem medial erweiterten Sinne die Option eines literaturmusealen Ausstellens zur Herstellung eines intensiven und individuellen Bezugs zum literarischen Text dar. In diesem Falle können in der Tat Kernszenen eines literarischen Texts zur Grundlage der Ausstellung werden.

Eine Möglichkeit für einen solchen Zugriff besteht zum Beispiel darin, den Grundkonflikt eines literarischen Texts zur Basis eines Ausstellungselements zu machen und auf Basis dieses Konflikts ein szenografiertes Raumarrangement zu schaffen, das durch Ausnutzung der leiblichen Präsenz einen nachhaltigen Erfahrungsraum ermöglicht. Bei dieser Art von Ausstellung wird die Situation oder das Thema des Texts durch das kuratierte Arrangement innerhalb der Ausstellung mit der Biografie der Besuchenden

193 Ebd., S. 158.

194 Drees, Ursula: *Mediale Vermittlung*, S. 134.

verknüpft. In der aktuellen museologischen Forschung werden Beispiele für Themenausstellungen genannt, die diese Strategie verfolgen, etwa die Ausstellung *Strafen im Stapferhaus* in Lenzburg, auf die ich in Kapitel 2.5 bereits eingegangen bin. Im weiteren Gang durch die Ausstellung konnte unter anderem jede Besucher\*in ihren Straftypus bestimmen lassen und wurde darüber hinaus in Grenzsituationen versetzt, in denen unklar war, ob eine Handlung erlaubt ist oder nicht. So stand im letzten Raum der Ausstellung eine Kiste mit Äpfeln ohne weitere Beschriftung. Die Besucher\*innen, so berichtet der Kurator Beat Hächler, zögerten zum Teil, einige nahmen sich einen Apfel, wieder andere fragten erst an der Kasse nach Erlaubnis.

Hier wurden die abstrakt wirkenden Themen der Straffälligkeit und Bestrafung zum Problem der Besucher\*innen. Hächler erläutert: »Das Thema der Ausstellung wurde zum Thema der eigenen Biographie, die emotionale Inszenierung zum Büchsenöffner des Erfahrungswissens der Besucher.«<sup>195</sup> Dieses Moment des Involvierens der Besucher\*innen lässt sich auch für literarische Ausstellungen nutzbar machen. Die Besucher\*innen werden durch das kuratierte Arrangement in die Welt des literarischen Textes involviert und das im Text verhandelte Problemfeld mit der Identität der Besucher\*in verknüpft. Darüber hinaus werden die Besucher\*innen und ihr Verhalten im Rahmen einer derartigen sozialen Szenografie gleichsam zum Exponat der Ausstellung, indem sie zu bestimmten Verhaltensweisen oder Haltungen gebracht werden.

Eine Übertragung dieser Idee auf das Ausstellungsthema Literatur für Besucher\*innen mit einer literarischen Vorbildung bot die Sonderausstellung *Durch Krieg und Miswachs. Eine begehbare Rauminstallation zu Heinrich von Kleists ›Bettelweib von Locarno‹* (14. Oktober 2018 bis 10. Februar 2019) im Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder: Hier wurde eine durch den Text transportierte Gruselstimmung durch fahles Licht, ein marodes Haus und unheimliche Geräusche simuliert. Das Ziel war, die Unheimlichkeit direkt auf die Besucher\*in zu übertragen und damit einen emotionalen Identitätsbezug herzustellen. Die Besucher\*innen erfuhren im düsteren Raum mit den dumpfen, unregelmäßigen Knarrgeräuschen die Unheimlichkeit der Szenerie. Der Raum bot aufgrund der durch Licht, Geräusche und bauliche Konstruktionen erzeugten Atmosphäre das Potenzial, eine unheimliche Stimmung hervorzurufen und damit den leiblich präsenten Besucher\*innen einen Bezug zum Thema und zur Grundstimmung des Texts zu vermitteln. Während beim Lesen eines Texts ein Eintauchen in die geschilderte Welt rein über Vorstellungsbilder erfolgt und letztlich zur Voraussetzung hat, dass die Rezipient\*innen einen Zugang zu der sprachlich erzeugten Welt erlangen, bietet sich durch die Übertragung auf den Raum eine ganz andere Möglichkeit der Involvierung. Die räumlichen Arrangements affizieren die Rezipient\*innen leiblich und emotional und können somit zumindest ansatzweise eine subjektive Verbindung zur Grundsituation des Texts herstellen. Wie sich zeigt, stellt diese Art des ausstellerischen Zugriffs einen Bezug zur persönlichen Erfahrungswelt der Rezipient\*innen her. Die didaktischen Anschlussüberlegungen werde ich in Kapitel 7.3 herausarbeiten.

