

4. Missstände in Literaturmuseen: Zehn Thesen zu literarmusealen Aspekten im Kontext ihrer gesellschaftspolitischen Verpflichtung

Der Beginn der Ausstellbarkeitsdebatte ist von Umbrüchen in allen Bereichen begleitet, die das Literaturmuseumswesen tangieren. Für die bisherigen Praktiken der Institutionen fällt dabei besonders die radikale Infragestellung des Zusammenhangs zwischen Werk und Autor:in ins Gewicht. Dadurch sieht sich das Ausstellungsgenre, das vor weit über hundert Jahren aus der Dichter:innenverehrung überhaupt erst entstanden ist und seither einen weihvollen Ort des kulturellen Erbes darstellt, mit einem massiven Angriff auf seine Existenzberechtigung konfrontiert. Das in diesem Zusammenhang formulierte Unausstellbarkeitspostulat von Literatur entfacht eine jahrzehntelange Debatte, die von Widerlegungsansätzen, Begriffserweiterungen und neuen Präsentationsformen gekennzeichnet ist: Positionen, die den Textbegriff in seiner medialen Eigendynamik stärken¹ und den Versuch der vollständigen Abbildung von Literatur in Ausstellungen revidieren,² ebnen den Weg für eine scheinbar progressive Debatte – ebenso wie der digitale Medienbruch, der neue Möglichkeiten der Lektüreform einführt.³ Die darauf basierende Verschiebung der allgemeinen Fragestellung markiert den wichtigsten Wendepunkt des Diskurses: Aus der skeptischen Formulierung, ob Literatur überhaupt ausstellbar sei, entwickelt sich die motivierte Frage, wie Literatur ausgestellt werden könne. Die Suche nach neuen, innovativen Lösungsansätzen weitet sich in der Literaturmuseumslandschaft in Deutschland aus, sodass es zu Neugründungen, Überarbeitungen von bestehenden Museen und ihren dauerhaften Präsentationen sowie zu experimentellen Sonderausstellungen kommt. Zahlreiche Aufsätze, Sammelbände und einzelne Monografien resümieren traditionelle und innovative Praktiken sowie Argumentationen, Funktionszuschreibungen und neue Ansätze; viele präsentieren und besprechen Konzepte, die bereits in die Praxis umgesetzt wurden. Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf die in den letzten Jah-

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

2 Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995, S. 94.

3 Vgl. dazu siehe u.a. A. Käuser: Ist Literatur ausstellbar?, 2009, S. 30-37.

ren realisierten oder derzeit noch geplanten Projekte scheint sich die Debatte als produktiv beschreiben zu lassen.

Während sich in der theoretischen Auseinandersetzung, insbesondere im Fachbereich der Literaturwissenschaften, eine Forschungsnische etabliert und die Auseinandersetzung mit musealisierter Literatur diskursfähig wird, fordert hingegen die Suche nach neuen Möglichkeiten des Literatúrausstellens den expositorisch aktiven Museen einen Balanceakt zwischen Tradition und Erneuerung ab: Einerseits sollen nicht mehr Literaturschaffende, sondern nunmehr Literatur in den Fokus gerückt und mittels neuer, technischer und gestalterischer Methoden erlebnisreiche Ausstellungen generiert werden. Andererseits ist die Struktur, auf der das Literaturmuseumswesen bis heute aufgebaut ist, noch immer erinnerungskulturell und biografisch fundiert. Die Trennung von Werk und Autor:innenbiografie, die architektonisch bereits Anfang des 20. Jahrhunderts durch Neubauten unabhängig der originalen Erinnerungsorte erprobt wird, hat sich bis heute nicht durchgesetzt. In der Konsequenz werden neue, innovative Ansätze des Literatúrausstellens in tiefverankerte, traditionelle Systeme eingebettet, sodass eine grundlegende Transformation von Literaturmuseen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher, ökologischer und politischer Krisen erst gar nicht ermöglicht werden kann.

In der vergleichenden Gegenüberstellung der Entwicklungsgeschichte von Literaturmuseen und des allgemeinen Museumswesens (Vgl. Kap. 3.1) deuten sich bereits Aspekte an, die ausschlaggebend für eine Neubewertung der Debatte sind. So evaluieren sie diese vielmehr als kontraproduktiv im Sinne einer strukturellen Veränderung sowie im Hinblick auf die Ausstellbarkeit von Literatur: Das allgemeine Museumswesen, vor allem aber das Genre des Kunstmuseums, ist durch das 19. Jahrhundert hindurch bis zur Wende zum 20. Jahrhundert gebeutelt von fundamentaler Skepsis und Beanstandungen, die sich während des Ersten Weltkrieges kumulieren und Museen in eine erste tiefe Krise stürzen. Der größte Widerstand geht dabei von der künstlerischen Avantgarde aus und erreicht einen Paradigmenwechsel in den musealen Theorien und Praktiken. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht die Institutionskritik, die zunächst ebenfalls von Künstlerinnen und Künstlern ausgeht, ähnliche Folgen, aus denen sich bis heute ein Standard entwickelte. Die nachwirkenden Impulse daraus führen zu einer Institutionalisierung der Kritik,⁴ durch die sich Museen selbst hinsichtlich machtstruktureller, postkolonialer, demokratischer und feministischer Perspektiven kritisch reflektieren. Wird nun der direkte Vergleich zwischen dem allgemeinen Museumswesen und literarmusealen Institutionen angestellt, weisen Literaturmuseen einen weit aus späteren Zeitpunkt der gattungsspezifischen Kritik auf, die erst ab Ende der 1970er Jahre konkreter formuliert wird. Zudem hält auch die Gegenwart wesentlich

4 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 31.

später Einzug in literarische Museen, während die Forderung nach Gegenwartsbezug in anderen Museumsgattungen, vor allem der Kunst, bereits Jahrzehnte zuvor aufkommt. Dabei fällt jedoch auf, dass die expositorische Integration der Gegenwart in Literaturmuseen weniger die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer, literarischer Kunst betrifft, sondern lediglich der alleinige Fokus auf die Weimarer Klassik aufgehoben wird.⁵ Gegenwart im Sinne noch lebender Schriftsteller:innen ist bis heute zumeist eine regionale Zusatzinformation in Dauerausstellungen oder temporärer Natur.⁶

Ein weiterer Aspekt betrifft die Akteurinnen und Akteure der verschiedenen Museumsauseinandersetzungen: Die Kritiken und die radikalen Forderungen im 19. und 20. Jahrhundert gehen von avantgardistischen, modernen und postmodernen Kunstschaaffenden selbst aus, die die Institutionen hinsichtlich der dort vorherrschenden Machtverhältnisse angreifen.⁷ Die Auseinandersetzung mit musealen Repräsentationen in Literaturmuseen hingegen erfolgen fast ausschließlich vonseiten der Literatur- oder Kulturwissenschaften und der Germanistik sowie von Museumsleitungen oder -mitarbeitenden mit einem vergleichbaren akademischen Hintergrund. Im Gegensatz zum machtkritischen Ansatz betrifft die Kritik im Literaturmuseumswesen vor allem die Diskrepanz zwischen literaturwissenschaftlichen Theorien und literarmusealen Praktiken, die aus institutioneller Perspektive mit Barthel als damaligem Leiter des *Kleist-Museums* in Frankfurt/Oder formuliert wird. Das Unausstellbarkeitspostulat entsteht folglich aus einer museumsinternen, wissenschaftlich motivierten, privilegierten Machtposition heraus und thematisiert nicht etwa eine kritisierungswürdige Institution, sondern eine als defizitär proklamierte Ausstellungspraxis. Mit Blick auf die Debattengeschichte (Vgl. Kap. 3.2) ist das anfängliche Postulat keineswegs auf die Negierung oder auf eine grundlegende Kritik an Literaturmuseen ausgelegt, sondern festigt in der Folge die museale Kontextualisierung im akademischen Wissenschaftsbetrieb anhand terminologischer Definitionen und literaturtheoretischer Legitimationen. Dabei wird weder reflektiert, wer und wer nicht an den Auseinandersetzungen beteiligt ist, noch welche Motivationen der Ausarbeitungen verfolgt und welche (Folge-)Probleme dabei in Kauf genommen werden. Denn während sich die vermeintlich produktive Ausstellbarkeitsdebatte verantwortlich für die Emanzipierung des Genres von einem alleinigen Denkmal zu einer literarmusealen Institution zeichnen lässt,

5 Vgl. P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 22, 26.

6 In einigen Literaturmuseen ist die Einbindung zeitgenössischer Schriftsteller:innen Bestandteil des dauerausstellerischen Gesamtkonzepts, wie etwa im *Museum für Literatur am Oberrhein* Karlsruhe, im *Literaturmuseum der Moderne Marbach* und im *Museum für Westfälische Literatur Oelde* oder von Sonderausstellungen, wie beispielsweise im *Günter Grass-Haus Lübeck*. Andersorts ist ihre Einbindung häufig auf Veranstaltungen u.Ä. beschränkt.

