

5 Analysen literaturmusealer Ausstellungen

Im Folgenden werde ich aktuell maßgebliche Ausstellungen beschreiben, wie in Kapitel 4 beschrieben analysieren und die Interviews mit den Kurator*innen damit abgleichen, wobei diese Analyse als Vorbereitung auf die ab Kapitel 6 erfolgende Didaktisierung dient.

Um die Ausstellungsbeschreibungen nachvollziehbarer zu machen und die Erläuterungen nicht nur auf die textlichen Beschreibungen zu stützen, greife ich auf illustrierende Abbildungen zurück. Da die meisten der gezeigten Räume sich nicht ohne Weiteres im normalen Betrieb so fotografieren lassen, fragte ich bei den literaturmusealen Institutionen nach Abbildungen, die mir diese zusandten. Dafür danke ich den Verantwortlichen der betreffenden Institutionen sehr herzlich. Besonderer Dank gilt auch allen Rechteinhaber*innen, die mir die Genehmigung zum Abdruck erteilt haben.

5.1 Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar

Das *Literaturmuseum der Moderne* befindet sich auf der Schillerhöhe in Marbach am Neckar in direkter Nachbarschaft zum *Schiller-Nationalmuseum*. Zwischen dem Neubau des *Literaturmuseums der Moderne* und dem *Schiller-Nationalmuseum* besteht eine bauliche Verbindung durch einen Tunnel. Gelöste Eintrittskarten sind grundsätzlich für beide Museen gültig. Insofern besteht hier zwar dem Namen und auch dem Gebäude nach eine Trennung zwischen dem biografisch-erinnerungskulturellen Museum und dem neu gebauten *Literaturmuseum der Moderne*, aber in der Besuchspraxis ist ein Zusammenhang gegeben.

Der im *Literaturmuseum der Moderne* zu betrachtende Zugriff auf literaturmuseales Ausstellen stellt sich als kanonisch zur Beantwortung nach der Frage, ob und wie Literatur ausgestellt werden könne, dar. Daraus folgt, dass sich im Diskurs, den ich in Kapitel 3 systematisiert habe, sehr viele Artikel auf die Dauerausstellung im *Literaturmuseum der Moderne* beziehen. Erstens liegt das daran, dass es sich um das vermutlich bekannteste Beispiel eines Literaturmuseums handelt, das folglich auch im literaturmusealen Diskurs viel beachtet wird, zweitens ist es aber auch darauf zurückzuführen,

dass in Marbach zwar die Trägermedien von Literatur ausgelegt werden, aber in einem ganz speziellen Sinne.

Wenn in herkömmlichen Dichterhäusern oder Literaturmuseen auch mit papierförmigen Exponaten gearbeitet wird, werden diese Bogen, Druckfahnen oder Handschriften meist in den Kontext des Lebens einer Autor*in oder der Entstehung eines Werks gestellt und dienen damit in erster Linie der Erinnerungskultur. In Marbach hingegen ist ein absolut reduzierter, von Autor*innen abstrahierter Einsatz der Archivalien zu bemerken. Auch wenn zum *Literaturmuseum der Moderne* schon Überlegungen in Bezug auf die Potenziale eines schulischen Besuchs vorliegen (vgl. dazu Kapitel 1 dieser Habilitationsschrift), lohnt sich ein neuerlicher Blick auf diese fast schon kanonisch gewordene Institution im Kontext meiner Arbeit.

5.1.1 Ausstellungsanalyse

Im Rahmen meiner Ausstellungsanalyse werde ich mich dezidiert und ausschließlich auf das *Literaturmuseum der Moderne* konzentrieren und das *Schiller-Nationalmuseum* ausblenden. Das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach zeigt in seiner Dauerausstellung unter dem Titel *Die Seele* laut Raulff und Gfrereis »Erscheinungen einer Literaturgeschichte im Archiv«.¹ Ganz im Sinne des ursprünglichen Museumsgedankens bildet also der Archivbestand aus dem in direkter Nachbarschaft befindlichen *Deutschen Literaturarchiv* den Grundstock der Dauerausstellung. »Die Seele eines Archivs sind seine Dinge«², heißt es im Katalogtext der Dauerausstellung. Gfrereis und Raulff betonen, dass sie es in der Dauerausstellung darauf abgesehen haben, »die Seele der deutschen Literatur«³ aufzuspüren. Folgende drei Leitfragen strukturieren die Ausstellung: »Was ist Literatur für uns? Was kann sie? Was bleibt von ihr, wenn man von 1899 bis 2001 im Archiv nach ihr sucht?«⁴ Insofern liegt eine Schauphilologie vor, wobei interessant sein wird, wie diese Schauphilologie konkret ausgestaltet wird.