195 Hächler, Beat: Vier Thesen aus der Arbeit mit der Ausstellung *Strafen des Stapferhauses Lenzburg*, in: Beier de Haan, Rosmarie & Jungblut, Marie-Paule (Hg.): *Das Ausstellen und das Immaterielle*, S. 76-85, hier S. 84.



Das Vorgehen findet seine Grenze allerdings in seiner Erfassbarkeit für potenzielle Rezipient\*innen: Einerseits muss die rezipient\*innenseitige Freiheit bestehen, eigene Erfahrungen zu machen, andererseits muss aber auch kuratorisch so viel Orientierung geboten werden, dass die Rezipient\*innen nach dem Besuch der Ausstellung auch den Konnex zwischen Ausstellung und Lektüre herstellen können. Ein weiterer Ansatz im gegenwärtigen Diskurs deutet sich zum Teil an, wenn es Bezugnahmen auf die *wilde Lektüre* und auf Michel de Certeau oder auf die Rezeptionsästhetik gibt, die allerdings nicht in voller Dimension ausgeschöpft werden. Diese Bezugnahmen werde ich im Folgenden darstellen und theoretisch unterfüttern.

### 3.5.4 Sozial immersive Übertragung der Rezeption von Literatur in den Raum

In aktuellen Aufsätzen zum literaturmuseumalen Ausstellen fällt auf, dass zum Teil auch auf rezeptionsseitige Betrachtungsweisen Bezug genommen wird, ohne dass die grundlegenden Gedanken und Kontexte bei dieser Gelegenheit klar dargelegt würden. Auffermann fordert beispielsweise eine Tendenz »wildes Ausstellens«.<sup>196</sup> Der Ansatz bezieht sich theoretisch unter anderem auf Michel de Certeaus »Kunst des Alltagshandelns« und die darin angestellten Beobachtungen zum aktiven Konsumieren. Auffermann bezieht de Certeaus *wilde Lektüre* vor allem auf den mentalen Rezeptionsakt. Ihr geht es darum, dass die Literatúrausstellung eine kreative Form der Aneignung von Literatur, der Verknüpfung literarischer Eindrücke mit anderen Texten, ermögliche. Die Literatúrausstellung soll also ein aktives Konsumieren ermöglichen, in dessen Rahmen die Ausstellungsbesucher\*in selbst zur Mitproduzent\*in von Sinn wird.<sup>197</sup>

Auch Metz führt aus, die Besucher\*in solle zur aktiven Konsument\*in der Ausstellung werden, die sich ein eigenes Netz der Bedeutung spinne. Damit ist gemeint, dass die Ausstellungen daraufhin kuratiert werden, dass die Besucher\*innen je individuelle kognitive Pfade wählen können und dadurch zu einer aktiven Rezeption gebracht werden. Auch in Bezug auf weitere Ausstellungskonzeptionen, die die Literatur in ihrer Eigengesetzlichkeit in den Blick nehmen, erfolgt zum Teil eine Bezugnahme auf das aktive Konsumieren<sup>198</sup> und damit auf einen der zentralen Begriffe aus de Certeaus Betrachtungen zur Rezeption literarischer Texte. Damit ist der angestrebte Rezeptionsmodus der Ausstellung dargelegt, unklar bleibt aber die Beantwortung der Frage, was in dieser Ausstellung dargestellt werden sollte. Genauer gesagt fehlt bei diesen Betrachtungen eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Spezifik der *wilden Lektüre* und des *aktiven Konsumierens* in Bezug auf de Certeau. Es scheint, als handele es sich um ein Konzept im Sinne der subjektiv deutenden und deutbaren Ausstellungen (vgl. die Aus-