7 Vgl. dazu siehe C. Kravagna: *Das Museum als Arena*, 2001, S. 7; zitiert in J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 38.

hat sich die Suche nach der innovativsten Lösung, Literatur auszustellen, heute zu einem Wettstreit entwickelt, die Museen »vor eine Zerreißprobe zwischen (literatur-)wissenschaftlicher Fundierung, erinnerungskulturellem Auftrag und innovativ gestalterischer Übersetzungen sowie aktueller Technik stellt«⁸. Der Innovationsimperativ, der im marktwirtschaftlichen Sinne zu dieser Konkurrenzsituation führt, kollidiert in der Praxis nicht nur mit budgetbedingten Einschränkungen, sondern gleichermaßen mit verankerten Konnotationen: Die traditionellen und wissenschaftlichen Dogmen, die aus dem 19. Jahrhundert bis heute in der literarmusealen Museumsarbeit mitschwingen, beeinflussen weiterhin die Akzeptanzentwicklung gegenüber neuer Formate der Ausstellung sowie neuer struktureller Ansätze – und das sowohl auf interner Museumseite als auch aufseiten ihres Publikums. Aspekte jenseits wissenschaftlicher Fundierungen, erinnerungskulturellem Auftrag und innovativ gestalterischer Übersetzungen werden dabei fast vollständig ausgeblendet.

Literaturmuseen befinden sich folglich nicht in einem progressiven, theoriebasierten und praxiserprobten Transformationsprozess, wie es die Debatte suggeriert, sondern vor allem in einer gattungsspezifischen Krise. Die Verortung von Literaturmuseen in der Krise steht dabei weniger in Zusammenhang mit möglicherweise oder tatsächlich ausbleibenden Erfolgen und Besuchszahlen als vielmehr mit dem eindimensionalen Umgang hinsichtlich ihrer Entwicklung, ihres Status quo und dessen Reflexion. Das generelle Museumswesen befindet sich heute vor dem Hintergrund der Kritiken, Umbrüche und Paradigmenwechsel seit der Französischen Revolution am Scheideweg zwischen Wirtschaftlichkeit, Wissenschaftlichkeit und Politisierung, wie in der Kontroverse um die neue Museumsdefinition von Kyoto deutlich wird. Währenddessen debattieren Literaturmuseen weiterhin über die Ausstellbarkeit des Immateriellen oder über Objektkategorien. Dass auch diese Themen sowohl von der Ökonomisierung als auch von der Politisierung tangiert werden, ist dabei nur selten Diskussionsgegenstand. Folglich nehmen Literaturmuseen zwar Anteil an den vergangenen und aktuellen Umbrüchen des Museumswesens, verorten ihre vermeintliche Problematik jedoch weiterhin vorrangig in ihrem Gegenstand der Literatur. Aus diesen Erkenntnissen lässt sich die These ableiten, dass die Krise der Literaturmuseen weniger in der Problematik der Ausstellbarkeit von Literatur als vielmehr in der Form, dem Fokus und den Akteurinnen sowie Akteuren der Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit gründet und auf den darin verwendeten generellen Museums- und Ausstellungsbegriff zurückgeht. Ihre institutionelle und gesellschaftspolitische Funktion verharrt weitestgehend auf der Vermittlung von Kulturerbe und der Leseförderung, sodass expository Themen, Formate, Methoden und Mittel nicht als Subversion eingesetzt,

8 V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 189.

sondern lediglich im fortbestehenden System von Literaturmuseen überarbeitet werden.

Die folgenden kritischen Auseinandersetzungen sind in zehn Thesen angelegt und beleuchten konkrete Themenschwerpunkte, die in den Theorien und Praktiken von Literaturmuseen bisher marginalisiert behandelt werden. Das betrifft etwa neoliberale Vereinnahmungstendenzen, institutionelle und kulturpolitische Repräsentation, strukturelle und akademische Hegemonie, Autorschaft, Diversität und Exklusion sowie die politische Dimension expositorischer Praktiken. Die zehn Thesen haben zum Ziel, bestehende Missstände in Literaturmuseen sowie die weitestgehend unreflektierten Folgen der bisherigen Debattenentwicklung zu beleuchten und damit Literaturmuseen und -ausstellungen aus den gängigen Dimensionen der Ausstellbarkeit, Legitimation und Optimierung sowie aus den dualistischen Kategorien der Materialität und Immaterialität herauszulösen. Dadurch soll die Möglichkeit entstehen, die Auseinandersetzung vom Fokus der Ausstellbarkeit auf eine grundlegende Neuverhandlung der institutionellen Strukturen, Selbstverständnisse sowie der wissenschaftlichen Theorien und expositorischen Praktiken zu richten. Es gilt dabei auch jenseits der Dichter:innenverehrung und Leseanregung eine relevante bis subversive Rolle von Literaturausstellungen für die Zukunft vor dem Hintergrund politischer und gesellschaftlicher Krisen zu etablieren. Diese Rolle soll die literarmuseale Gattung dabei nicht in eine alternative Begrifflichkeit oder Counter-Definition überführen, sondern sie vom Primat einer strikten Definition, eines erinnerungskulturell aufgeladenen Ortes und der Heroisierung von Einzelpersonen loslösen. Ziel dessen ist es, ein multiperspektivisches, interdisziplinäres Nachdenken über Literatur sowie Umsetzungen von Literaturausstellungen zu ermöglichen. Diese Form der Auseinandersetzung positioniert sich zu jeder Zeit aktiv, um den wachsenden Problemen des Zusammenlebens und des Globus auf institutioneller und künstlerischer Ebene zu begegnen. Ausschlaggebend ist dabei ein Verständnis von Literaturmuseen und -ausstellungen als öffentlicher Raum, der an der Überwindung rassistischer, sexistischer, klassistischer und anderer diskriminierender Strukturen durch expositorisch-literarische Gesamtkunstwerke im Sinne einer literarischen Ausdrucksmacht und in Kategorien der Autarkie und Kritik aktiv beteiligt ist.

4.1 Literaturmuseen hinterfragen ihre institutionellen Strukturen nicht

Das Stichwort Innovation hat im musealen Kontext im Verlauf der letzten Jahrzehnte eine neue Dimension erreicht. Museen, die heute mit der Zeit gehen und gehen wollen, sind auf der ständigen Suche nach innovativen Themen sowie Gestaltungs- und Vermittlungsmethoden. Sie stellen dabei ihr Publikum ins Zentrum, sind stets bemüht um die Generierung neuer Zielgruppen und bieten

auf verschiedenen Kanälen sozialer Medien (insbesondere in Zeiten von Pandemien) virtuelle Einblicke und digitale Vermittlungsprogramme an. Was wie eine ständige, selbstkritische Reflexion musealer Aufgaben und Funktionen wirkt, die zugunsten des Publikums in effektiven Überarbeitungen mündet, ist nicht zuletzt eine Reaktion auf neoliberale Anforderungen: Museen versuchen im Hinblick auf gesellschaftliche und technische Veränderungen anschlussfähig zu bleiben, weil sie sich, so beschreibt die Hochschuldidaktikerin und Erziehungswissenschaftlerin Christine Bäumler,

»in einer konsum- und freizeitorientierten Umgebung [...] zunehmend gezwungen [sehen], ihre Bildungsinhalte auf kommerzielle Interessen abzustimmen und mit Blick auf die Besucher unterhaltungsorientiert aufzubereiten. Denn ohne Berücksichtigung des Freizeit- und Konsumverhaltens ihrer Besucher, deren Wünsche und Vorlieben, erscheinen Museen nicht mehr konkurrenz- und überlebensfähig.«⁹

