

leibliche oder wissenschaftliche und inklusive Zugriffe trennt. Die Basis dafür ist eine konstitutive Neuverhandlung struktureller Prinzipien, die es erlaubt, radikal divers, kontradiktorisch, beliebig wechselnd, fokussierend, experimentell und scheiternd aufgestellt zu sein, ohne die eine oder andere Seite konkret bedienen und in fixierte Definitionen hineinpressen zu müssen. Dafür müssen Literaturmuseen ihre Wettbewerbsattitüde im offenen Protest gegen die neoliberalen Bedingungen aufgeben und sich gegenseitig in der Diversifizierung von literarmusealen Erscheinungsformen, von Akteurinnen und Akteuren und von generellen Nutzungsgewohnheiten der Museumsinstitutionen unterstützen. Dadurch können die institutionelle Machtposition sowie der damit einhergehende Ertrag bereits Profitierender demontiert²⁶¹ und Literatúrausstellungen konsequent als genuines, literarisches Ausdrucksmedium für sich selbst stehend etabliert werden, das sich Literatur in all ihren Facetten und Manifestationen widmet und der antidiskriminierenden Positionierung als Grundprinzip unterliegt.

4.6 Literaturmuseen inszenieren sich selbst

Die Forderung, Literatur ins Zentrum des Mediums Ausstellung als genuines, literarisches, räumliches Ausdrucksmedium zu stellen, kann zunächst widersprüchlich wirken, denn im Fokus der Ausstellbarkeitsdebatte stand und steht zweifelsohne Literatur: Der ursprüngliche Vorwurf an einer defizitären Praxis, der die Debatte und damit den Fokus ausgelöst hat, gilt ebendiesem Umstand, keine tatsächliche Literatur in Ausstellungen zu exponieren. Darauf basierend wird der Literaturbegriff immer wieder beschrieben, definiert, erläutert, interpretiert und rekonfiguriert, um sowohl die biografistischen und materiellen Praktiken der literarmusealen Institutionen als aber eben auch die Zentrierung von Literatur im immateriellen Sinne zu legitimieren. Das Problem des bisherigen Fokusses auf Literatur liegt dabei jedoch zum einen darin, dass Literatur vor allem hinsichtlich ihrer Ausstellbarkeit zentriert wird, sich diese Frage aber überhaupt nicht stellen müsste (Vgl. Kap. 4.3.3 und 4.9), und dadurch zum anderen grundlegende Aspekte ausgeschlossen werden, die tatsächlich der Diskussion und Revision bedürften.

Der Umgang der Akteurinnen und Akteure mit Literatur und der Ausstellbarkeitsfrage innerhalb der Debatte erweist sich dabei als ausschlaggebender Faktor, der die Problematik weiter befeuert. Denn mit dem eigentlich redundanten Ziel der Legitimierung steht nicht genuin Literatur im Zentrum des expositorischen Ausdrucksmediums, sondern individuelle, subjektive Zuschreibungen der terminologischen Kategorie ›Literatur‹. Diese Herleitungen spiegeln zunächst ein Verständnis von an Texte und Bücher gebundene Literatur wider, was durch den Me-

261 Vgl. C. Mörsch: auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus, 2020, S. 196.

dienwechsel jedoch nicht mehr greift. Darüber hinaus zeugen sie von dem Wettbewerbsdruck, der unter Literaturmuseen und den Beteiligten der Debatte herrscht. Das bedeutet, in den Diskussionen geht es schon lange nicht mehr um Literatur in oder als Ausstellungen, sondern um die Selbstinszenierung von wissenschaftlichen Herleitungen für die Legitimierung von Literatur als ausstellbarem Museumsgegenstand. Anhand verschiedener, exemplarischer Legitimierungsansätze innerhalb der Debatte soll im Folgenden dargestellt werden, dass dadurch weniger der Diversifizierung von Praktiken gedient wird als vielmehr der wissenschaftlichen Selbstpräsentation, sodass andere Faktoren des Literaturausstellens damit in den Hintergrund gedrängt werden.

Wie Cepl-Kaufmann und Grande formulieren,²⁶² bestimmt die terminologische Definition des Literaturbegriffs die Diskussion über Literaturausstellungen und versetzt die Debatte insbesondere zu Beginn in den 1980er Jahren in eine Art Verteidigungsmodus. So wird mit Konzepten der Begriffsweiterung und der Kategorisierung gegen das Unausstellbarkeitspostulat und damit gegen die Kritik an den damaligen Praktiken der Literaturmuseen argumentiert. Gleichzeitig werden über den Umweg der Definierung jedoch auch neue Formate des Literaturausstellens ermöglicht. Die Gründe für dieses Vorgehen, die in den Schnittstellen verschiedener Disziplinen und Entwicklungen liegen, sollen an dieser Stelle nochmals ins Gedächtnis gerufen werden, um daran die Hintergründe für den etablierten Kanon des Sprechens und Schreibens über Literaturmuseen festzumachen: Mit den gravierenden Umbrüchen innerhalb des Museumswesens im 20. Jahrhundert, die insbesondere den auratischen Objekten ihren Betrachtungswert und Eigensinn zu entziehen scheinen, geraten auch die Grundfesten literarischer Gedenkstätten ins Wanken. Was vormalig mit einer Selbstverständlichkeit und in nahezu resakralisierender Wertung ausgestellt worden ist, wird nunmehr hinterfragt. Allerdings wird schnell deutlich, dass weder eine Auflösung der Dichter:innengedenkstätten noch eine Trennung in Gedenkstätte und rein literarisches Museum erfolgen konnte bzw. sollte. Wehnert stellt im Jahr 2002 im Rückgriff auf Barthels Kategorisierung der zwei literaturmusealen Grundtypen (Autorenmemorial und Literaturmuseum) fest, dass sich »das reine Literaturmuseum [...] nicht bewähren [konnte], da die Aura des Authentischen [...] einen spezifischen Reiz des Museumsbesuchs ausmacht«²⁶³. Ebendieser Reiz stellt für Wisskirchen ein Jahrzehnt später, als sich die Trends der Eventisierung, Inszenierung und Digitalisierung auch in Literaturmuseen bemerkbar machen, kein ausreichendes Alleinstellungsmerkmal mehr dar: Er hebt hervor, dass sich die Bedeutung von auratisch aufgeladenen, authentischen Orten und ihrem allein dadurch zugeschriebenen kulturellen Wert verän-

262 Vgl. G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, 2013, S. 67.

263 S. Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, 2002, S. 71.

dert habe und die entsprechenden Gedenkstätten nicht mehr daraus allein und in der bisherigen Tragweise legitimiert werden könnten.²⁶⁴ Wisskirchen unterstellt folglich dem Publikum, das Interesse zu verlieren und erkennt eine Notwendigkeit, sich als museale Institution behaupten zu müssen, was er an der Veränderung der Relevanz- und Bedeutungszuschreibung innerhalb der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Kulturerbe und von den dazugehörigen Stätten und Objekten ausmacht. Eng verknüpft ist dieser Drang mit den literaturwissenschaftlichen Entwicklungen, die einen elementaren Auslöser der Debatte darstellen. Die Diskrepanz zwischen musealen Praktiken einerseits und poststrukturalistischen Literaturtheorien andererseits forciert eine Betrachtung über Relationen und Vergleiche, aus der eine Dogmatisierung der literaturwissenschaftlichen Perspektive hervorgeht. Mit dem vermeintlichen Rückgang einer intrinsischen Legitimation, die bisher auf personenbezogenen und auratischen Grundpfeilern der erinnerungskulturellen Gedenkstätten beruht hatte, müssen nun andere Formen entwickelt, begründet und gerechtfertigt werden.