Um in die Dauerausstellung zu gelangen, geht es von der Kasse aus zunächst einmal hinunter in ein Zwischengeschoss, in dem sich der Poesieautomat von Hans Magnus Enzensberger befindet. Dieser Poesieautomat, der mit einem Algorithmus so programmiert ist, dass durch Knopfdruck jeweils neue poetische Zusammenstellungen von Wörtern entstehen (der Poesieautomat kann eine Sextillion Textvarianten erzeugen), bietet als erstes Exponat eine Einstimmung darauf, dass es im Folgenden um Literatur und Sprachlichkeit gehen wird. Dabei sind die Besucher*innen dazu angehalten, den Automaten in Gang zu setzen, abzuwarten, bis eine Textvariante entsteht und diese dann gern abzufotografieren, weil davon auszugehen ist, dass jeder Knopfdruck aufgrund der großen Menge an Möglichkeiten ein neues Unikat erzeugt.

1 Cfrereis, Heike & Raulff, Ulrich: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Die Seele. Die Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne*, Marbach am Neckar: Eigenverlag 2015, S. 6.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 7.

4 Ebd., S. 7.

Abbildung 2: Der Landsberger Poesieautomat von Hans Magnus Enzensberger

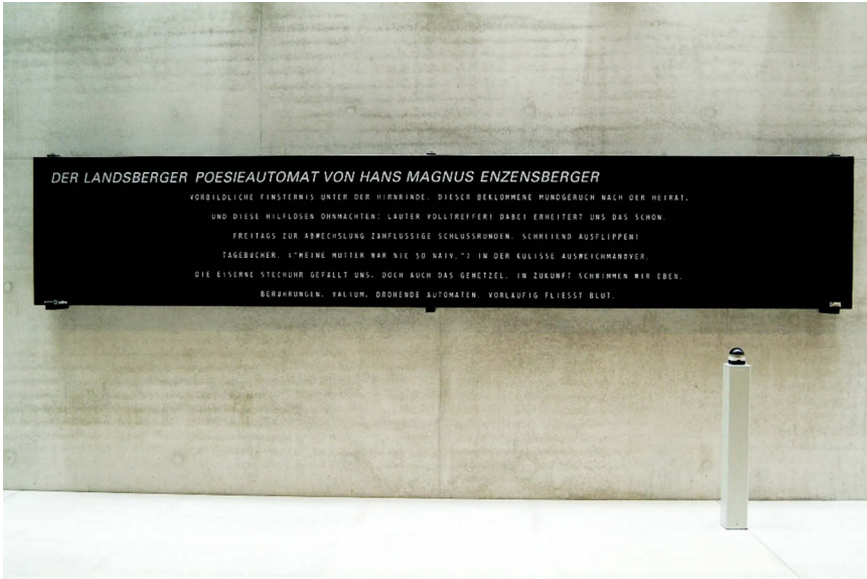


Foto: DLA Marbach

Vom Zwischengeschoss mit dem Poesieautomaten aus geht es noch weiter nach unten. Dort befindet sich zunächst ein Raum für Wechselausstellungen und gleich dahinter der Eintritt in die Dauerausstellung *Die Seele*.