196 Vgl. Auffermann, Verena: Wilder Ausstellen. Clara oder Erwartungen an neue Formen der Literatúrausstellung, in: Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Band 12, 2008, abrufbar unter: [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin\\_12/wilder\\_ausstellen\\_clara\\_oder\\_erwartungen\\_an\\_neue\\_formen\\_der\\_literatúrausstellung.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_12/wilder_ausstellen_clara_oder_erwartungen_an_neue_formen_der_literatúrausstellung.html). [17.05.2021].

197 Vgl. Metz, Christian: Lustvolle Lektüre, S. 91.

198 Vgl. Zeissig, Vanessa: Zur Literatur als immateriellem Museumsobjekt, S. 31.

führungen zu ›subjektiv deutenden und deutbaren Literatúrausstellungen‹ in Kapitel 3.4.4 dieser Arbeit).

Die Bezugnahmen auf de Certeau werden nicht weiter theoretisch unterfüttert, sodass nicht klar wird, welche Anschlussfähigkeit zwischen literaturmuseumalem Ausstellen und der Theorie der Rezeption literarischer Texte besteht.<sup>199</sup> Um diese Herangehensweise plausibilisieren zu können, werde ich im Folgenden ein Blick auf de Certeaus »Kunst des Handelns« (Originalsprache 1980, deutsche Übersetzung 1988) werfen: Dass ich in diesem Kapitel recht lang theoretisch ausholen werde, erklärt sich daraus, dass die Bezugnahme auf de Certeau im literaturmuseumalen Diskurs recht verknappt scheint. Es bedarf einer Klärung von de Certeaus Betrachtungsweise, um die besonderen Potenziale für den literaturmuseumalen Diskurs einmal theoriegeleitet darstellen und dabei auch die räumlichen Implikationen konturieren zu können.

De Certeau verwendet schon ein räumliches Begriffsinventar, um die Rezeption eines literarischen Texts zu beschreiben. In seiner »Kunst des Handelns« beschreibt und interpretiert de Certeau Alltagshandlungen wie Kochen, Spazieren gehen, Fernsehen oder Lesen. Diese Alltagspraktiken betrachtet er vor dem Hintergrund des Binoms von Produktion und Konsum und der diesem Binom eingeschriebenen herrschaftsbezogenen Implikationen.<sup>200</sup> Die Gegensätzlichkeit der schaffenden, also poetischen und damit herrschenden Produktion und des passiven und damit beherrschten Konsumierens überwindet de Certeau dadurch, dass er auch dem konsumierenden Subjekt eine Aktivität zuschreibt. Die Konsument\*in ist für de Certeau also nicht passiv dem ausgesetzt, was produziert wird. Der Konsum oder Gebrauch eines gesellschaftlichen Objekts, und damit können sowohl Güter als auch mediale Produkte wie Fernsehsendungen gemeint sein, werde nämlich immer begleitet von einer »Fabrikation«.<sup>201</sup>