Der Verteidigungsmodus weicht folglich einem Legitimationsdruck, der sich in einer Rhetorik der Herleitung und Selbstreflexion äußert und das expositorische Vorzeigen von Literatur bei gleichzeitigem Vorwurf der Nicht-Vorzeigbarkeit wissenschaftlich fundieren soll. Dieser Ansatz liegt auch in dem Umstand begründet, dass die Kritiken an Literaturmuseen – anders als bei Kunstmuseen des 20. Jahrhunderts, die von Kunstschaffenden selbst kritisiert und geprägt werden – nicht etwa von Literaturschaffenden ausgehen, sondern vornehmlich aus wissenschaftlichen und museologischen Reihen kommen. Die dadurch etablierte Eindimensionalität, die wiederum zur Kanonisierung der Debatte und ihrer Fragestellungen geführt hat (Vgl. Kap. 4.3.3 und 4.4.3), richtet ihren Fokus in den Auseinandersetzungen bald auf Legitimation und Optimierung.

Um dies zu vertiefen, sollen im Folgenden exemplarische Ansätze der Legitimierung und Beschäftigung angeführt werden, die vor allem die Widerlegung der Unausstellbarkeitsthese, die Weitung und Rekonfiguration des Literaturbegriffs, die materielle und optische Dimension sowie Visualisierungsstrategien der immateriellen Dimension von Literatur betreffen.²⁶⁵

264 Vgl. H. Wisskirchen: *Literarische Gedenkstätten und Literaturmuseen – eine kleine Geschichte in Beispielen*, 2013b.

265 Diese hier aufgezählten Begriffe dienen lediglich der Übersicht und sollen weder eine Trennung in Ansatzkategorien noch eine chronografische Aneinanderreihung vornehmen. Viele Beiträge zeichnen sich durch die Verschmelzung von Ansätzen, durch lediglich rudimentäre Züge von Ansätzen oder durch das Aufgreifen bereits veralteter Ansätze aus, sodass weder eine rubrizierende Grenzziehung noch eine Chronologie von wissenschaftlichen Argumentationen im Hinblick auf die Ausstellbarkeit von Literatur an dieser Stelle sinnvoll erscheint.

4.6.1 Legitimationsansätze in der Ausstellbarkeitsdebatte

Bis heute wird das Schreiben über das Ausstellen von Literatur über Definitionen und Funktionen sowie über Negierungen hinsichtlich vorheriger Zuschreibungen und Kategorien verhandelt. Zu Beginn der Debatte werden für mögliche Legitimierungen vor allem Argumente zur Widerlegung der Unausstellbarkeitsthese bemüht (Vgl. Kap. 3.2). Auch in den Beiträgen des 21. Jahrhunderts ist eine Praxis des Widerlegens zu erkennen, während gleichzeitig auch der Weg über die Affirmation der Unausstellbarkeit genutzt wird, um die Funktion und Leistung von Literaturausstellungen jenseits des Ausstellens der immateriellen Dimension von Literatur zu erläutern.²⁶⁶

Eine Vorgehensweise bei der Argumentation für die expositorische Gattung ist die Negation des Alleinstellungsmerkmals von Literaturausstellungen, das dem Ausstellen von Literatur aufgrund ihrer grundsätzlich definierten Gegenstandslosigkeit in der Vergangenheit zugeschrieben worden war. So widerlegen Didier, Lange-Greve, Schütz und Schulz das Ausstellungsmerkmal anhand von Vergleichen zu anderen Museumsgattungen und Ausstellungsgegenständen (Vgl. Kap. 3.2.3 und 3.2.4).²⁶⁷ Noch grundlegender für viele Argumentationen ist vor allem der Weg über die Erläuterung, Definition und Weitung des (individuellen) Literaturverständnisses. Dies äußert sich insbesondere in Beschreibungen des Wesens oder des Charakters von Literatur sowie in der Rekonfiguration des Text- und/oder Literaturbegriffs. So konstatiert Lange-Greve etwa 1995, dass Literatur nicht die Absicht hat, Eindeutigkeit und Konsens herzustellen, um damit ein Gegenargument zu Ansprüchen der Ganzheitlichkeit und Korrektheit an das Literaturausstellen zu formulieren.²⁶⁸ Die Germanistin Almuth Grésillon versteht 1996 Literatur nicht als »vollendete, geschlossene Form, sondern als unabschließbare[n] Akt der Produktion und Rezeption«²⁶⁹, aus dem sie schließt, dass Literatur eine »ständig in Bewegung bleibende *Performance*«²⁷⁰ ist. Darauf nimmt der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth 2018 Bezug und definiert Literaturausstellungen als »Schau-Philologie, in der Performance-Akte der Textwerdung durch

266 Vgl. dazu siehe u. a. A. Käuser: Ist Literatur ausstellbar?, 2009, S. 32; Vgl. U. Wirth: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?, 2011, S. 55, 58; Vgl. B. J. Dotzler: Die Wörter und die Augen, 2011, S. 39, 42, 50.

267 Vgl. C. Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, 1991, S. 47; Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, 1995, S. 91, 94f; Vgl. E. Schütz: Literatur. Ausstellung. Betrieb, 2011, S. 66; Vgl. C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 140.

268 Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, 1995, S. 111.

269 A. Grésillon: »Critique génétique«: Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie, 1996, S. 23; zitiert in U. Wirth: Performative Philologie, 2018, S. 145.