Die Transformationsimperative werden heute im Gegensatz zu den großen Museumskrisen des 20. Jahrhunderts nicht mehr von Kunst und Kultur angetrieben, sondern von »zunehmend[er] Konkurrenz, Wirtschaftlichkeit und BesucherInnenzahlen [sic!]«, wie Sternfeld zusammenfasst.¹⁰ Neoliberale Prinzipien lassen die Museen nicht nur um Besuchszahlen buhlen, sondern auch um zumeist zeitlich begrenzte Förderprogramme, die in wettbewerblichen Prozessen vergeben werden. Die Parallelen musealer Strukturen zum modernen Kapitalismus, die etwa der Kunsthistoriker Christian Welzbacher aufzeigt,¹¹ manifestieren sich in den zahlenmäßig überlegenen Zuschüssen für mit Rang und Namen versehenen Projekten. Das bedeutet, es profitieren eben die Museen, die in dem System ohnehin schon profitieren: Während sich viele deutsche Museen im provinziellen Kampf um Besuchszahlen befinden, um überhaupt bestehen zu können, konkurrieren die Flaggschiffe der Museumslandschaft in den Großstädten um den Nachweis expositorischer Innovation. Auch die inflationär verwendete Forderung, Museen weiter zu öffnen, die im 21. Jahrhundert zwar nicht neu ist, aber erneut Konjunktur hat, kann vor diesem Hintergrund in Verbindung mit dem ökonomischen Machtgefüge gebracht werden, sodass beispielsweise Inklusionsprogramme etc. eine negative, neoliberale Färbung erhalten. Geht es in Konkurrenz mit der Freizeitindustrie darum, anschlussfähig zu bleiben, können die neu zu generierenden Zielgruppen weniger im Sinne der Zugänglichkeit und Diversität, als vielmehr im Sinne von nötiger Quantität gelesen werden. Es wird offensichtlich, dass Museen strukturell, inhaltlich und technisch auf Freizeit- und Konsumverhalten anstatt auf so-

9 C. Bäumler: *Bildung und Unterhaltung im Museum*, 2007, S. 41.

10 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 15f.

11 Vgl. C. Welzbacher: *Das totale Museum*, 2017, Umschlagtext.

ziale Ungleichheiten, diskriminierendes Verhalten oder steigende gesellschaftliche Politisierung eingehen, weil ersteres schlichtweg rentabler ist. Während in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Krisen eine Positionierung seitens der Kulturinstitutionen, die sich offiziell in den Dienst der Gesellschaft stellen, nur allzu notwendig wäre, steht dem nicht nur die Verankerung in musealen Traditionen, sondern auch die Wirtschaftlichkeit entgegen, die von politischem Engagement Schaden tragen könnte. Die Vermutung drängt sich auf, dass mit den bestehenden Strukturen weniger Besucher:innen und neue Sehgewohnheiten, sondern in erster Linie die Ökonomisierung Museen zu Revisionen zwingt, um aus wirtschaftlichen Beweggründen die Besuchszahlen zu steigern und sich gegen die Konkurrenz aus der Freizeitindustrie zu behaupten. Das sagt nicht zwangsläufig etwas über die museumsinternen Einstellungen aus, sondern vielmehr über die Missstände des generellen Systems: So beschreibt etwa die Architektin und Szenografin Barbara Holzer in dem für die vorliegende Arbeit durchgeführten Interview den enormen politisch-ökonomischen Druck, dem die musealen Institutionen unterliegen und durch den sie zu Erfolg gezwungen seien: Denn würde eine Ausstellung nur mäßig besucht oder erhielte schlechte Kritiken, könne in der Konsequenz die Kürzung von finanziellen Mitteln für Folgeprojekte drohen, sodass die Museen langfristig in ihrer Existenz gefährdet wären.¹²

Im Kontrast dazu ist jedoch parallel eine steigende Tendenz der Selbstreflexion sowie der kritischen Auseinandersetzungen mit ebendiesen neoliberalen Vereinnahmungstendenzen, mit der neutralen Position von Museen oder ihrer Deutungshoheit zu erkennen. So stehen Museen heutzutage nicht mehr einfach in der Tradition, kulturelle Güter zu bewahren, zu sammeln und zu vermitteln, sondern setzen sich gleichermaßen mit diesen Aufgaben vor dem Hintergrund der Frage nach dem Museum der Zukunft auseinander. Baur zeigt auf, dass die Museumskritiken seit den 1980er Jahren u.a. »ein höheres Maß an Selbstreflexion [...] [sowie] Vieltimmigkeit, Vielschichtigkeit und Multiperspektivität als Ideal«¹³ erreicht haben. Während sicherlich auch die Praxis des selbstreflexiven Hinterfragens im Kontext eines ökonomisierten Kulturbetriebs gelesen werden muss, wird dennoch deutlich, dass sie über Themen der Digitalisierung, Technisierung und Eventisierung hinausgeht und bis zur Politisierung von Museen avancieren kann. Diese Tendenz erreicht in ihrer Reichweite sogar den offiziellen Beschlussvorschlag zur Neufassung der Museumsdefinition, welcher auf der Generalkonferenz des Internationalen Museumsbundes in Kyoto 2019 vorgelegt wird. Zwar wird dieser Entwurf durch die Aufschiebung der Abstimmung aufgrund von deutlichen Kritiken an der Politisierung des Mediums Museum sowie an der fehlenden »Permanenz der Institution

12 Aus dem Interview mit Barbara Holzer, Zürich, 2018.

13 J. Baur: Krise der Repräsentationskritik?, 2018, S. 30.

und [der fehlenden, VZ] Kernaufgabe Forschung«¹⁴ zunächst verhindert, dennoch ist im Antrieb des Entwurfs eine neue Positionierung zu erkennen, die Museen hinsichtlich sozialer, ökonomischer, ökologischer und politischer Aspekte neu zu verhandeln versucht.

Auch Literaturmuseen zeichnen sich auf den ersten Blick durch ihre Debattegeschichte mit dem Prädikat der kritischen Selbstreflexion aus, sodass sie sich in die »heutige Konjunktur des Museums zwischen Müdigkeit, Krise und Neubeginn«¹⁵ einreihen. Mit dem Postulat über die Unausstellbarkeit von Literatur wird die generelle Praxis von Literaturmuseen zur Disposition gestellt und ein Nachdenken über bisherige und mögliche Formate angeregt. Was zunächst wie ein tiefgreifender Einschnitt in das Selbstverständnis und die Daseinsberechtigung der Institutionen wirkt, bezieht sich stattdessen vor allem auf die Kategorien der Exponate und ihre begrifflichen Zuordnungen. Denn die Debatte rekurriert vor allem auf den Literaturbegriff, der im Kontext musealisierender und expositorischer Praktiken modifiziert und wissenschaftlich fundiert wird, um sowohl biografische als auch literarische Ansätze des Ausstellens in Literaturmuseen zu legitimieren.

Die Anteilnahme an der transformativen Konjunktur des Museumswesens bezieht sich folglich auf sehr spezifische, literaturwissenschaftliche Fragestellungen, die mithilfe neuer, technologischer und gestalterischer Entwicklungen vorangetrieben werden, obgleich auch grundlegende, gesellschaftliche Problemfelder Literaturmuseen eindeutig tangieren oder sogar selbst von ihnen praktiziert oder reproduziert werden. Themen jenseits der Literatur als wissenschaftliches und ausstellbares Phänomen in literarmusealen Debatten werden nicht zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung genommen. Ein Beispiel: Wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, sind die meisten literarmusealen Personengedenkstätten in Deutschland auch heute noch »weißen«, »männlichen« Literaten gewidmet, während »weibliche«, queere und »BIPoC«-Literaturschaffende unterrepräsentiert sind (Vgl. Kap. 4.3.2). Was auf heteronorme, rassistische, sozial- und geschlechtsspezifisch diskriminierende Gesellschaftskonzepte der letzten Jahrhunderte zurückzuführen ist, in deren Kontext literarische Kanons und damit auch zahlreiche Literaturmuseen entstanden sind, wird im 21. Jahrhundert weitestgehend unkommentiert als gegebener Zustand fortgeführt. Vor diesem Hintergrund stellt sich die

14 Vgl. dazu siehe <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/112-chronologie-ueberarbeitung-der-museumsdefinition.html> vom 26.02.2020; ICOM Europa stellt einen Antrag auf Verschiebung der Abstimmung über den Beschlussvorschlag zur Neufassung der Museumsdefinition, dem stattgegeben wird. Auch ICOM Deutschland stellt sich gegen den Beschlussvorschlag, so listet Beate Reifenscheid, Präsidentin des deutschen Nationalkomitees des ICOM Argumente für und gegen den Entwurf einer neuen Museumsdefinition auf und auch andere Nationalkomitees üben Kritik daran aus; Vgl. dazu B. Reifenscheid: Gegen die Unverbindlichkeit und Politisierung: Zur Neudefinition der Museen, 2019.