Was er unter fabrizieren versteht, erläutert de Certeau am Beispiel des Konsums einer Fernsehsendung: Die Zuschauer\*in sei nicht passiv, sondern fabriziere aus den ihr vorgesetzten, von der Produzent\*in hergestellten Bildern etwas nicht von der Produzent\*innenenseite Bestimmbares. Die durch das Fernsehen verbreiteten Bilder weckten womöglich bei der Rezipient\*in Assoziationen, gegebenenfalls versäume die Rezipient\*in einige Passagen oder deute sie in einer individuellen, nicht von der Produzent\*in steuerbaren Art und Weise. Die Rezipient\*in, die eben einen eigenen Zusammenhang aus den gesendeten Bildern fabriziere, betreibe eine spezifische Form der »Poesis«.<sup>202</sup> Auf diese Weise weist de Certeau den vollständigen Herrschaftsanspruch der produzierenden Systeme zurück. Die Konsument\*in bewege sich zwar in dem von der Produzent\*in vorgegebenen System, nutze dieses System aber in einer ihr eigenen Weise und widersetze sich damit der Produzent\*in. De Certeau leitet also aus diesem Gebrauch des vorgegebenen Systems eine spezifische Form der Widerständigkeit gegen den Herrschaftsanspruch der Produzent\*in ab. Die widerständige Fabrikation der Konsument\*innen beispielsweise in Bezug auf das Fernsehprogramm werde allerdings

199 Vgl. dazu auch Bernhardt, Sebastian: Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?, S. 343.

200 Vgl. Certeau, Michel de: Kunst des Handelns (= Internationaler Merve-Diskurs, Band 140), Berlin: Merve 1988. S. 13.

201 Ebd.

202 Ebd.

durch die Systeme der Produktion bekämpft, indem diese den Konsument\*innen keine Plattform zur Kundgabe ihrer eigenen Fabrikation ließen.<sup>203</sup> Auch in anderen Bereichen von Produktion und Konsum werde durch die produzierenden Systeme die Art des Umgangs mit den produzierten Objekten vorgegeben, die aber durch die Konsument\*innen unmerklich unterlaufen werden könne.<sup>204</sup>

De Certeaus Reinterpretation des Binoms ›Produktion – Konsum‹ lässt sich auch auf die Alltagspraxis des Lesens übertragen.<sup>205</sup> Auch das Verhältnis von Schreiben und Lesen weise nämlich eine hierarchische Struktur auf. Diese verbreitete Hierarchisierung beschreibt de Certeau folgendermaßen: »Schreiben bedeutet, den Text zu produzieren; lesen bedeutet, den Text des Anderen zu rezipieren, ohne ihm einen eigenen Stempel aufzudrücken, ohne ihn neu zu gestalten.«<sup>206</sup> Diese Annahme der Passivität des Lektürevorgangs weist de Certeau zurück und hält fest, die »Leseaktivität enthält indes tatsächlich alle Züge einer stillen Produktion.«<sup>207</sup> Wie schon allgemein in Bezug auf Konsum und Gebrauch, so stellt er auch in Bezug auf die Lektüre das Poietische des Gebrauchs heraus. Diese These aus der »Einführung in die Taktiken und Praktiken« führt de Certeau in seiner Abhandlung des Wesens der Sprache in dem Kapitel »Lesen heißt Wildern« näher aus.

De Certeau betont: »Ein Graph bearbeitet die Antizipation nur wie ein Bildhauer und gibt ihr Konturen.«<sup>208</sup> Mit dieser Verbildlichung umreißt de Certeau seinen Kerngedanken: Der Text ist ihm zufolge als System vorhanden und gibt der Rezipient\*in Formen, Möglichkeiten und Grenzen vor, aber auch die Freiheit der eigenen Antizipation und der Veränderung des Texts durch die leser\*innenseitigen Erwartungen. Das vorgegebene System des Texts bildet also die Grundlage der Rezeption.<sup>209</sup> Die Leser\*in wird mit Graphen konfrontiert, die zu Wörtern und Sätzen zusammengestellt sind, aus diesen Sätzen ergeben sich Absätze und schließlich Seiten. Um den Text lesen zu können, muss die Rezipient\*in das zugrundeliegende Zeicheninventar beherrschen. In einem deutschsprachigen Text ist die Leserichtung von links nach rechts beispielsweise vorgegeben. So ist die Anordnung und Reihenfolge des Texts gesetzt, allerdings steht es der Rezipient\*in frei, Seiten zu überblättern, einzelne Elemente langsamer, andere