Es handelt sich dabei um einen großen Raum mit einer Vielzahl an Vitrinen. Aus konservatorischen Gründen ist das Licht gedimmt. In den Vitrinen befinden sich insgesamt 280 Exponate, überwiegend beschriebenes Papier. So werden zahlreiche handschriftliche Briefe und Manuskripte ebenso wie Buchausgaben mit handschriftlichen Notizen oder Spuren des Lesens präsentiert. Die Anordnung der Archivalien folgt einer chronologischen Ordnung: An den Vitrinen ist jeweils eine Jahreszahl angebracht, die für das Entstehungsjahr der jeweiligen Archivalie steht. Bei konsequenter Einhaltung der Laufrichtung durch die Ausstellung erföhre die Besucher*in also einen chronologischen Gang durch die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Eine solche Orientierung an der Laufrichtung ist allerdings gar nicht vorgesehen. Die Besucher*in kann sich einen beliebigen Pfad durch die Ausstellung bahnen, nach eigenem Interesse in beliebiger Reihenfolge zu Vitrinen gehen, die sie in dem Moment ansprechen. Die Tagebucheinträge, Briefe, Buchausgaben und Überarbeitungen liegen in den Vitrinen auf unterschiedlichen Höhen und unterschiedlich ausgeleuchtet aus, eine Kommentierung unterbleibt vollständig. Einzig der optional an der Kasse ausleihbare elektronische Guide bietet tiefergehende Informationen, die durch einen QR-Code auf den Vitrinen abgerufen werden können. Der Guide gibt von sich aus keine Hintergrundinformationen, sondern die Besucher*innen müssen selbst aktiv werden und können entscheiden, zu welchen Ausstellungsstücken sie ergänzende Infor-

Abbildung 3: Raumeindruck Die Seele



Foto: DLA Marbach

mationen abrufen möchten. Das unterstreicht noch einmal die Selbstständigkeit der Besucher*innen, deren Weg durch das Museum fast vollständig ihnen selbst überlassen wird. Es ist jeder Besuchenden anheimgestellt, wie vertieft sie sich mit der Ausstellung auseinandersetzt, wie vollständig oder partikulär sie die Ausstellungsräume durchschreiten mag und wie viele Informationen sie sich geben lassen möchte.

Die jeweils ausgestellten Archivalien, die größtenteils aus Papier bestehen, entwickeln im Kontext der Ausstellung nicht von sich aus einen erhöhten Zeigewert, sondern schließen vielmehr eine vertiefte Dimension auf: Durch die ausgelegten Papierbogen und die an das Trägermedium gebundenen Dokumente wird beispielsweise exemplarisch dargestellt, dass Literatur ihrerseits nicht aus dem Nichts entsteht. Der Blick in das Archivmuseum eröffnet damit die Möglichkeit, am Beispiel der Er- und Überarbeitungsschritte Einblicke zu erhalten, wie aus anfangs auf Papier geschriebenen Zeichen und Ideen schließlich ein Endprodukt entsteht, das mehr ist als nur diese Zeichen.

Darüber hinaus bietet dieses Ausstellungsformat auch noch eine andere Verbindung zwischen den ausgelegten Trägermedien des Literarischen und einer immateriellen Dimension in einem spezifischen Sinne: Dass nämlich aus den Kritzeleien, den auf den ersten Blick unscheinbaren Papierblättern und Notizen, schließlich überhaupt als archivierens- und damit auch ausstellenswert erachtete Exponate wurden, verweist klar über die bloße Materialität der Gegenstände hinaus. Es wird deutlich, dass das Sammeln und Ausstellen von Autografen nicht bloß anschaulich macht, wie diese Autografen aussehen, sondern darüber hinaus auch Zeugnis darüber ablegt, wie durch die Über-

Abbildung 4: Vitrinen mit Jahreszahlen in der Dauerausstellung Die Seele



Foto: DLA Marbach

Abbildung 5: Vitrine mit Exponaten in unterschiedlicher Höhe



Foto: DLA Marbach

Abbildung 6: Beispiel für eine Vitrine, nahe Ansicht



Foto: DLA Marbach

lieferung und Sammlung letztlich wiederum ein Diskurs darüber entsteht, oder kurz gesagt: Es wird damit gezeigt, dass aus scheinbar bedeutungslosen Notizen schließlich doch bedeutsame Zeugnisse werden können.