270 Ebd.

das Präsentieren von *avant textes*, Epitexten und Buch-Texten *vorgeführt*, sprich: *vorgezeigt* werden«²⁷¹. Dadurch würden die Texte eine Verwandlung von schriftlicher Ausdrucksform zu »materiale[n] Indizien für den Performance-Akt der Textwerdung«²⁷² erfahren und einen Dingcharakter erhalten.²⁷³

Somit wird das Ausstellen von Literatur sowohl über das Performative als auch über den Wert der Objekte, die die Literaturproduktion hervorbringt, in Zusammenhang mit dem Medium Ausstellung gebracht. Denn während die Ausstellbarkeitsdebatte durch die Suche nach Möglichkeiten geprägt ist, die immaterielle Dimension von Literatur in einen Raum zu übersetzen, wenden sich zahlreiche Legitimierungsansätze der optischen und materiellen Dimension von Literatur zu, die einen Gegenentwurf der Legitimation darstellen. So bezeichnet Gfrereis die Programmatiken der Museen auf der Marbacher Schillerhöhe (Vgl. Kap. 3.2.6) als »Gegenbewegung [...] zu den üblichen ›Übersetzungsrichtungen‹«²⁷⁴ und schreibt ihnen zu, »nicht mit den Dingen auf etwas Immaterielles [zu] verweisen, sondern umgekehrt: auf die immense Wichtigkeit der Materialität«²⁷⁵. Gfrereis geht so weit, die materiellen Objekte der Literatur in radikalem Gegensatz zu dem mittlerweile überholten Modell der Surrogatfunktion als Kunst zu proklamieren.²⁷⁶ Potsch vertritt ebenfalls den Ansatz der Materialität und konstatiert, dass viele »Wesensmerkmale des Romans sich bereits im Material ablagern«²⁷⁷ und »mit dem sehenden Blick auf die Originale auch der Roman aus einer neuen Perspektive gelesen werden kann«²⁷⁸. Auch Argumente von Schulz lassen sich dem Ansatz der Materialität zuordnen, wenn er kritisiert, dass das Unausstellbarkeitspostulat und dessen verschiedene Wiederholungen vielmehr aus einem »undifferenzierte[n] Blick auf *die Literatur*«²⁷⁹ gespeist werden. An dieser Stelle ergänzt ein Ansatz von Böhmer die These des undifferenzierten Blicks: Böhmer skizziert die Definition des materiellen Trägers von Literatur (Buch etc.) im hegelianischen Sinne, in der der Träger »historisch zufällig und beliebig austauschbar ist«²⁸⁰ und folglich selbst

271 U. Wirth: Performative Philologie, 2018, S. 145f. Wirth zitiert die Formulierung »Performance-Akt der Textwerdung« (S. 139) nach A. Grésillon, 1996, S. 23.

272 Ebd., S. 146.

273 Vgl. ebd.

274 H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 41.

275 Ebd.

276 Vgl. ebd., S. 43.

277 S. Potsch: Literaturvermittlung an den Resten der Literatur, 2017, S. 180; Vgl. dazu siehe auch S. Potsch: Literatur sehen, 2019.

278 Ebd.

279 C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 139.

280 S. Böhmer: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?, 2015, S. 87.

als irrelevant gegenüber den Inhalten eingestuft wird.²⁸¹ Er bezeichnet diese Definition als »Materialitätsverkenning«²⁸², die »besonders in Epochen vor[kommt], die den Sinn verherrlichen und die irdischen Dinge als bloße Signifikanten verachten«²⁸³. Demgegenüber legitimiert der Wert der Materialität, der in den genannten Ansätzen hervorgehoben wird, die Existenz von Literaturmuseen und ihren Ausstellungen auf einer dokumentarischen, anschaulichen sowie auratischen Ebene und distanziert sich vehement von den Übersetzungsversuchen, in denen das Medium Ausstellung als alternative Rezeptionsform dienen soll.

Wenn die Zentrierung des Materials eine Gegenbewegung innerhalb der Diskussionen darstellt, lässt sich der Fokus auf die immaterielle Dimension von Literatur als Ausgangsbewegung der heutigen Debatte bezeichnen. Die Thematik erschöpft sich allerdings nicht in einer dualistischen Trennung, da die Fokussierung des Immateriellen innerhalb der Diskussionen nicht automatisch einen Ausschluss des Materiellen mit sich zieht. Stattdessen wird dabei vielmehr argumentiert, warum auch die ausgestellten materiellen Objekte Aussagen über das Immaterielle der Literatur treffen, was sich in die Tradition des von Barthel formulierten Verweischarakters von Literatúrausstellungen einreicht.²⁸⁴ Mit der Verschiebung der Fragestellung von »Ob?« zu »Wie?« werden gleichzeitig Herleitungen bemüht, die auf Formen der Übersetzung im Sinne von Visualisierungen oder Inszenierungen der immateriellen Dimension von Literatur angelegt sind. Diese schöpfen eine Legitimierung des Ausstellens von Literatur aus dieser selbst: So verweist etwa die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Christiane Heibach darauf, dass Literatur vor der Autonomisierung der einzelnen Künste nicht an das Medium Buch geknüpft war, sondern sich dieses Verständnis erst seit dem 19. Jahrhundert etablierte.²⁸⁵ Heibach argumentiert darauf basierend für die Ausstellbarkeit der materiellen Dimension von Literatur, indem sie Literatur als »transmediale Sprachkunst«²⁸⁶ von der zwanghaften Verbindung mit dem Buch freispricht.²⁸⁷ Auch Dotzler bezieht sich in seiner Herleitung auf orale und performative Darstellungen von Literatur und zeigt die literarische Gattung des Dramas auf, die »immer

281 Vgl. ebd.

282 Ebd.

283 Ebd.

284 Vgl. dazu siehe u.a. W. Barthel: *Literatur und museale Präsentation*, 1991; Vgl. H-O. Hügel: *Einleitung*, 1991; Vgl. S. Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen*, 1995; Vgl. S. Vandenrath: *Doppel-Blicke*, 2011; Vgl. S. Böhmer: *Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?*, 2015.

285 Vgl. C. Heibach: *Zwischen »buchdruck-schwärzlichem Gewande« und »Allgewalt der sinnlichen Empfindung«*, 2015, S. 156f.

286 Ebd., S. 156.

287 Vgl. ebd.

schon auf Inszenierung, und das heißt: auf seine von der Schriftlichkeit abweichende Form der Visualisierung hin angelegt ist«²⁸⁸. Dotzler geht es dabei jedoch um die Differenzierung von Visuellem und Imaginärem und nicht um den Beweis der Ausstellbarkeit.