15 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 15.

Frage, warum in den Debatten das Ausstellen von Literatur auf Basis ihrer Definition, ihrer (Im-)Materialität und ihrer Anschaulichkeit im Zentrum steht, während die Tatsache der geschlechtsspezifischen Ungleichheit im strukturellen Fundament der Literaturmuseumslandschaft sowie zahlreiche andere gesellschaftsrelevante Themen nahezu unbehandelt bleiben.

Mit dem wenig beweglichen Fokus auf das Thema der Ausstellbarkeit sowie auf die Generierung neuer musealer Zugänge zur Literatur werden Fragestellungen sowie Antwortmöglichkeiten wiederholt und die bereits vorhandenen Rahmenbedingungen der Institutionen reproduziert, sodass die Auseinandersetzung mit Mechanismen, die etwa zu Deutungshoheit oder Exklusion führen, in den Hintergrund gedrängt werden. Der Philosoph und Soziologe Oliver Marchart führt diese Mechanismen 2005 als »Naturalisierungseffekte«¹⁶ auf:

»Die Institution organisiert gleichsam das allgemeine Vergessen ihrer eigenen Rolle als Institution. Dabei können wenigstens vier Formen der Naturalisierung ausgemacht werden. Was die Institution dabei vergessen macht, ist erstens ihre Definitionsmacht, die Tatsache also, dass sie erzeugt und mitdefiniert, was sie nur zu präsentieren vorgibt: Sie leugnet damit ihre eigene Rolle und gibt vor, sie wäre ein neutraler Vermittler von – kunsthistorischem und anderem – Wissen; zweitens das von ihr Ausgeschlossene, denn jede Kanonisierung produziert Ausschluss, jedes Wissen Unwissen, jede Erinnerung Vergessen; drittens der Komplex der Bedingungen, denen die Institution selbst unterworfen ist, d.h. ihre gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Abhängigkeiten (die Finanzierungsstruktur, die Abhängigkeit vom Subventionsgeber, die Rolle am Markt, die Konkurrenzverhältnisse im Feld [...]); und viertens der Klassencharakter der Institution, also der Umstand, dass Kunstinstitutionen, mit Gramsci gesprochen, Hegemoniemaschinen des Bürgertums sind oder, mit Bourdieu gesprochen, soziale Distinktionsmaschinen und, mit Habermas gesprochen, der Idee der ›literarischen‹ und nicht jener der ›politischen‹ Öffentlichkeit anhängen.«¹⁷

Zwar verstehen sich Literaturmuseen bzw. die Macher:innen von Literatúrausstellungen heute durchaus als subjektive Interpretinnen und Interpreten,¹⁸ obgleich sich diese Erkenntnis womöglich mehr auf literarische statt auf biografische Inhalte bezieht und den Ausstellungsmachenden vor allem kuratorische Freiheit bieten soll, anstatt ihre Deutungshoheit infrage zu stellen. Jedoch bezieht sich dies vornehmlich auf die aktuell exponierten Inhalte und nicht auf das kanonisierte Kulturerbe selbst, das zu den Museumsgründungen geführt hat und ebenfalls auf subjek-

16 O. Marchart: Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, 2005, S. 39.

17 Ebd., S. 39f.

18 Vgl. dazu siehe u.a. H. Gfrereis: Wer spricht in einer Literatúrausstellung?, 2019.

tiven Konstrukten und intentionalen Entscheidungen basieren.¹⁹ Wer und was erinnert und geehrt wird, bleibt folglich weiterhin ›naturalisiert‹, sodass der Komplex der Bedingungen sowie die literarmuseale Institution als elitärer, exkludierender Begegnungsort der Hochliteratur wenig konkret hinterfragt werden. Das Ausbleiben der Reflexion institutioneller Strukturen ist problematisch, da die institutionellen Bedingungen und ökonomischen Abhängigkeiten von Museen starken Einfluss auf die Konzeption von Ausstellungen ausüben, wie Metzger hervorhebt.²⁰ Gerade deshalb muss vor einer Lösungsidee für das Literatúrausstellen eine Auseinandersetzung mit dem patriarchal geprägten Hintergrund von Literatur sowie die infrastrukturellen, institutionellen, wissenschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Einflüsse auf Literatur im Status des Ausgestelltseins, auf den Ort und das System erfolgen, in dem der Gegenstand ausgestellt werden soll. Die Institution mit ihrem Handlungsapparat, den Machtverhältnissen und Tätigkeitsbereichen muss demnach auch bei der Frage nach Ausstellbarkeit selbst als verantwortliche Veranstalterin einer Ausstellung zentriert werden.

4.1.1 Faktoren literarmusealer Strukturen

Um einen erweiterten theoretischen Umgang mit Literaturmuseen zu etablieren, müssen die Strukturen der Institution zunächst benannt werden: In erster Linie werden darin laut dem *Deutschen Museumsbund* die Trägerschaft, die Eigentümer, die Liegenschaften, das oder die Gebäude, die verantwortlichen Personen sowie das Personal, die Organisationsstruktur insgesamt, das Leitbild und Marketingkonzept, der Wirkungskreis, die Zielgruppen sowie die Sammlungs- und Vermittlungsstrategien zusammengefasst.²¹ Ausschlaggebend ist aber auch, in welchen wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Systemen diese Faktoren etabliert wurden und zum Tragen kommen.

Trägerschaften von Literaturmuseen in Deutschland belaufen sich zumeist auf eingetragene Vereine und Stiftungen, auf Städte oder Kommunen sowie teilweise auf Museumsverbände oder seltener auf Privateigentum. Seibert betont in diesem Kontext, dass das Spektrum der Träger sehr breit aufgestellt sei, sodass verschiedene Interessen verfolgt und eine klare Zuschreibung von auszustellender Literatur erschwert wird.²² Museale Finanzierungen werden u.a. über Fördermittel des Bundes, der Länder oder der Kommunen, über Eigenmittel der Vereine oder Stiftungen selbst sowie über Drittmittel durch verschiedene andere Stiftungen und

19 Vgl. dazu siehe A. Assmann: Kollektives Gedächtnis, 2008.

20 Vgl. F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 65.

21 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V.: Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzepts, 2011.

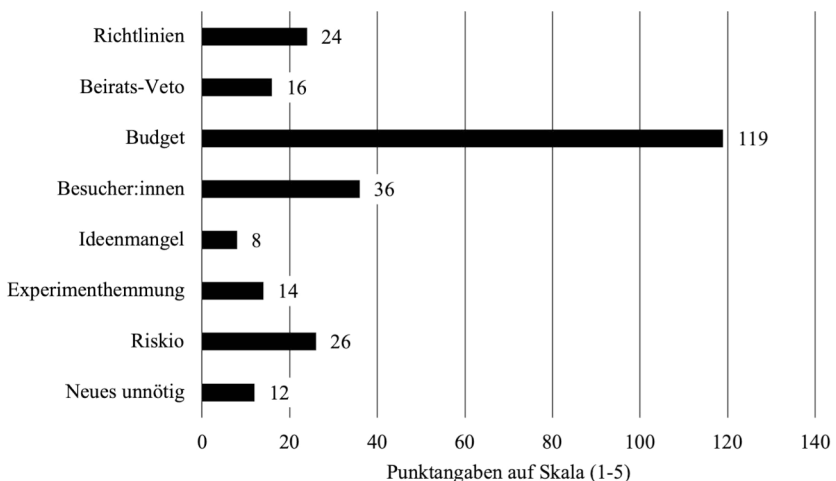
22 Vgl. P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, 2015, S. 28.

durch Mäzenatentum gestellt. Die Gebäude sind zu einem großen Teil denkmalgeschützt und unterliegen oft den jeweiligen Stadtverwaltungen oder Stiftungen, Vereinen und Verbänden. In den vielen Fällen, in denen sich ein Literaturmuseum an einem authentischen Ort befindet, lassen sich die Gebäude zu den wichtigsten Exponaten zählen, die die Gedenkstätten vorzuweisen haben.