203 Vgl. ebd.

204 Vgl. ebd.

205 Die gegenwärtige Gesellschaft charakterisiert de Certeau dadurch, dass sie zu großen Teilen eine »Epopöe des Auges« (vgl. ebd., S. 26), also eine lange, auf visuellen Reizen basierende Erzählung sei. Gemeint ist damit, dass die Gesellschaft Produkte, Fertigkeiten und Ereignisse zur Schau stelle. So werden Produkte optisch in einer spezifischen Weise als Anreiz zu deren Konsum präsentiert oder in der Werbung vermarktet und auch gesellschaftliche Entwicklungen würden in den Medien in Textform dargestellt und damit den Mitgliedern der Gesellschaft zugeführt. De Certeau sieht daher das Binom ›Produktion – Konsum‹ als in der zeitgenössischen Gesellschaft durch das Binom ›Schreiben – Lesen‹ ersetzt an (vgl. ebd., S. 26). Für ihn stellt also das Hierarchieverhältnis von Schreiben und Lesen einen der zentralen Ausgangspunkte zeitgenössischer Alltagspraktiken dar (vgl. ebd., S. 26). Die gesellschaftsbezogene Relevanz des Lesens kann in dieser Arbeit nicht nachvollzogen werden.

206 Ebd., S. 299.

207 Ebd., S. 26.

208 Ebd., S. 299.

209 Vgl. ebd., S. 299f.

schneller oder überfliegend zu lesen, bestimmte Textstellen einer Relektüre zu unterziehen oder die Reihenfolge der zu lesenden Sinnabschnitte zu verändern. Die Aufmerksamkeit der Lesenden für den Text variere, sie verknüpfen gelesene Textstellen mit eigenen Erfahrungen, Erwartungen oder Assoziationen.<sup>210</sup> Auch sei es möglich, dass die Lesenden infolge eines Missverständnisses etwas aus dem Text herauslesen, was dort eigentlich nicht angelegt sei.<sup>211</sup> Dadurch fabriziere die Leser\*in eine individuelle Form der Lektüre, vollziehe eine spezifische Form der Produktion<sup>212</sup> und werde zur Produzent\*in in einem spezifischen Sinne.<sup>213</sup>

Das im Text verarbeitete Zeichensystem werde durch die Lesenden auf »gewundenen Pfaden«<sup>214</sup>, also in einer jeweils individuellen und nicht immer geradlinigen Art und Weise, erschlossen. In der Beschreibung der Lektürevorgänge fällt auf, dass de Certeau die Textrezeption mit einem räumlichen Beschreibungsinventar erläutert. Das System Text parallelisiert de Certeau explizit mit dem System einer Stadt oder eines Supermarkts.<sup>215</sup> Auch das System Stadt bestehe aus vorgegebenen Formen und aus Anwendungsregeln.<sup>216</sup> Gemeint sind damit die vorgegebenen Wege und Straßen, die durch Häuser, Mauern oder weitere Sperren bestimmte Wegentscheidungen verhindern. Die Benutzer\*in befindet sich also in einem System, das ihr bestimmte Entscheidungen verunmöglicht und ihr vorgibt, bestimmte Wege zu benutzen. Zu diesen Vorgaben zählen beispielsweise auch Wegweiser, die einen Weg zum Erreichen eines Ziels anzeigen. Die Gehende, so de Certeau, »verwandelt [...] jeden räumlichen Signifikaten in etwas anderes«.<sup>217</sup> Sie befolge also einige der festgelegten Möglichkeiten, gehe aber zum Teil Umwege oder finde Abkürzungen. Damit trifft sie eine eigene, nicht notwendigerweise systemkonforme Wahl. Die durchschrittenen Orte würden entgegen ihrer Intention gebraucht, etwa als Abkürzung, andere Orte hingegen blieben entgegen den planerischen Intentionen menschenleer. De Certeau schließt den Gedanken mit der folgenden Parallelisierung: »Durch diese Mutation wird der Text bewohnbar wie eine Mietwohnung. Sie verwandelt das Eigentum des Anderen für einen Moment in einen Ort, den sich ein Passant nimmt«.<sup>218</sup>