5.1.2 Auswertung des Interviews mit Professorin Dr. Heike Gfrereis, Dr. Vera Hildenbrandt, Verena Staack und Julia Schneider

Das Interview fand am 28. Juli 2020 vor Ort auf der Schillerhöhe statt, wobei neben der Leiterin der Abteilung Museum des Deutschen Literaturarchivs Marbach und Kuratorin Professorin Dr. Heike Gfrereis auch ihre Mitarbeiterinnen Verena Staack, Referentin Literaturvermittlung, Dr. Vera Hildenbrandt, stellvertretende Leitung, sowie Julia Schneider, Museumspädagogin, an dem Gespräch teilnahmen. Aufgrund der Covid-19-Pandemie fand das Interview auf der Terrasse vor dem *Schiller-Nationalmuseum* statt.

Konzeption der Ausstellung

Die Dauerausstellung *Die Seele*, so betonen Gfrereis und Staack, sei vor allem aus den Erfahrungen mit der alten Dauerausstellung *Denkbilder und Schaustücke* entstanden, wobei von vornherein das Ziel darin bestanden habe, die Ausstellung daran auszurichten, was in der alten Dauerausstellung auf besonderes Interesse bei den Besucher*innen und den Führungen gestoßen sei. Diese Orientierung an den Besucher*innen sei dadurch ermöglicht worden, dass alle Mitarbeiter*innen regelmäßig selbst Führungen anboten und bis heute anbieten, dementsprechend mit Besucher*innen in Kontakt treten

und somit Erfahrungen mit deren Reaktionen sammeln. Insofern konnten alle an der Neuausrichtung der Dauerausstellung Beteiligten auch ihre Erfahrungen aus Führungen und Programmen mit einbringen, überhaupt sei von vornherein keine personelle Trennung von Kuratierung und Vermittlung vorhanden gewesen.

Literaturbegriff

Gfrereis betont in Bezug auf den Literaturbegriff, Literatur im Rahmen der Ausstellung sei zu verstehen als ein »bestimmtes Phänomen, das mit Sprache zu tun hat, mit Formen verdichteter [...], künstlich gestalteter Sprache.« Der Blick auf Literatur bezieht sich damit nicht nur auf die Welten, die möglicherweise im Kopf der Leser*innen entstehen, sondern vielmehr auf die Seite der Entstehung des Literarischen, präziser gesagt auf die Frage, was Literatur als Phänomen eigentlich ausmacht.

Verhältnis zum Literarischen

Aus den Aussagen zum Literaturbegriff geht hervor, dass Gfrereis zunächst einen Zugriff über die materiellen Begleitobjekte von Literatur wählt. Darunter versteht sie nicht ausschließlich das Trägermedium Papier. Vielmehr geht sie davon aus, dass Literatur immer an das Medium Sprache in irgendeiner Form gebunden sei. Gfrereis betont, Papier sei sicherlich das prototypische Trägermedium von Literatur, aber keinesfalls das einzige. Literatur könne auch an Hauswände geschrieben oder in den Wind gerufen werden: Wenn es nicht nur um das klassische Trägermedium, das Papier, geht, sondern Literatur auch das sein kann, was lautlich verfestigt wird, bleibt auch die Sprache als solches eine Art materiellen Trägers des Literarischen. Sie gibt dafür Beispiele, mit denen sie in anderen Ausstellungskontexten experimentiert habe:

Das kann ein Text-Teppich sein, wie wir ihn 2010 mit einer Passage aus Goethes Wilhelm Meister im *Frankfurter Goethe-Haus* realisiert haben, um diese für die Besucher*innen ganz buchstäblich begehbar und körperlich erfahrbar zu machen. Das kann ein gesprochener oder projizierter, sich einen Raum nehmender, auch Raum schauender Text sein. Es kann auch der Text sein, den die Besucher*innen selbst aüßern können.