Vergleichbar im Sinne des intrinsisch Visuellen, aber mit gänzlich anderem Ausgangspunkt, argumentiert Kutzenberger (Vgl. Kap. 3.2.5): Kutzenberger verfolgt das Ziel der »Sichtbarmachung der Literatur und deren Entstehungsprozesse auf innovative künstlerische Weise«²⁸⁹ und konstatiert darauf basierend die Prädestination von Literatur für das Ausstellen, weil »Literatur selbst seit jeher mit textimmanenten Visualisierungsstrategien arbeitet«²⁹⁰. Als Beispiel führt er Robert Musils Werk *Mann ohne Eigenschaften* an, in dem Musil »selbst schon textimmanente Visualisierungskonzepte entwickelt«²⁹¹ hat, die es gelte »herauszuarbeiten und schließlich zu realisieren, möchte man die anspruchsvolle und unlösbare Aufgabe annehmen, ein literarisches Werk tatsächlich in einem Museum zu visualisieren und nicht bloß Devotionalien eines Autors auszustellen«²⁹². Als Methode dafür schlägt Kutzenberger »Artistic Research«²⁹³ vor, um sich stetig und modifizierend an die »Visualisierung von Literatur tastend von möglichst vielen Seiten zu nähern«²⁹⁴. Metz (Vgl. Kap. 3.2.4), der wie viele Kolleginnen und Kollegen zunächst herleitet, warum die Frage nach der Ausstellbarkeit heute obsolet sei,²⁹⁵ beschreibt anhand seines Modells der »Lustvollen Lektüre«²⁹⁶ ebenfalls, dass Literaturausstellungen prädestiniert für »gewagte Erzählexperimente«²⁹⁷ seien. Dort könne Literatur genauso kunstvoll oder unzuverlässig erzählt werden wie auch in Romanen.²⁹⁸ Bernhardt geht im Rückgriff auf den Literaturhistoriker und Kultursemiotiker Jurij M. Lotman von einer topologischen Ordnung literarischer Texte aus, die auf »räumlichen Wahrnehmungsmustern verbaler Modelle«²⁹⁹ basiere und innerhalb der Texte etwa durch »die räumliche Beschreibung der Handlungsschauplätze«³⁰⁰ ihren Ausdruck findet. Bernhardt überträgt Lotmans These auf die

288 B. J. Dotzler: Die Wörter und die Augen, 2011, S. 48.

289 S. Kutzenberger: Gasförmig, flüssig, fest, 2013, S. 166.

290 J. Danielczyk: Literatur im Schaufenster, 2012, S. 35.

291 S. Kutzenberger: Gasförmig, flüssig, fest, 2013, S. 178.

292 Ebd., S. 171.

293 Vgl. S. Kutzenberger: Kapitel 4, Zeile 13, 2012, S. 11; Vgl. S. Kutzenberger: Gasförmig, flüssig, fest, 2013, S. 167.

294 Ebd., S. 12.

295 Vgl. C. Metz: Lustvolle Lektüre, 2011, S. 88.

296 Ebd., S. 87-99.

297 Ebd., S. 97.

298 Vgl. ebd.

299 S. Bernhardt, 2020: Literarisches Lernen in einer Literaturausstellung?, S. 341; Vgl. dazu siehe J. M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, 1993.

300 Ebd., S. 342.

Übersetzung von Literatur in den musealen Ausstellungsraum, grenzt sich dabei aber deutlich von Rekonstruktionen ab. Aus seinen Überlegungen zieht er zunächst ebenfalls in Abgrenzung zu Barthel, Zeller und anderen den Schluss, dass »sich die Unmöglichkeit des inhaltlichen Zugriffs auf Literatur im Ausstellungskontext revidieren«³⁰¹ lässt, um darauffolgend mit der Zuschreibung einer räumlichen Struktur in literarischen Texten die Übersetzung dieser räumlichen Grundstruktur in den Raum zu proklamieren.³⁰²

In der theoretischen Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit von Literatur bzw. mit Funktionen und Praktiken von Literaturmuseen zeigen sich folglich verschiedene Facetten von Legitimationsansätzen. Während sich die hier erbrachten Beispiele vorrangig auf die Definition des Literaturbegriffs sowie auf die Zentrierung des materiellen Wertes oder der Übersetzung von Immateriellem beziehen, verhandeln aktuelle Diskursbeiträge erneut die erinnerungskulturelle Relevanz, die wiederum einen weiteren Legitimationsansatz darstellt.³⁰³ Die vermeintliche Notwendigkeit, die theoretischen Ansätze oder umgesetzten Praktiken zu legitimieren, ist im Großteil der Aufsätze unabhängig ihrer jeweiligen Ausrichtungen verankert. Schulz führt dieses Verfahren auf die formulierte Negation der Ausstellbarkeit von Literatur zurück: Die Aussagen und Argumentationen dazu seien demnach »immer wieder zitiert [worden], haben zahlreiche Reformulierungen erfahren und als Ausgangspunkt für Überlegungen gedient, wie diesem Dilemma beizukommen sei«³⁰⁴. Seibert fasst zusammen, dass sich die Diskussion über Ausstellungsmodi von Literatur »nur als Reflex auf allgemeinere Positionsbestimmungen in der Ausstellungsdebatte und ihrer entsprechenden Theoriebildung erwies«³⁰⁵.

Der Verteidigungsmodus, die Suche nach neuen, expositorischen Möglichkeiten und der Legitimierungsimperativ gehen folglich auf das Postulat der Unausstellbarkeit von Literatur zurück, das aus wissenschaftlich-museumsinterner Perspektive vor dem Hintergrund einer fehlenden Verknüpfung zur Literaturwissenschaft formuliert wurde. In den darauffolgenden Jahren haben sich die Versuche, diese Verbindung herzustellen, zu einem ebensolchen Wettstreit entwickelt, wie auch die Suche nach neuen Ausstellungsmethoden im Kontext der Umbrüche im Museumswesen. Dabei wird das Wetteifern nicht einfach auf Formulierungen zurückgeführt, die Literaturmuseen als »Konkurrenten« zu anderen Freizeitangeboten verstehen,³⁰⁶ sondern vor allem auf die Ähnlichkeiten zwischen Verfahren und

301 Ebd., S. 343.

302 Vgl. ebd., S. 347.

303 Vgl. A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018.

304 C. B. Schulz: *Die Literatur im Kunstmuseum*, 2014, S. 138.

305 P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 32.

306 Vgl. H. Wisskirchen: *Das Literaturmuseum – mehr als ein Ort für tote Dichter*, 1999, S. 107.

Herangehensweisen der Legitimierungsansätze. Trotz abweichender Modelle oder Ergebnisse werden sie vorrangig darüber erarbeitet, Literatur in ihrem ursprünglichen Status zu definieren und in Relation zu Objekten oder Medien zu setzen, die sowohl dem Status als auch der Definition gerecht werden sollen. Daraus lässt sich abermals die Kanonisierung des theoretisch-wissenschaftlichen Umgangs mit der Ausstellbarkeit von Literatur und der Funktion von Literaturmuseen ableiten.³⁰⁷ Diese kanonisierte Diskussion fördert und festigt die »Macht- und damit Unterordnungsverhältnisse«³⁰⁸ von Wissensvermittlung in Ausstellungen und reproduziert einen Überbietungsdrang, der sich darin äußert, vorherige Ansätze, Konzepte oder Analysen hinsichtlich Herleitung, Interpretation und Originalität zu übertreffen.