Die Organisationsstruktur der Häuser wird innerhalb der theoretischen Ausarbeitungen zu Literaturmuseen kaum thematisiert, weshalb die folgenden Angaben vor allem auf die durchgeführte Umfrage sowie auf Gespräche und textliche Recherchen gestützt sind: In den meisten Fällen sind Literaturmuseen hierarchisch aufgebaut und unterstehen personell eine:r Museumsleiter:in, die einen akademischen, zumeist literaturwissenschaftlichen Hintergrund haben. Während in größeren Museen Personal für Marketing, Presse oder Museumspädagogik angestellt ist und befristete Volontariatsstellen sowie zeitlich begrenzte, wissenschaftliche Werkverträge vergeben werden, sind viele der kleinen Museen auf ehrenamtliches Engagement angewiesen. So geht aus der Umfrage der vorliegenden Arbeit hervor, dass 24 der 30 teilnehmenden Museen maximal drei Mitarbeiter:innen beschäftigen und 17 Prozent der Museen auf ehrenamtlicher Basis arbeiten, was auch in der wirtschaftlichen Situation der Häuser gründet.

Die finanzielle Lage hat gleichermaßen Auswirkungen auf die Praxis des Ausstellens: Die Umfrage zeigt, dass Hindernisse für expositorische Projekte und Ähnlichem an erster Stelle und mit großem Abstand zu den übrigen auswählbaren Gründen auf zu geringe Budgets zurückgeführt werden. An zweiter Stelle wird Interesselosigkeit der Besucher:innen angegeben.

Abb. 4: Restriktionen/Hindernisse in der musealen Praxis



Aus diesem Ergebnis lässt sich schließen, dass Gründe für Missstände vorrangig in externen Faktoren gesucht werden. Während insbesondere Budgetmangel zweifelsfrei großen Einfluss auf die Häuser hat, macht Tyradellis gleichzeitig deutlich, dass das Problem »nur bedingt das Geld, die Besucher oder die Politiker, sondern die Strukturen [...] und die Mitarbeiter der Museen [sind]«²³. Metzger stellt in seinem Aufsatz fest, dass Mitarbeiter:innen in Literaturmuseen alle einen ähnlichen disziplinären Hintergrund haben und auch Tyradellis weist auf die konkreten akademischen, fachbezogenen Einstellungskriterien von Museumspersonal hin.²⁴ Für Anstellungen in Literaturmuseen wird vorrangig die Anforderung einer akademischen Ausbildung im Bereich der Literaturwissenschaften oder vergleichbaren Fachrichtungen vorausgesetzt, während professionelle Hintergründe im Tätigkeitsbereich des Ausstellens, der bereits seit vielen Jahren im Vordergrund der Museumsarbeit steht und noch dazu öffentlich sichtbar ist, wesentlich weniger gefordert sind. Häufiger werden stattdessen Erfahrungen mit Ausstellungen vorausgesetzt, die aber vor allem junge Studienabsolventinnen und -absolventen oder Fachkräfte, die bisher im akademischen Kontext tätig waren, kaum erfüllen können. Aus der Umfrage geht hervor, dass die expositorische Arbeit in Literaturmuseen größtenteils von Personal ohne entsprechend fachliche, d.h. kuratorische und/oder gestalterische, Ausbildung sowie von unsteter Planungszeit geprägt ist: In 73 Prozent der befragten Museen hat das Personal keine Vorkenntnisse oder Hintergründe im expositorischen Bereich, 26 Prozent der Museen halten sogar Maßnahmen zum internen Ausbau von Kenntnissen über die Entwicklung von Konzepten, Gestaltungs- und Vermittlungsmethoden von Ausstellungen für nicht relevant. Bei der öffentlichkeitswirksamen Museumsaufgabe des Ausstellens mangelt es demnach sowohl an Fachexpertise als auch an zeitbezogener Planungssicherheit, da die Zeiträume für Projekte meist klein sind. Darüber hinaus, d.h. unabhängig konkreter Anforderungen an das Personal, bieten die Museen als Arbeitgeberin insbesondere für hierarchisch untergeordnete, wissenschaftliche oder projektbasierte Mitarbeiter:innen keine vielversprechenden Zukunftsaussichten. Denn bei fehlender Finanzierungssicherheit ermöglicht der Weg über befristete Arbeitsverträge, Personal flexibel nach Bedarf einzusetzen.²⁵ Während auch dieser Faktor auf den ökonomischen Aufbau des Museumswesens zurückzuführen ist, beziehen Literaturmuseen sowohl in der theoretischen Reflexion als auch in den alltäglichen Praktiken dazu kaum Stellung. Themen wie hierarchische Strukturen, die homogenen Herkunftsmilieus von Mitarbeitenden oder die beruflichen Unsicherheiten sind kein Bestandteil der Debatten über Literaturmuseen.

23 D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 31.

24 Vgl. F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 66; Vgl. D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 155; Vgl. dazu siehe auch R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 208.

25 Vgl. A. Schoder: Befristete Stellen: Wenn der Job im Museum keine Perspektive hat, 2018.

Zu den institutionellen Strukturen gehört darüber hinaus das eigene Leitbild (Vgl. Kap. 4.2). Mit der Selbstreflexion musealer Praktiken von Literaturmuseen wird insbesondere der starke Personenbezug der Häuser sowie die biografistischen Zugriffe ihrer Ausstellungen hinterfragt. Während im Verlauf der Debatte vermehrt Ansätze entwickelt werden, den Autor:innenzentrismus zu überwinden, gründet die gesamte Literaturmuseumslandschaft auf institutioneller Ebene im Personenkult. Von 266 Mitgliedern der ALG (Stand 2020) gründeten sich 85 Prozent basierend auf konkreten Literaturschaffenden (Vgl. Abb. 1). Von den 92 Museen, die für die vorliegende Arbeit in die Liste von Literaturmuseen aufgenommen wurden, sind 88 Prozent Personen gewidmet (Vgl. Abb. 3). Ihre Dauerausstellungen behandeln insofern ausnahmslos auch die jeweiligen Leben, um im hermeneutischen Sinne Rückschlüsse durch die Biografien auf ein Werk zu ziehen. Die von Spring erläuterte Bedeutung von literaturmusealen Gedenkstätten als touristische Attraktion (Vgl. Kap. 3.1.2) ist ihr zufolge auch heute noch »unerschüttert«²⁶. Heutzutage spielt auch ein marktwirtschaftlicher Hintergrund in das ›Wallfahrtskonzept‹ hinein: Metzger skizziert, dass als kommunal- und kulturpolitischer Faktor vor allem jene Museen von Interesse sind, die im Sinne des sogenannten Bilbao-Effektes²⁷ »das touristische Profil einer Stadt stärken [können]«²⁸. Metzger erläutert weiter, dass auch sogenannte Stakeholder wie Freundeskreise, Politik, Presse, Medien und »bestimmte Wissenschaftsinstitutionen«²⁹ Einfluss darauf haben, was in Ausstellungen gezeigt wird.³⁰ Das Interesse liegt somit gleichzeitig bzw. nicht zuletzt durch die erinnerungskulturelle Relevanz in der ökonomischen Funktion der Museen als Marke,³¹ die insbesondere bei größerer Bekanntheit der hier erinnerten Literatinnen und Literaten erreicht werden kann. In Anbetracht der für Literaturmuseen großen Relevanz authentischer Orte sowie konkreter, repräsentativer Neubauten, kann mit Welzbacher an dieser Stelle ergänzt werden, dass insbesondere auch die Architektur

»ein Bedürfnis nach oberflächlicher Aufmerksamkeit [bedient], das Teil einer marktwirtschaftlichen Notwendigkeit im Überlebens- und Legitimationskampf der Museen geworden ist. Sie gestalten die Verpackung einer Ware, die auf dem globalen Tourismusmarkt feilgeboten wird, denn Museen konkurrieren längst

-
- 26 U. Spring: Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen, 2019, S. 141.
- 27 Die Bezeichnung ›Bilbao-Effekt‹ beschreibt die Aufwertung von Städten durch ikonische Architekturen, insbesondere im Hinblick auf Museen, wenn dadurch hohe Besuchszahlen und Bekanntheit erreicht werden; Vgl. C. Welzbacher: Das totale Museum, 2017, S. 54–58.
- 28 F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 71.
- 29 Ebd., S. 72.
- 30 Vgl. ebd., S. 71f.
- 31 Vgl. ebd., S. 71.

nicht mehr nur untereinander, sondern werden im Kampf um die Anziehungskraft ganzer Städte und Regionen eingesetzt.«³²

Insbesondere im Hinblick auf authentische Orte als kommerzielle Phänomene des Literaturtourismus³³ wird somit die Erinnerungskultur in den Dienst neoliberaler Anforderungen gestellt.