Gfrereis skizziert hier unterschiedliche Möglichkeiten, wie die Literatur in ihrer Sprachlichkeit im Ausstellungsraum in den Blick genommen werden kann. Dabei stellt sie heraus, dass die Möglichkeit besteht, im Ausstellungsraum Sprache mit mehreren Sinnen erfahrbar zu machen, die Besucher*innen zu Mitproduzent*innen literarischer Sprache zu machen. Somit werden die Räumlichkeit und die leibliche Präsenz der Besucher*innen bewusst genutzt, um damit das auf den ersten Blick nicht sinnlich anschauliche Medium Sprache mit allen Sinnen erfahrbar zu machen. Derartige Möglichkeiten haben diverse Wechselausstellungen im *Literaturmuseum der Moderne* ausgelotet.

Rolle der Materialität

In der Dauerausstellung *Die Seele* fokussiert sich der Blick allerdings vornehmlich auf das Trägermedium Papier. Während in Wechselausstellungen auch andere Zugriffe er-

probt werden, widmet sich die Dauerausstellung den Archivalien aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach. Gfrereis betont, dass es erklärtes Ziel der Dauerausstellung *Die Seele* sei, den Wert des Originals in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen. Ihr zufolge sollte es in der Dauerausstellung *Die Seele* darum gehen, intensive Erfahrungen am Original zu machen. Gfrereis konturiert, die Dauerausstellung sei eine »Schausammlung«, die »materielle Spuren der Textentstehung, der Produktion, wie zum Beispiel Manuskripte, Skizzen und Pläne, aber auch der Textlektüre, der Rezeption wie zum Beispiel gelesene Bücher mit Anstreichungen« präsentiere. Die ausgelegten Trägermedien von Literatur dienen in diesem Sinne dazu, den Überarbeitungs- und Entstehungsprozess nachempfindbar zu machen. Darüber hinaus vermittelt die Ausstellung ein Gefühl des Werdens des Literarischen dadurch, dass die ausgelegten Papierbögen und die darauf zu sehende Schrift als sammelns-, bewahrens- und ausstellenswert betrachtet würden. So deute sich an, dass ein Text auch literarisch eine Relevanz dadurch erhalten könne, dass er in seiner trägermedialen Erscheinungsform zur Archivalie werde und damit als wichtiger Sachzeuge entweder der Produktion oder der Rezeption und Überlieferung eines Werks angesehen werde.

Ziel ist es also nicht, einfach die Schrift auf Papier zu zeigen, vielmehr werden die einzelnen ausgelegten Schriftstücke ihrerseits mit einer tieferen Bedeutung versehen. Es geht auch nicht darum, schlicht und ergreifend Originale mit einem sinnlichen Zeitgewert zu präsentieren. Gfrereis geht davon aus, dass die papierförmigen Exponate über das, was auf ihnen geschrieben steht, hinaus verweisen. Dabei geht es etwa darum, erste Skizzen für einen literarischen Text oder Pläne und Überarbeitungs- oder Rezeptionsnotizen erfahrbar werden zu lassen. Insofern dienen die Trägermedien in diesem Falle dazu, über sich selbst hinauszuverweisen und eröffnen damit eine immaterielle Dimension: Warum ein bestimmter Bogen mit Anstreichungen oder eine Notiz eines Schriftstellers so wichtig für die Entstehung oder Rezeptionsgeschichte eines literarischen Werks war, ist nicht materiell greifbar, sondern markiert einen Übertritt zur immateriellen Dimension des Werdens von Literatur.

Es geht Gfrereis zufolge nicht darum, Literatur im eigentlichen Sinne auszustellen, sondern darum, ein Verhältnis zu den im weitesten Sinne zu verstehenden Erscheinungsformen von Literatur herzustellen. Sie selbst spricht von »Aggregatzustände(n)« von Literatur. Gfrereis erläutert das weiter und betont, es handele sich um materiell dokumentierte Stufen von Literatur. Die Implikation besteht darin, dass Literatur dieser Betrachtung zufolge ohne eine irgendwie geartete Materialität auch nicht denkbar sei. Insofern ist dieser Zugriff, anders als es im Diskurs zur Schauphilologie schien, doch deutlich stärker darauf zu beziehen, dass er auf Basis der Trägermedien eine Art »Portal« zur immateriellen Dimension von Literatur darstellt.