4.6.2 Literarmuseale Theorien und Praktiken als Bühne der Selbstdarstellung für Wissenschaft und Kuration

Die theoretische Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur ist im Zuge der Wettbewerblichkeit zu einer Bühne der wissenschaftlichen Selbstdarstellung geworden. Dies findet in den Ausstellungen seinen praktischen Ausdruck: In vielen Fällen ist die Rolle der Kuratorinnen und Kuratoren für verschiedene Präsentationsformate ausschlaggebend, was bedeutet, dass eine Ausstellung in ihrem klassischen oder wahlweise experimentierfreudigen Format sowie in ihren Aussagen von der kuratorischen Sichtweise abhängt.

Als Erfinder des Berufs Kurator:in gilt der berühmte Kurator Harald Szeemann,³⁰⁹ der in den 1960er und 70er Jahren den Weg für eine Position ebnet, in der Ausstellungen frei und unabhängig entwickelt werden können. Mit dem Einzug der Subjektivität in die Ausstellungspraxis können im neuen Kurator:innenberuf im Gegensatz zu Kustodinnen und Kustoden von Sammlungen nunmehr eigene Ansichten, Konstellationslogiken sowie Auslegungen präsentiert werden. Durch Szeemanns prägende Arbeitstechnik wird laut dem Kunstwissenschaftler Felix Vogel der »Topos der Inspiration einer Genie-Ästhetik«³¹⁰ wachgerufen, der die Stellung von Kuratorinnen und Kuratoren im Kunst- und später auch im Kulturbetrieb sowie in den entsprechenden Institutionen von einer unscheinbaren, passiven hin zu einer »aktive[n] Produzentenrolle«³¹¹ verschiebt. Der Fokus rückt damit auf kuratorische Thesen, denen Ausstellungen nun vermehrt zugrunde gelegt werden und

307 Vgl. V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 196.

308 O. Marchart: Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, 2005, S. 35.

309 Vgl. F. Vogel: Autorschaft als Legitimation, 2014, S. 162.

310 Ebd., S. 161.

311 Ebd.

im Hinblick auf die Exponate als »plausible Begründung«³¹² oder schlicht als Illustration fungieren.³¹³ Der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz beschreibt Kuratorinnen und Kuratoren in diesem Zusammenhang als »Arrangeur und intellektuelle[n] Kommentator«³¹⁴.

In den 1990er Jahren »kam es zu einer Popularisierung und zugleich Professionalisierung kuratorischer Tätigkeiten«³¹⁵ sowie zu einer Verbreitung des subjektiven Kuratierens aus dem Kunstfeld hin zu »allen Bereichen der Kulturproduktion«³¹⁶. Die Rolle der Kuratorinnen und Kuratoren und ihre Macht über Legitimation und Bedeutungszuschreibung wird somit auch in kulturhistorischen Museumsgattungen wie Literaturmuseen etabliert.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist diese Rolle laut dem Literaturwissenschaftler und Kurator Friedrich W. Block noch weniger ausgeprägt: Block stellt 2005 fest, dass »der Kurator als Begriff und Funktion [...] in der Literatur noch kaum präsent«³¹⁷ ist. Der kuratorischen Machtposition ist sich Block dennoch bewusst und misst ihr darüber hinaus auch einen besonderen Stellenwert als »multiple Schnittstelle für Unterschiedenes unter dem Aspekt des Verbindens«³¹⁸ bei. Ihre Funktion äußert sich zum einen darin, die Ausstellungsweisen und Interpretationen zu legitimieren sowie zum anderen darin, die wissenschaftliche Fundierung zu garantieren, die stetig durch drohende Kritik von Fachkolleginnen und -kollegen auf dem Prüfstand steht. Die Anforderung ihrer Wissenschaftlichkeit manifestiert die kuratorische Stellung: So müssen kuratorische Konzepte trotz Publikumszentrierung und niedrigschwelliger Zugriffe in einer Art durchdacht sein, dass sie den Akt des Ausstellens gleichzeitig legitimieren und die Inhalte wissenschaftlich verteidigen. Die Auswahl, Interpretation und Erläuterung von Texten und Objekten ist dabei ein subjektiver, kreativer Prozess³¹⁹ und rückt die Kuratorinnen und Kuratoren einer Ausstellung in den unmittelbaren Fokus der Produktion, für den sie aus ihrer eigenen Forschung sowie aus den Beständen der Institution schöpfen. Sie werden so heute immer mehr, um mit te Heesen zu sprechen, wie Autorinnen und Autoren

312 Ebd.

313 Vgl. ebd.

314 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, 2012, S. 117; zitiert in F. Vogel: Autorschaft als Legitimation, 2014, S. 161.

315 S. Beckstette et al.: Vorwort, 2012, <https://www.textezurkunst.de/86/vorwort-34/>

316 Ebd.

317 F. W. Block: Medien – Literaturen, 2005, S. 194.

318 Ebd., S. 197.

319 Vogel erläutert die »Tätigkeit des Auswählens« als »zentral für einen künstlerischen Produktionsbegriff seit Duchamp [...]«, der sich durch das Auswählen und Ausstellen definieren lasse und »in Kategorien der Autorschaft fassbar« sei; F. Vogel: Autorschaft als Legitimation, 2014, S. 159, 172.

von Büchern genannt und ihre Arbeit als »subjektive[r] Zuschnitt und ein räumliches Argument, das in seiner Perspektivierung auch seine Eigenart zu erkennen gibt«³²⁰ verstanden. Seibert beschreibt, dass der veränderte Blick auf den:die literarische:n Autor:in sowie auf Materialien und Typen der Exponate in den 1970er und 80er Jahren eine Loslösung der Authentizität des Einzelobjekts evoziert habe, an dessen Stelle kombinierte Exponatsensembles treten, sodass Kuratorinnen und Kuratoren eine neue Bedeutung erhalten.³²¹

Die zeitliche Einordnung der Entwicklung des kuratorischen Berufs, die Vogel vornimmt, führt eine relevante Verbindung zwischen Literatúrausstellungen und ihren Verantwortlichen aus der kuratorischen Produktion und Organisation ins Feld: »Interessanterweise tritt der Kurator als Autor just in den Jahren auf den Plan, in denen auch der *Tod des Autors* ausgerufen wird.«³²² Im Versuch, die Autor:innenzentrierung von Literaturmuseen zu überwinden, wird somit die Position lediglich mit einer neuen Legitimierungsinstanz besetzt. Mit Hügel zeigt Seibert in diesem Kontext auf, dass die Handschrift der Schriftsteller:innen nunmehr der Handschrift der Kuratorinnen und Kuratoren in Literatúrausstellungen gewichen ist.³²³ Während heute das Modell »des Autors als Genie«³²⁴ längst überholt ist, wie Vogel im Rückgriff auf Foucaults Werk *Was ist ein Autor?* betont, problematisiert er in seinem Aufsatz das Konzept der Kuratorin oder des Kurators als Autor:in, wenn diese:r dadurch Ausstellungen und ihre Aussagen durch ihre:seine alleinige Autor:innenschaft legitimiere.³²⁵