Ähnliche Züge lassen sich auch im Hinblick auf die Leseanregung erkennen, die neben der Erinnerungskultur in theoretischen Auseinandersetzungen häufig als Grund des Ausstellens genannt wird.³⁴ Denn im Falle des erfolgreichen Eintretens der »Literatur-Verführung«³⁵ profitiert auch der Literaturbetrieb von den erzielten Folgen eines Besuchs von Literatúrausstellungen, während dem bestenfalls entsprechende Bücher gekauft werden. Nun ist sicherlich der Kauf von Büchern vergleichsweise kein negativ zu besetzender, kommerzieller Konsum (zumindest so lange Onlineversandhändler wie das Unternehmen Amazon dabei nicht unterstützt werden), allerdings sind eindeutige Vermarktungsstrategien nicht von der Hand zu weisen, denen das Ziel der Leseanregung ebenfalls unterliegt.³⁶ Zweifelsohne ist eine Folgebeschäftigung mit in Ausstellungen erfahrenen Themen ein vorteilhafter Effekt von Museumsbesuchen. Allerdings müsste das Ziel der Leseanregung im kommerziellen Sinne hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung hinterfragt werden, da Literatúrausstellungen durch diese in keiner direkten Verbindung mehr zu ihrem Medium stehen und schließlich einem ganz anderen Betrieb (nämlich dem Buchhandel) dienlich werden. Allein durch die Umbrüche der Literaturwissenschaften wird der Personenkult innerhalb der Debatte noch am ehesten kritisch beleuchtet. Hingegen werden die Wechselwirkungen zwischen der Erinnerungskultur sowie anderer Ansätze literarmusealer Institutionen und der Wirtschaftlichkeit bzw. den neoliberalen Effekten zu wenig reflektiert.

Dazu gehört auch die Öffentlichkeit, die von den Museen erreicht werden soll: Die Konzentration auf sogenannte Zielgruppen ist auch in Literaturmuseen allgegenwärtig. Und auch hier werden Erfolge und Wirkungen von Ausstellungsprojekten über die Quantität und Zufriedenheit der Besucher:innen gemessen, wie

32 C. Welzbacher: *Das totale Museum*, 2017, S. 53.

33 Vgl. zu Literaturtourismus siehe N. J. Watson: *The Author's Effects: On Writer's House Museums*, 2020; Vgl. N. J. Watson: *The Literary Tourist: Readers and Places in Romantic and Victorian Britain*, 2006.

34 Vgl. dazu siehe S. Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen*, 1995, S. 87f; Vgl. V. Bachmann: *Kein Schlüssel zum Erfolg?* 2017, S. 140; Vgl. S. Vandenrath: *Doppelblicke*, 2011, S. 83.

35 H. Gfrereis: *Materialität/Immaterialität*, 2017, S. 37

36 Vgl. M. Disoski/U. Klingenböck/S. Krammer: *Literaturvermittlung und/als (Ver)Führung*, 2012, S. 8.

aus der Umfrage hervorgeht: Jeweils 83 Prozent der teilnehmenden Museen gaben an, für die Ermittlung von Erfolg auf Besuchszahlen und Gästebucheinträge zurückzugreifen. Belastbare Untersuchungen werden diesbezüglich allerdings wesentlich seltener durchgeführt. Mit der ausgeführten Funktion der Institutionen als Wallfahrtsorte sind Touristinnen und Touristen sowie Literaturfans elementare Referenzgruppen, die im Vergleich zu anderen Publikumsvarianten im Falle von authentischen Orten und guten Infrastrukturen eine relativ sichere Konstante auf dem literarmusealen Absatzmarkt darstellen. Weitere, verhältnismäßige Regelbesucher:innen sind Schulklassen und Akademiker:innen aus entsprechenden Disziplinen oder mit genereller (Hoch-)Literaturaffinität. Während für Schulkassen die Anreize für einen Museumsbesuch in der Funktion als außerschulischer Lernort liegen, bestehen sie für Wissenschaftler:innen sowie bibliophile Kenner:innen vor allem in den Originalexponate. Doch vor dem Hintergrund der Forderung nach Öffnung und Inklusion bemühen sich literarmuseale Institutionen vermehrt um ein heterogeneres Publikum. Dieses soll durch niedrigschwellige, partizipative und gegenwartsbezogene Zugriffe sowie durch unterschiedliche Begleitprogramme und Veranstaltungen erreicht werden. Die Problematik dahinter liegt zum einen im Ausschluss anderer sogenannter Gruppen, wenn lediglich eine spezifische Zielgruppe ins Visier genommen wird. Zum anderen gilt die Zuschreibung von Eigenschaften als problematisch, die der Zuordnung von Individuen zu einer Gruppe dienen sollen, wodurch vermeintliche Mitglieder entsprechender Gruppen stereotypisiert werden (Vgl. Kap. 4.3).

Die Maßnahmen für die Generierung neuer Zielgruppen stehen im Kontrast zu tatsächlicher Publikumsinvolvierung: In der Umfrage werden Besucher:innenwünsche/-vorschläge als Anlässe für Sonderausstellungen von neun möglichen Auswahlpunkten am seltensten genannt, während Bewohner:innen der Stadt oder Umgebung und Tourist:innen, die (noch) keine Museumsbesuche in den entsprechenden Institutionen absolviert haben, unerwähnt bleiben. An dieser Stelle lassen sich nochmals die Hintergründe der musealen Entwicklungen ins Gedächtnis rufen (Vgl. Kap. 3.1): Die Kehrseite des Museumsbooms vor und nach der Jahrtausendwende spiegelt sich im ökonomischen Druck wider, der Museen in die Abhängigkeit von Besuchszahlen zwingt. Folgen die Veranstaltungen und ihre Ausrichtungen weniger den Besucher:innen selbst, kommt bald der Anschein auf, dass neue Formate vielmehr für die passenden Zahlen entwickelt werden, die Museen erbringen müssen. Während es im Überlebenskampf nachvollziehbarer Weise nicht mehr um individuelle Besucher:innenwünsche gehen kann, wird das Problem der museumszentristischen Besucher:innenorientierung weiter geschürt: Anstatt sich konkret mit verschiedenen Communities des örtlichen Umfeldes etc. und ihren (Des-)Interessen auseinanderzusetzen, wird von den Museen im Hinblick auf zu steigende Besuchszahlen die Notwendigkeit der Entwicklung neuer Formate, Vermittlungs- sowie Marketingstrategien und ästhetischer Erschei-

nungsbilder unter dem Deckmantel der Öffnung und Inklusion propagiert, die jedoch vornehmlich intern erarbeitet werden. Innerhalb der Ausstellbarkeitsdebatte werden die Verknüpfungen zwischen strukturellen Verankerungen der Institutionen sowie den noch jungen Maßnahmen der Besucher:innenzentrierung jedoch noch nicht vertieft.