Die Parallelisierung des Lesevorgangs und der räumlichen Aneignung ist interessant für die Konzeption eines Museums, das Literatur in Räumlichkeit überträgt. Wird diese als räumlich beschriebene Rezeptionsform von Literatur nämlich ernst genommen, dann ist der Versuch, die erst in den Köpfen der Leser\*innen sich entfaltende Literatur in den Raum zu übertragen, schon durch diese Theorie plausibel. Bei genauer Betrachtung ergeben sich hier aber weitere Anschlussfähigkeiten, die in den bisherigen Betrachtungen im literaturmusealen Diskurs nicht klar genug herausgearbeitet wurden. Vor einer Fokussierung der räumlichen Assoziationen soll es zunächst um die

210 Vgl. ebd., S. 301.

211 Vgl. ebd., S. 302.

212 Vgl. ebd., S. 300.

213 Vgl. ebd.

214 Ebd., S. 301.

215 Ebd., S. 299f.

216 Vgl. ebd., S. 190.

217 Ebd.

218 Ebd., S. 27.

subversiven Bezüge bei de Certeau gehen. Die Zielsetzung, eine Lösung von vorgegebenen und kanonisierten Deutungen von Literatur herbeizuführen, wie de Certeau es anstrebt, lässt sich auch mit den neueren museologischen Entwicklungen verknüpfen, die ihrerseits gerade darauf basieren, dass die Besucher\*innen stärker in die Sinnstiftung einbezogen werden (vgl. dazu Kapitel 2.3 und 2.4 dieser Arbeit).<sup>219</sup> Die Zielsetzung vieler Ausstellungen besteht also gerade darin, die kuratorische Setzungs- und Deutungsmacht zurückzudrängen und stattdessen den Besucher\*innen die Möglichkeit zu geben, die entsprechend in eine Ausstellung eingeschriebenen Wertungen, Deutungen oder auch Auswahlprozesse zu hinterfragen. Insofern sollen die Rezipient\*innen zu aktiven Konsument\*innen der Ausstellungen werden. Die Kurator\*innen wenden sich gegen die Bildung des Herrschaftswissens und die Vorgabe von Deutungen analog zu der bei de Certeau dargestellten Abwendung vom Herrschaftsanspruch der Eliten mit einer Deutungshoheit über literarische Texte. Insofern passt die Tendenz zur Demokratisierung der Ausstellungen trefflich in den Kontext von de Certeaus »Kunst des Alltagshandelns«.

In diesem Sinne können Ausstellungen kuratiert werden, die dazu einladen, die kuratorische Ordnung oder die kuratorischen Setzungen zu hinterfragen, den Besucher\*innen möglicherweise auch die Freiheit lassen, andere kognitive wie auch räumliche Wege durch die Ausstellung zu gehen, als es (vermeintlich) intendiert war. Der Vergleich hinkt insofern, als eine Ausstellung per se schon ein Arrangement darstellt. Wenn ein kuratiertes Arrangement von sich aus die Möglichkeit subversiven Handelns der Besucher\*innen bietet, dann ist damit streng genommen keine Subversivität mehr gegeben. Die Ausstellung kann aber sehr wohl zu einer kritischen Hinterfragung ihrer eigenen Bedeutungserzeugung anregen und damit auch allgemein eine Sensibilisierung für kritische Rezeptionshaltungen ermöglichen.

Neben dieser Betrachtung der kritischen Reflexions- und Rezeptionshaltung bietet sich aber auch der Blick auf die Literaturrezeption an: Auffermann hatte ja angeregt, die Individualisierung des Rezeptionsvorgangs in den Raum zu übertragen. Wie de Certeau ausgeführt hatte, sind die Rezeptionsvoraussetzungen, Interessen und Assoziationen der Besucher\*innen auch in Bezug auf literarische Texte sehr individuell. Insofern soll die Ausstellung keine Vorstellungsbilder oder Interpretationen zu einem literarischen Text vorgeben oder im Raum konkretisieren, sondern eher die eigene Vorstellungs- und Assoziationsbildung der Besucher\*innen anregen. Damit liegt ein Ausstellungskonzept zugrunde, das in gewisser Weise von konkreten Darstellungen abstrahiert und so die individuellen kognitiven Pfade für die Besucher\*innen offenlässt.