Dieses Phänomen findet sich auch in Literaturmuseen: Die »Neuverhandlung der Rollen Künstler, Kurator und Rezipient«³²⁶ hat einen erheblichen Einfluss auf die Praktiken von Literaturmuseen. Insbesondere im Hinblick auf die Frage nach der Ausstellbarkeit der immateriellen Dimension von Literatur werden dadurch vor allem die Kuratorinnen und Kuratoren von Ausstellungen als »Co-Produzent und Mitschöpfer«³²⁷ neben das Dichter:innengenie selbst gestellt. Zwar sind in Literaturmuseen kuratorisches Personal häufig Angestellte der Institutionen und – so lässt sich annehmen – daher wesentlich weniger unabhängig als ihre freiberuflichen Kolleginnen und Kollegen wie Szeemann es war. Dennoch haben sich auch in Literaturmuseen mittlerweile subjektive Interpretationsansätze als konzeptionelle

320 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 187f.

321 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 31.

322 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 173.

323 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 31; Vgl. dazu siehe H-O. Hügel: *Inszenierungsstile von Literatúrausstellungen*, 1991, S. 207.

324 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 174.

325 Vgl. ebd., S. 174f.

326 Ebd., S. 173.

327 Ebd., S. 161.

Grundlage für Ausstellungen durchgesetzt. Mit der Fundierung durch die Fachexpertise, die sich neben literaturwissenschaftlichen Kuratorinnen und Kuratoren auch in der Konsultierung wissenschaftlicher Beiräte äußert, wird die Legitimierung der ausgestellten Inhalte gesichert. Kuratorische Verantwortliche von Literaturausstellungen, die zumeist auch als Beteiligte der theoretischen Diskussion auftreten, fungieren als Sprachrohr der Institution und belegen mit ihrer Arbeit gleichzeitig die institutionelle Anschlussfähigkeit an gestalterische, vermittlerische sowie inhaltliche Anforderungen. Zudem präsentieren die Institutionen und ihre Kuratorinnen und Kuratoren nicht zuletzt auch ihre Forschung, durch die auch die Praktiken in Literaturmuseen von wissenschaftlichen Selbstdarstellungen lanciert werden.

4.6.3 Kollektive und multiperspektivische Autor:innenschaft als Subversion

Die Problematik der Selbstdarstellung liegt zum einen darin, dass das Medium Ausstellung keine Bühne für wissenschaftliche Aushandlungen sein sollte. Zum anderen zeigt es sich darin, dass sich der subjektive, kuratorische Zugriff auf die Ausstellungsinhalte dem Publikum aufgrund der wissenschaftlichen Anmutung nicht zwangsläufig erschließt. Stattdessen werden die subjektiven Interpretationen vielmehr mit objektiven Fakten verwechselt. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal bezeichnet dieses Phänomen als ›Realitätseffekt‹ und ›Wahrheitsrede‹,³²⁸ durch das die kuratorische Position als Autor:in gefestigt und hierarchisch über andere beteiligte Produzierende gestellt wird. Die hierarchische Stellung von Museumspersonal bzw. von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die in oder für Museen tätig sind, lässt sich mit Muttenthaler auf den »Zugzwang auf alle Museen«³²⁹ zurückführen, sich in »eng gefasste[n] Berufsfelder[n] und Fachkenntnisse[n]«³³⁰ zu spezialisieren. Muttenthaler problematisiert dabei den

»paradoxe[n] Zustand, dass nicht-akademische, ehrenamtliche Museumsleute verdrängt werden und wissenschaftlich ausgebildete dann Teilhabe proklamieren und vielfältige Wissensformen einbeziehen wollen – nun allerdings in einem begrenzten Handlungsrahmen und nicht mehr als mitbestimmende Entscheidungsträger*innen [sic].«³³¹

328 Vgl. M. Bal: *Telling, Showing, Showing Off*, 1996, S. 18, 22; Vgl. dazu siehe J. Baur: *Krise der Repräsentationskritik?*, 2018, S. 29.

329 R. Muttenthaler: *Ungewiss*, 2020, S. 207.

330 Ebd.

331 Ebd., S. 207f.

Die Selbstpräsentation ist von dieser museumspersonellen Verwissenschaftlichung ein Effekt und wird im Falle von Literaturmuseen durch die wissenschaftliche Ein-dimensionalität der Ausstellbarkeitsdebatte und den Wettbewerbsdruck gefördert.

Dabei kommt erschwerend hinzu, dass das Wissen und die zu kommunizierenden Inhalte hauptsächlich andernorts und intransparent produziert werden. Dies geschieht sowohl in der dichten Kuratation,³³² durch die Inhalte, Zusammenhänge und Interpretationen fundiert und legitimiert werden, als auch in der personellen, dem Konzept angehängten Vermittlung durch Führungen. Während der Akt der Hierarchisierung also die Kuratation über beispielsweise Gestaltung und »guides« anordnet, werden Besucher:innen an unterster Stelle angesiedelt, sodass der Institution Kontrolle und Macht zugesichert wird. Mit Seibert steht diese »Herrschaft des Kurators sowohl gegen die Anerkennung der konstruktiven Tätigkeit des Rezipienten wie der Werkautorität«³³³. Etwaige partizipative Ansätze, die das Publikum aktiv einbeziehen und beispielsweise durch das Hinterlassen von Kommentaren sogar das Erscheinungsbild und die Inhalte einer Ausstellung modifizieren können, sind »zuerst Teil dieser allgemeinen Diskurse und Praktiken, die die Institution selbst ausmachen«³³⁴ und ihr die Definitions-, Deutungs- und Vermittlungsmacht zuteilen. Deutlich wird dies durch Ansätze, die der Besucher:innenorientierung in Ausstellungen vermeintlich einen größeren Stellenwert als der Wissenschaftlichkeit einräumen: Während in den 1990er Jahren noch Uneinigkeit herrscht, ob Interpretationen und Inszenierungen überhaupt angemessene Mittel seien, um Literatur zu veranschaulichen,³³⁵ etabliert sich im Verlauf der ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts ein Konsens, der, wie auch in anderen Museumsgattungen, das Publikum ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Ausstellungskonzeptionen stellt. Um die Jahrtausendwende verortet Wisskirchen die Zukunft der Literaturmuseen in der Besucher:innenorientierung und in der Abweichung vom wissenschaftlichen Forschungsschwerpunkt.³³⁶ Dies hält er deshalb für notwendig, weil eine wachsende Medienkonkurrenz und ein rückläufiges Leseverhalten die gesellschaftliche Bedeutung und damit die existenzielle Legitimation von Literaturmuseen bedrohe.³³⁷ Auch über zehn Jahre später hält Wisskirchen

332 Vgl. dazu siehe H. Gfrereis: *Materialität/Immaterialität*, 2017, S. 38.

333 P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 32.

334 O. Marchart: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*, 2005, S. 34, 38f.

335 Vgl. dazu siehe H. Schlaffer: *Die Schauseite der Poesie*, 1990, S. 368f (als Gegnerin); Vgl. H-O. Hügel: *Inszenierungsstile von Literaturausstellungen*, 1991, S. 245-259 (als Befürworter). Allerdings nimmt Hügel von seiner Befürwortung von Inszenierung 1996 wieder Abstand, Vgl. H-O. Hügel: *Literarische – oder Literatur-Ausstellungen – oder?*, 1996, S. 38f.