4.1.2 Beispiele für das Hinterfragen institutioneller Strukturen

Mit Beginn der (Un-)Ausstellbarkeitsdebatte wird der Fokus auf das Ausstellen von Literatur fixiert und in den darauffolgenden Herleitungen, Analysen und Erprobungen durch die ständige Rückkopplung auf den Auslöser sowie durch eine vehemente Eindimensionalität der Beteiligten immer wieder reproduziert. Dieser theoretisch-wissenschaftliche Umgang mit der Ausstellbarkeit von Literatur ist mittlerweile kanonisiert und wird über den Gegenstand der zu musealisierenden Literatur verhandelt. Durch die genannten äußeren Umstände, die in der Debatte jedoch nur marginal besprochen werden, hat sich die Suche nach potenziell erfolgreichen Strategien der Übersetzung und Vermittlung von Literatur im musealen Raum jedoch zu einem neoliberalen Wettrennen zwischen Literaturmuseen entwickelt, die nunmehr nicht allein um die Relevanz ihrer erinnerten Literaturschaffenden und die Originalität ihrer Häuser, Schreibstuben und Objekte buhlen, sondern gleichzeitig auch um die Originalität und Innovation ihrer Einfälle vor dem Hintergrund des allgemein-musealen Transformationsimperativs und der Frage nach der Zukunft des Museums. Extern wie intern wird ihnen dabei ein Balanceakt zwischen der zu bewahrenden Integrität einer ehrwürdigen Kulturstätte, dem Abgleich mit literaturwissenschaftlichen Standards und der Anschlussfähigkeit an dynamische Entwicklungen der Gesellschaft und Technik abverlangt. In der Folge werden nicht nur Themen wie Diversität, Exklusion, Hierarchien und Hegemonien vernachlässigt, sondern auch die Ausstellungspraktiken lediglich oberflächlich und mit dem Ziel der schnellen Optimierung behandelt. Im schlechtesten Fall könnten sich daraus Szenarien entwickeln, die, zugespitzt formuliert, entweder eine Stagnation oder ein langfristiges Scheitern der Institutionen zur Folge haben. Im Stagnierungs-Szenario würden sich Literaturmuseen allenfalls optimierend an veränderte, äußere Umstände anpassen, aber die Missstände des bestehenden Systems der Literaturmuseumslandschaft beibehalten. Das Scheitern würde aufgrund von sinkender Eigenbedeutung der Museen und steigender Krisen wie Wohnungsnot etc. in der Auflösung der Orte münden. Soll diesen Szenarien entgegengetreten werden, muss sowohl innerhalb der theoretischen Debatte als auch in den musealen Praktiken ein interdisziplinäres, facettenreiches, multiperspektivisches und vor allem kritisches Vorgehen etabliert werden, um durch die Kritik an institutionellen Strukturen auch verankerte Konnotationen, Selbstverständnisse, Funktionen und Tätigkeitsbereiche zur Disposition zu stellen.

An erster Stelle müssen dafür Entwicklungsprozesse von Literaturausstellungen nicht den Akt des Ausstellens beleuchten, sondern hinsichtlich aller Umstände befragt werden, die das Ausstellen tangieren.³⁷ Das geschieht zunächst durch die Verortung von Literaturmuseen zwischen Wandel und Krise und der daraus resultierenden Infragestellung der kanonisierten Herangehensweise der Theorien und Praktiken an das Ausstellen von Literatur, das in der vorliegenden Arbeit bereits initiiert wurde. Dieses Vorgehen schließt ein, dass die Ursprünge oder Gründe möglicher Missstände und Probleme der Museumsarbeit und ihrer öffentlichen Präsentationen von Biografien und Literatur nicht allein im (zu geringen) Budget und in vermeintlich interesselosem Publikum zu suchen sind – auch wenn der finanzielle Faktor zweifelsohne Teil der Strukturen ist und damit ebenso hinterfragt gehört, wie alle weiteren Aspekte. Die Kürzungen der finanziellen Mittel fordern Kulturstätten heraus. Parallel dazu stellen auch neue Anforderungen, die an sie herangetragen werden, Herausforderungen dar, wie etwa erlebnisreiche oder technisch aufgerüstete und daher kostspielige Darstellungsmethoden sowie teure Archivankäufe, die auf den ökonomisierten Wettbewerb zwischen Museen zurückgehen. Vor diesem Hintergrund muss eine Beschäftigung mit Möglichkeiten und Strategien erfolgen, die diese Missstände intensiv erforscht, Kontinuitäten sowie Zusammenhänge hervorhebt und experimentell mit ihnen verfährt. Wenn beispielsweise neue Vermittlungsstrategien entwickelt werden sollen, dann muss über Darstellungen in Ausstellungen, didaktische Konzepte oder Workshops hinausgedacht werden und zunächst eine grundsätzliche Revision der Vermittlungsaufgaben und ihrer Herangehensweisen erfolgen. Das betrifft folglich auch die Institution selbst, ihren Aufbau, ihre fixierten Aufgaben und ihre Arbeitsprozesse. Bei der Konzipierung von Ausstellungen wird durch dieses Vorgehen nicht einfach eine neue, möglichst innovative Version von Erscheinungsbildern, Medien und Vermittlungsmethoden erdacht, sondern das Gegebene als gegeben hinterfragt, wie es die Interaction Designerin Marie Louise Juul Søndergaard in ihrem Designmanifest fordert: »One of the best tools of the critical-feminist designer is to question the given as given [...]«. ³⁸ Das bedeutet beispielsweise, dass beim Entwerfen von Ausstellungen nicht nur Raumgröße, Budget oder Thema variieren, sondern das normative Vorgehen grundsätzlich hinterfragt und Alternativen dazu entwickelt werden sollen. ³⁹ Ein weiteres Beispiel für den Prozess des Hinterfragens und der alternativen Herangehensweisen ist die Kommerzialisierung von Zweckbestimmungen des Ausstellens wie etwa dem Ziel der Leseanregung: Statt ihrem Publikum kommerziellen Konsum aufzuerlegen, können Literaturmuseen beispielsweise ein Verleihprogramm initiieren, das es ermöglicht, Bücher aus den Museen auszuleihen oder in einem

37 Vgl. F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 65.

38 M. L. J. Søndergaard: Staying with the Trouble through Design, 2018, S. 164.

39 Aus dem Interview mit Barbara Holzer, Zürich, 2018.

Tauschverfahren zu erhalten. So wird das Ziel der Leseanregung nicht in Relation zu Kaufkräften gestellt, sondern nachhaltig umgewandelt.

Ein drittes Beispiel lässt sich anhand tradierter Sammlungsprozesse von Museen skizzieren. Dafür sollen drei Möglichkeiten der Auseinandersetzung und Infra-gestaltung in unterschiedlicher Intensität dienen: Eine zurückhaltende Form, sich von traditionellen Sammlungsstrategien zu lösen, ist das Sammeln von (vermeintlich trivialen) Alltagsgegenständen aus dem Besitz unbekannter Personen, anstatt auf historisch relevante Artefakte beschränkt zu bleiben.⁴⁰ Im Vergleich dazu stellt der Ansatz, den Sternfeld vorschlägt, eine dominantere Form dar: Als gleichzeitige Kritik und Weiterentwicklung stellt sie der musealen Aufgabe des Sammelns die kritische Praxis gegenüber, das Archiv herauszufordern.⁴¹ Das bedeutet zunächst, Konzepte des Museums, des Archivs und der Sammeltätigkeit zu hinterfragen und neu zu denken. Dafür ist es mit Sternfeld sowie mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja und der Museologin, Kuratorin und Restauratorin Martina Griesser-Stermscheg ausschlaggebend, Aspekte wie Eigentum und Deutungsmacht, Sammlungsentscheidungen, Funktionszuschreibungen, Leerstellen sowie Ordnungsprinzipien und Gleichberechtigung kritisch zu beleuchten.⁴²

Innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur werden literarische Sammlungen als selbstverständlich gehandelt und zeugen von einer Sammlungsaktivität, die alles absorbiert, was in der ein oder anderen, engen oder weiten Weise im Zusammenhang mit einer Person oder Personengruppen und ihrer literarischen Kunst steht. Auch die Umfrageergebnisse lassen erkennen, dass die Mehrheit der Museen (77 Prozent) hauseigene Sammlungen führen, die mehrheitlich zwischen 10.000 und 50.000 Objekte umfassen. In ihren Dauerausstellungen werden zu 96 Prozent Originale präsentiert, was ebenfalls auf einen hohen Stellenwert des Sammelns hinweist. Zudem zeigen Berichte aus dem Jahr 2020 über Ankäufe neuer Konvolute als wertvolle Erweiterungen von Sammlungen,⁴³ dass traditionelle Sammlungsstrategien tief in der Museumsarbeit hinsichtlich Aufgabenfelder, Bedeutung und Reputation verankert sind.