Bisher unbeachtet blieb allerdings die räumliche Anschlussfähigkeit von de Certeaus Konzept für den Ausstellungsraum: Das Beschreibungsinventar mit den räum-

219 Insofern ist an dieser Stelle zu betonen, dass die hier bemühte theoretische Parallelisierung nicht gänzlich aufgeht: In dem Moment, in dem kuratorisch intendiert Wahlfreiheiten für die Besucher\*innen vorhanden sind, handelt es sich damit per se nicht mehr um die Möglichkeiten zu subversiven Handlungen. Selbst wenn eine Ausstellung den Eindruck erweckt, die Besucher\*innen könnten die durch die Ausstellung angelegten Zusammenhänge subversiv unterlaufen, handelt es sich dabei ja um ein kuratorisch intendiertes Unterlaufen. Allerdings lässt sich festhalten, dass es eine Art simulierter Möglichkeit gibt, die kuratierte Ordnung zu unterwandern, vgl. dazu Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

lichen wie kognitiven Pfaden, der Vereinnahmung des Systems des Texts und der unerwarteten Wahl von bestimmten Wegen lässt sich nämlich auch in einer räumlichen Übertragung denken. Wie ich in den Ausstellungsanalysen noch darstellen werde, stellt für mich die Dauerausstellung im *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder einen solchen Ansatz dar, auch wenn das nicht kuratorisch intendiert wurde. Wie ich in einem Aufsatz aus dem Jahre 2020 beschreibe, greift die *Werk*-Ausstellung auf ein Labyrinth aus Gitterstäben zurück, die ein Durchschreiten des Universums von Heinrich von Kleists Werken ermöglichen.<sup>220</sup> Die Besucher\*innen können sich zwischen einzelnen Stangen hindurchzwängen, können insofern die angelegten Pfade verlassen und dadurch auch einen jeweils individuellen kognitiven wie räumlichen Durchgang durch diese Ausstellungssektion wählen. In dieser postmodern anmutenden Ausstellung, die ich in Kapitel 5.2 intensiv analysieren werde, werden keine Deutungen vorgegeben, sondern die Besucher\*innen dazu angeregt, in Bezug auf ihre eigenen Assoziationen und Verknüpfungen aktiv zu werden.

Auch dieses kuratorische Arrangement fußt unweigerlich wiederum auf Auswahlprozessen, die nicht allesamt und bis ins Letzte transparent gemacht werden können. Insofern lässt sich die Orientierung am Subversiven nicht bis ins Letzte anwenden, wohl aber werden die individuellen und räumlich assoziierten »wilden« Pfade durch das Universum Kleists im Raum erfahrbar. Hier liegt also ein Ausstellungsformat vor, das die sich ausdifferenzierende Rezeption literarischer Texte in einer abstrahierten Art und Weise in den Raum baut und somit einen rezeptionsästhetischen Zugriff auf Literatur im Ausstellungsraum ermöglicht.

Die Betrachtung der Rezeptionsseite soll dabei nicht allein auf de Certeau bezogen bleiben. Neben der im Diskurs gelegentlich aufscheinenden Orientierung an de Certeau lassen sich nämlich auch weitere literaturtheoretische Unterfütterungen dieser Freiheit der Rezeption inklusive einer räumlichen Metaphorisierung ausmachen. Beispielsweise bemüht sich Umberto Eco in seiner rezeptionsästhetischen Betrachtung der Auseinandersetzung mit Literatur darum, herauszufinden »was im Text die Freiheit der Interpretation zugleich reguliert und stimuliert«.<sup>221</sup> Dabei geht Eco davon aus, dass ein literarischer Text eine implizite Leser\*in vorsehe, sodass »ein Text ein Produkt ist, dessen Interpretation Bestandteil des eigentlichen Mechanismus seiner Erzeugung sein muss«.<sup>222</sup> Insofern entsteht der literarische Text erst in der aktiven Mitarbeit der impliziten Leser\*in, die Leerstellen fülle, intertextuelle Verweisungszusammenhänge annehme und damit den Text fortwährend individuell aktualisiere. Die Aktualisierung durch die Modell-Leser\*in ist allerdings nicht unbegrenzt. Vielmehr, so Eco, habe die Autor\*in beim Verfassen des Textes eine Modell-Leser\*in angenommen, um dadurch abzuschätzen, was für diese Modell-Leser\*in verständlich sei und an welchen Stellen sie Freiheiten habe.