336 Vgl. H. Wisskirchen: *Das Literaturmuseum – mehr als ein Ort für tote Dichter*, 1999, S. 98.

337 Vgl. ebd.

am Umbruch der Lesekultur fest und sucht Möglichkeiten, mit der Ausstellungsarbeit »unterschiedlichste Lesergruppen«³³⁸ anzusprechen, um nicht zuletzt den auratisch-physischen Ort einer Dichtergedenkstätte gegenüber der Ortsunabhängigkeit des digitalen Lesens zu legitimieren.³³⁹ Die Motivation ist an dieser Stelle also wieder eine Legitimierungsleistung, die nunmehr zeitgemäß die Zentrierung des Publikums sowie den digitalen Wandel bei gleichzeitiger Stärkung des physischen Gedenkortes berücksichtigt. Dabei differenziert Wisskirchen bewusst zwischen einer Mehrheit und einer Minderheit, wobei er Letztere als die »Wenigen«³⁴⁰ einbezieht, »die an den literarischen Raffinessen interessiert sind«³⁴¹. Auch in diesem Kontext werden für die neuen Zugriffe mit dem Fokus auf die Besucher:innen abermals kollektive, bildungsabhängige Unterscheidungen vorgenommen, die der einen Gruppe einen wissenschaftlichen Anspruch an Literatúrausstellungen zusprechen und die andere Gruppe als (nicht-lesende oder gar ungebildete) Laien stigmatisieren. Die oben angeführte Hierarchisierung wird durch eine solche, nach Bildungsstand getrennte Kategorisierung des Publikums nur weiter verschärft.

In der Folge entsteht ein Machtverhältnis, das sich in der Produktion von Inhalten für die Ausstellung, in der Macht der Exponatsanordnungen und Bedeutungszuschreibungen sowie in der Entscheidung über Formen der Teilhabe manifestiert. Wenn demnach Texte in Literatúrausstellungen und Texte über das Literatúrausstellen vornehmlich von einer akademischen Gruppe mit ähnlichen, fachlichen Kompetenzen verfasst werden, dann beschränkt dies die Vermittlung von Literatur auf einen konkreten Kanon, der Wissen und Interpretationen vorab definiert. Dem ließe sich nun entgegenhalten, dass in einigen Literatúrausstellungen anstatt fachlicher Exponat- und Bildbeschreibungen beispielsweise subjektive, persönliche Zitate der erinnerten Schriftsteller:innen eingesetzt werden, um visuelle Ausstellungsinhalte zu kontextualisieren. Allerdings wird auch die Auswahl dieser Zitate wiederum von kuratorischen Verantwortlichen aus der entsprechenden Fachdisziplin vorgenommen. Im Hinblick auf Objektbeschriftungen beschreibt Bal, dass diese in Ausstellungen häufig der Verifizierung des Wissens dienen, das wie für wissenschaftliche Publikationen in akademischen und/oder museumsinternen Kontexten produziert worden sei.³⁴² Bal äußert damit nicht nur Kritik an der gängigen Nutzung von Objekttexten als Quellangaben, sondern macht auch die notwendige Unterscheidung zwischen Ausstellung und Sachbuch deutlich. Die Rezeption von Ausstellungsinhalten wird mit dem Stellenwert der ku-

338 H. Wisskirchen: Wie stellt man einen starken Autor aus?, 2013a, S. 152.

339 Vgl. ebd., S. 160.

340 Ebd., S. 152.

341 Ebd.

342 Vgl. M. Bal: Telling, Showing, Showing Off, 1996, S. 47; Vgl. dazu siehe J. Baur: Krise der Repräsentationskritik?, 2018, S. 29.

ratorischen Erläuterungen in die Abhängigkeit von der Wissenschaftlichkeit der Erarbeitungen gestellt.

Die Problematisierung davon bezieht sich indes nicht auf die Subjektivität von Inhalten und Erläuterungen in Ausstellungen, sondern auf die Nutzung des Mediums Ausstellung als Bühne der wissenschaftlichen Selbstdarstellung, die zwangsläufig auch Darstellungs- und Rezeptionsweisen aus einer höher gestellten Position bestimmt und beeinflusst. Vogel problematisiert in diesem Kontext das Verständnis von Kuratorinnen und Kuratoren »als zentrale und einzige Instanz«³⁴³, weil diese Position eine autoritäre Form der Herrschaft annehme.³⁴⁴ Gleiches gilt auch für theoretische Abhandlungen über das Medium sowie über die Institution und ihre Funktions- sowie Transformationspotenziale. Trotz zahlreicher Abgesänge auf die strikte Wissenschaftlichkeit im Zuge von Inklusions- und Hegemoniedebatten, bleibt für viele im Museum tätige Wissenschaftler:innen der Druck bestehen, sich sowohl theoretisch als auch praktisch vor Fachkolleginnen und -kollegen zu behaupten und bestenfalls die eigene fachliche Reputation auszubauen. Währenddessen gibt es für disziplinsferne Personen mit den heutigen Anforderungen kaum mehr einen Zugang als kuratorisch-ausstellerisch tätiges Museumspersonal, wie sich oben mit dem Zitat von Muttenthaler bestätigt. Die Repräsentation der eigenen Wissenschaft lässt sich gleichermaßen auf die Institutionen beziehen, die – in Erinnerung an Seiberts Formulierung zur »Tendenz zur Selbstdarstellung«³⁴⁵ – sich über die Wissenschaftlichkeit inszenieren und mit Sammlungserweiterungen und Ähnlichem auch den Gewinn an Reputation und »symbolischem Kapital«³⁴⁶ anstreben.

Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass es ein erklärtes Ziel aller Institutionen und (literatur-)wissenschaftlicher Kurationen ist, Machtpositionen und -strukturen im eigenen Interesse zu generieren oder zu sichern. Allerdings dürfen sie die Bedingungen, in denen sie agieren, nicht als gegeben anerkennen. Stattdessen sollten sie die kuratorische Position und ihre »ethische Funktion«³⁴⁷ beleuchten sowie grundsätzlich Gegenhegemonien produzieren.³⁴⁸ An dieser Stelle greift die vorgeschlagene neue Form des Literaturmuseums als radikal freies Ausdrucksmedium unabhängig von Definitionen und wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und pädagogischen Anforderungen (Vgl. Kap. 4.5.3). Darin wird das Konzept einer kollektiven Ausstellungsautor:innenschaft umgesetzt, anstatt die Autor:innenschaft

343 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 175.