40 Der Ansatz geht mit Daniel Spoerri *Musée Sentimental* bereits in die 1970er Jahre zurück und wird aktuell beispielsweise im Zuge der Pandemie eingesetzt, indem zahlreiche Museen in Hamburg, Berlin, Dresden, Köln, Frankfurt, München, Wien etc. im Jahr 2020 Projekte initiiert haben, um Sammlungen mit Objekten aus der Bevölkerung anzulegen, die den medizinischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ausnahmezustand dokumentieren sollen.

41 Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 37.

42 Vgl. M. Griesser-Stermscheg/N. Sternfeld/L. Ziaja: *Einleitung*, 2020, S. 13-17; Vgl. dazu siehe auch M. Griesser/N. Sternfeld: *Sedimentierte Konflikte und alternative Archive*, 2018; Vgl. M. Schulze: *Wie die Dinge sprechen lernten*, 2017, S. 15.

43 Vgl. <https://www.ln-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-im-Norden/Luebecker-Museen-kaufen-Originale-von-Thomas-Mann-und-Guenther-Grass-vom-03.12.2020>.

Geht es in Griesser-Stermschegs, Sternfelds und Ziajas Strategie also darum, die Sammelaufgabe kritisch zu beleuchten und ihr eine alternative Aufgabenauslegung gegenüberzustellen, nimmt die dritte hier vorgestellte Möglichkeit der Auseinandersetzung und Infragestellung musealer Sammlungen eine radikale Form an: Die Museologin und Arabistin Susan Kamel präsentiert in einem Vortrag in Wien des Jahres 2020 einen dekonstruktivistischen Ansatz, welcher Transformation nicht im Sinne einer bloßen Veränderung von Aufgaben, ihrer Ausführungen oder potenzieller Gegenpositionen versteht, sondern bereits den Ausgangspunkt des Transformationsgedankens hinterfragt.⁴⁴ Transformation bedeutet mit Kamel folglich nicht nur, den Akt des Sammelns und die Sammlungen durch zusätzliche Bestandteile zu erweitern oder durch alternative Funktionen zu verändern und damit die bestehenden Strategien zur Disposition zu stellen und sie neu zu definieren. Vielmehr heißt Transformation nach Kamel, die Aufgabe des Sammelns sowie Sammlungen komplett zu demontieren. Diese radikale Revision von Museumsarbeit würde sich demnach nicht nur mit der Sammlung als vielmehr mit den Grundpfeilern der Institutionen anlegen und ihre traditionellen Funktionen annullieren. Das Vorgehen ist auf jede Museumsaufgabe sowie auf den Anspruch der Permanenz übertragbar, d.h. auf die vermeintliche Notwendigkeit, als Museum auf Dauer angelegt zu sein. Sternfeld fragt in diesem Zusammenhang, »was wäre, wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre [...]?«⁴⁵, und gibt damit einen Impuls, das »Selbstverständnis in Hinblick auf das, was sie [die Museen, VZ] als kulturelle Institution sind, zu befragen und sich strukturell zu verändern,« wie Tyradellis konstatiert.⁴⁶

Die Debatte um Literaturmuseen scheint hingegen von einer so grundlegenden Revision weit entfernt zu sein: Wenn ein Umdenken nur in Form von ausstellerischen Methoden, didaktischen Mitteln und alternativen Medien stattfindet, d.h. wenn nur die Art, wie eine museale Aufgabe ausgeführt wird, nicht aber die Aufgabe selbst kritisch hinterfragt wird, handelt es sich um tokenistische Interventionen im Museum und nicht um eine strukturelle Transformation. Gerade aber solche transformativen Prozesse sind im Kontext von Klimawandel, Pandemien, Diskriminierung, Rechtsterrorismus, Nationalismen, Populismus etc. in der heutigen Zeit auch auf kulturinstitutioneller Ebene notwendig.

Eine tatsächliche Transformation müsste folglich Grundsätzliches zur Disposition stellen, indem zunächst institutionelle Strukturen hinterfragt werden, um wirtschaftlich-ausbeutende und gesellschaftlich-diskriminierende Systeme, in denen die Strukturen mitunter gründen, nicht zu bedienen. Dafür muss eine Neuverhandlung im Hinblick auf das Museums- und Ausstellungsverständnis erfolgen,

44 Vgl. S. Kamel: *Tous les pays d'Europe occ. et tous les pays Arabes*, 2020.

45 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 87.

46 D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 25.

um Phänomene in Museen wie Eurozentrismus, Hegemonien, Elitismus, Rassismus, Exklusion, Solutionismus sowie kapitalistische Produktivitäts- und Quantitätssteigerung zu dekonstruieren und Aspekte der Diversität, der Politisierung, der Solidarität, der Meinungsfreiheit sowie des Umwelt- und Klimaschutzes zu etablieren. Ein ausschlaggebender Faktor ist dabei die Rolle der Architektur, des Designs und der Szenografie, die als elementar beteiligte Instanzen der Museums- und Ausstellungsgestaltung sowie in ihrer politischen und sozialen Verantwortung als gestaltende Disziplinen unserer Umwelt fundamentalen Einfluss auf die Institutionen ausüben. Notwendig ist aber insbesondere auch eine von innen heraus forcierte Revision der musealen Selbstwahrnehmungen und -bewertungen.

4.2 Literaturmuseen haben ein veraltetes Selbstverständnis

Museen verstehen sich heutzutage als Orte der Begegnung, als Produzentinnen von Bedeutung, als Vermittlerinnen von Wissen, Kunst und Kultur. Sie verorten ihre Verantwortung in der Bewahrung kulturellen Erbes sowie im Bildungsauftrag, sodass sie damit einen gesellschaftlichen Beitrag leisten. Auf den digitalen Präsenzen veröffentlichen viele Institutionen ihre ausformulierten Leitbilder, in denen sie sich häufig auf die (noch) offizielle Museumsdefinition des ICOM aus dem »Code of Ethics for Museums« stützen.⁴⁷ Der erklärte ›Antimuseologe‹ und Autor Kenneth Hudson kritisiert bereits in den 1970er Jahren die Versuche des ICOM, Museen in eine statische Definition zu zwingen.⁴⁸ Die Verschiebungen, die seit den 1960er Jahren in Museumsdefinitionen zu vermerken sind, beschreibt Hudson als unvermeidliche Modifizierungen, lässt dabei aber gleichzeitig Kritik am Vorgehen mitschwingen: »[A]nd inevitably the official definition has had to be modified from time to time, with a diplomatic phrase added here and a word capable of provoking an international incident removed there.«⁴⁹ Schulze, der eine Kulturgeschichte des Museumsobjekts verfasst, bezieht sich in seiner Beschreibung der Entwicklungen sowohl auf Hudson als auch auf den Museologen Stephen Weil. Mithilfe derer stellt Schulze den Wandel der Museen von einer intrinsischen Hegemonie und einem Fokus auf Sammlungen hin zu einem Auftrag im Dienst der Gesellschaft dar.⁵⁰ Bäumler erläutert in diesem Zusammenhang, dass sich für die Verschiebung der

47 Der *Code of Ethics for Museums* wurde erstmals 1986 vom ICOM formuliert und im Jahr 2004 überarbeitet; Vgl. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/>

48 Vgl. K. Hudson: *Attempts to Define ›Museum‹*, 1977, S. 1-7; Vgl. dazu siehe B. Collenberg-Plotnikov: *Für eine Philosophie des Museums*, 2018, S. 72f.

49 Ebd., S. 43.

50 Vgl. M. Schulze: *Wie die Dinge sprechen lernten*, 2017, S. 16; Vgl. K. Hudson: *The Museum Refuses to Stand Still*, 1998, S. 43; Vgl. S. E. Weil: *From Being to Something to Being for Somebody*, 2007, S. 32.