220 Vgl. Bernhardt, Sebastian: Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?, S. 344. Vgl. auch ders.: Literatúrausstellung als außerschulischer Lernort für den Literaturunterricht. In: *Kinder und Jugendmedien.de*. Erstveröffentlichung: 08.02.22. (Zuletzt aktualisiert am: 05.05.2022). URL: <https://www.kinderundjugendmedien.de/fachdidaktik/6279-literatúrausstellung-als-ausserschulischer-lernort-fuer-den-literaturunterricht>. [12.05.2022].

221 Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, Wien: Carl Hanser Verlag 1987, S. 5.

222 Ebd., S. 65.

Für Eco handelt die Autor\*in gleichsam strategisch, bedenke mögliche unvorhergesehene Eventualitäten und lege ihren Text entsprechend an,<sup>223</sup> wobei er schließlich in Interpretationen eine Dialektik zwischen Autor\*innen- und Leser\*innenstrategie annimmt.<sup>224</sup> So entsteht ein Text-Begriff, in dem die Leser\*in bereits angelegt ist. Das scheinbar selbsttätige Ausfüllen von Leerstellen wird damit nicht zu einer Handlung, die eine Leser\*in unvorhergesehener Weise vollzieht, sondern ist im Text immer bereits angelegt.<sup>225</sup> Dabei nimmt Eco eine graduelle Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Graden der Geschlossenheit eines Textes an und postuliert, dass einige Texte weniger Freiheiten des Gebrauchs lassen als andere.<sup>226</sup>

Auch Ecos Betrachtung lässt sich mit dem Symmedium Ausstellung verknüpfen. Das Beispiel der Ausstellung in Frankfurt an der Oder (vgl. dazu auch die ausführliche Ausstellungsbeschreibung in Kapitel 5.2.1) beispielsweise lässt sich auch mit dieser rezeptionsorientierten Literaturbetrachtung parallelisieren: So handelt es sich um ein Gebilde, das erst durch das Zusammenwirken mit der Besucher\*in eine Bedeutungsdimension entfaltet, Freiheiten der Betrachtung lässt, aber auch Vorgaben macht. Derartige rezeptionsästhetische Anschlussfähigkeiten ließen sich auch noch um weitere Positionen ergänzen. Im Kontext der vorliegenden Argumentation soll es aber zunächst einmal nur darum gehen, die grundsätzliche Anschlussfähigkeit zwischen rezeptionsbezogenen Betrachtungen literatur- und kulturwissenschaftlicher Provenienz und dem Symmedium Ausstellung herzustellen. Vor diesem Hintergrund bietet sich die ausführliche Schwerpunktsetzung auf de Certeaus Rezeptionsbeschreibung deshalb an, weil er die räumliche Parallelisierung so zentral setzt und damit überaus deutliche Anknüpfungsmöglichkeiten an den Diskurs zur literaturmuseumalen Verräumlichung bietet. Die bisher erarbeiteten Zusammenhänge werde ich im Folgenden bündeln und systematisieren.

223 Vgl. ebd., S. 66-67.

224 Ebd., S. 73.

225 Vgl. ebd., S. 73. Insofern ist der eigenständige Umgang mit der Sinnbildung bei Eco weniger subversiv zu verstehen als bei de Certeau.

226 Vgl. ebd., S. 74.