344 Vgl. ebd.

345 P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 29.

346 Ebd.

347 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 176.

348 Vgl. O. Marchart: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*, 2005, S. 48.

weiterhin entweder Institutionen zuzuschreiben, die im Konkurrenzkampf vereinzelt Experimente wagen, oder konkreten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die vorangegangene theoretische Legitimationen oder Übersetzungen von Literatur in den Raum zu überbieten versuchen. Eine Infragestellung und Veränderung institutioneller Strukturen, Hierarchien und Hegemonien bedarf zweifelsohne die Beteiligung aller individueller Glieder und ebenso weitaus komplexere Mechanismen, als etwa mit Streitschriften oder mit Laborausstellungen erreicht werden kann – wenngleich auch diese einen wertvollen Anfang darstellen. Darüber hinaus brauche es aber, wie Muttenthaler formuliert, »veränderte Organisationsformen, Entscheidungsprozesse, Handlungsweisen und Selbstverständnisse der im Museum Arbeitenden«³⁴⁹. Wer das System (von Wettbewerb, Konkurrenz, Hierarchie usw.) jedoch bedient, verhindert diese Formen der Revision. Interdisziplinäres Arbeiten ist ein Anfang, um dem entgegenzuwirken und um »eine demiurgisch-genialische Haltung mit semantischer Aufwertung des Kurators gegenüber den Künstlern«, wie Block formuliert,³⁵⁰ zu vermeiden. Gleichmaßen müsste das Schreiben über Literatúrausstellungen unabhängig wissenschaftlicher Herleitungen und Konkurrenzdenkweisen verortet werden. Dabei ist konstitutiv, die (selbstgestellte oder von außen herangetragene) Anforderung der allgemeingültigen, wissenschaftlichen Legitimation des Literatúrausstells beizulegen. Die Formulierung von Hintergründen und Motivationen, Zielen und Äußerungsformen des literaturzentrierten Ausstellens würde so nur noch im Kontext reflexiver Akte der individuellen Selbstbestimmung von Museen und anderen Instanzen, die Literatur in irgendeiner Form ausstellen wollen, vorkommen, die sich nicht über Wissenschaft oder gängige museologische Floskeln legitimieren. Statt dabei den eigenen Ansatz als originellen Geniestreich ins Zentrum zu stellen, muss dieser im Hinblick auf den jeweiligen Mehrwert befragt werden, den er im Kontext des Ausstellens von literarischen Inhalten gegenüber der Gesellschaft oder entsprechend anderen Zielen leisten kann. Während es nicht zu leugnen ist, dass die zahlreichen Beiträge zur Ausstellbarkeitsdebatte neue Reflexions- und Präsentationsmöglichkeiten eröffneten, bedarf es nun einer Multiperspektivität, die sich »nicht einfach einem ökonomisierten Innovationsimperativ«³⁵¹ oder einer wissenschaftlichen Beweislast und Selbstdarstellung widmet, sondern »einen nachhaltigen Beitrag zur Entwicklung expositorischer Ausdrucksmedien [leistet]«³⁵². Kurz gesagt: Literatúrausstellungen oder Texte über diese müssen aus der kollektiven Feder diverser Disziplinen und Perspektiven mit verschiedensten Hintergründen stammen,

349 R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 208.

350 F. W. Block: Medien – Literaturen, 2005, S. 196.

351 V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 209.

352 Ebd.

die unabhängig von ›weißen‹ Institutionen und verankerten Definitionen agieren. Das ist zunächst vor allem ein Mittel, um das Literaturmuseumswesen selbst und grundsätzlich zu hinterfragen. Denn auch in kollektiven, multiperspektivischen Autor:innenschaften geht es nicht nur darum, schöpferische Einzelleistungen wissenschaftlich fundierter Legitimationen oder Innovationen zu überwinden, sondern das grundlegende System, das ebendiese Selbstdarstellungen und Hegemonien ermöglicht hat, subversiv zu unterwandern.

4.7 Literaturmuseen ersetzen Transformation durch Optimierung

Betrachtet man die theoretischen und praktischen Formen der Auseinandersetzung innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur – unabhängig von etablierten Machtverhältnissen oder Fachkompetenzdarstellungen – und konzentriert sich auf die konkreten Inhalte der Ideen und Umsetzungen, fällt auf, dass sie neben der Legitimierung vor allem auf Optimierung angelegt sind. Während der Literaturbegriff zwar durch die (Re-)Definitionsversuche ins Zentrum gerückt wird, wird die Debatte gleichermaßen von Überlegungen dominiert, auf welche Art Literatur entweder mit materiellem oder immateriellem Fokus ausgestellt werden kann. Dabei gibt es verschiedene Ansätze: Hoffmann hebt hervor, dass bisherige monografische Schriften zum literarmusealen Feld Kriterien für gelungene Ausstellungen sowie Empfehlungen für die praktische Arbeit hervorbrachten und setzt sich selbst spezifisch für die Reaktivierung der Bedeutung von Dichterinnen und Dichtern als Kernstück der Vermittlungsinhalte ein.³⁵³ Sie wendet sich dementsprechend von aktuellen Legitimierungsansätzen ab, die das Ausstellen der immateriellen Dimension von Literatur erproben sollen und reanimiert die erinnerungskulturelle Argumentation der Legitimierung von Literaturmuseen. Gemeinsam ist den verschiedenen Ansätzen, dass sie vor dem Hintergrund neuer Anforderungen an das Museumswesen eine Fundierung für Optimierungsmaßnahmen der Literatúrausstellungen liefern.

Mit Korffs Modell der ›Zeitgenossenschaft‹ von Ausstellungen lässt sich die Notwendigkeit einer stetigen Revision, Weiterentwicklung, Infragestellung, Überprüfung oder Neuausrichtung von musealer und expositorischer Arbeit nachvollziehen. Im Hinblick auf die zeitliche und gesellschaftliche Relevanz fordert ein solcher Transformationsimperativ immer wieder einen Beleg dafür, dass Museumsarbeit einen kulturellen Beitrag für die Gesellschaft leistet. Zumeist geschieht dies (Vgl. Kap. 4.5.1) in Abhängigkeit von Traditionen und vorherigen Veränderungen sowie im konkurrierenden Vergleich zu anderen Kultur- und Freizeiteinrich-

353 Vgl. A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 12; Hoffmann bezieht sich auf Lange-Greve, 1995, und Wehnert, 2002.