Dabei hebt Gfrereis hervor, jede*r, der schreibe, sei zugleich auch eine Leser*in. Sie sieht also eine Interdependenz zwischen Rezeption und Produktion. Sie illustriert das am Beispiel von Büchern, die Winfried Georg Sebald gelesen hat und in die er dann seine Skizzen für eigene Projekte eingeschrieben hat. Das zeigt, dass Sebalds Texte selbst auch Quellen, Impulse und Inspirationen hatten und insofern nicht aus dem Nichts entstanden sind. So wird erfahrbar, wie Literatur entsteht, zugleich wird auf Basis der Präsentation materieller Auslegungen auch ein Einblick in das immaterielle Entstehen des Literarischen gegeben. Gezeigt wird, wie Manuskripte entstanden sind und überar-

beitet wurden, darüber hinaus aber auch, welche Notizen durch Rezipient*innen eingeschrieben wurden. Folglich positioniert sich Gfrereis auch klar in Hinblick auf das Narrativ, wenn sie betont, das übergeordnete Narrativ bestünde in der Präsentation der unterschiedlichen Entstehungskontexte von Literatur.

Durch die sinnliche Erfahrung, die Materialität der Aufzeichnungen oder die Formen und Formate der literarischen Trägermedien zu sehen, werde bei den Besucher*innen die Einsicht in das Werden von Literatur angebahnt und damit auch die Möglichkeit, sich vertieft auf literarische Effekte im Kontext des Archivierens von Schriften einzulassen, eröffnet. Durch den sinnlichen Eindruck der Er- und Überarbeitungsprozesse, so die Grundannahme, wird damit ein konkreterer Zugang zu Literatur geschaffen und das Phänomen Literatur greifbarer gemacht.

Rolle des Raums

Darüber hinaus betonen Gfrereis und Staack in Bezug auf die Rolle des Raums, dass das Auslegen der Originale in der Vitrine auch eine körperlich-sinnliche Erfahrung ermögliche:

[...] ich kann mich jeweils mit meinem ganzen Körper zu ihnen [den Exponaten – SB] in ein Verhältnis bringen, mit Schärfen und Unschärfen, Abständen und Näherungen spielen, zum Beispiel, aber auch Veränderungen an mir selbst entdecken. Museale Räume haben meist eine besondere Atmosphäre. Sie veranlassen uns, langsamer zu gehen, leiser zu sprechen, auch vielleicht kultiviert zu langweilen, uns in eine ästhetische Grundstimmung versetzen zu lassen, in eine Stimmung, in der wir bereit sind für tiefere Wahrnehmungen, nicht nur für flache Vernetzungen. Auch ganz konkret: In einer Literatúrausstellung im analogen Raum sind die Exponate nicht flach, sie sind nicht nur Seiten – sie haben Falten und Risse und eben auch immer Rückseiten und Blattnachbarn, sind ein Volumen und ein eigener Raum, den man in allen Richtungen beschreiben und drehen und wenden kann. Diese zumindest imaginäre Haptik, dieses Reagieren und Arbeiten mit dem konkreten Material, diese Bewegungen, Schreib-, Lese- und eben auch Denkopoperationen gibt es beim Ausstellen von literarischen Archivalien eben auch als Erfahrung obendrein.

Gfrereis und Hildenbrandt betonen dabei aber, dass auch eine virtuelle Ausstellung mit Digitalisaten nicht weniger vermittele, sondern schlichtweg auf eine andere Weise. In der virtuellen Ausstellung fehle die räumliche Wahrnehmung, es sei dafür aber möglich, die Papiere, digitale beziehungsweise digitalisierte Schrift und Ähnliches zu skalieren, zu vergrößern und auf eine andere Art und Weise zu betrachten. Hildenbrandt betont, auch die Möglichkeiten digitalen Ausstellens würden künftig im *Literaturmuseum der Moderne* stärker in den Blick genommen.

Mittlerweile experimentiert das *Literaturmuseum der Moderne* im Rahmen von Wechselausstellungen auch mit immersiven Elementen, Digitalität, hypertextuellen Räumen und Algorithmen, die genau die Erfahrung des Werdens von Literatur in den Raum übersetzen und somit Literatur zum Ereignis werden lassen. Der grundlegenden Zielsetzung des Museums folgend, Bestände aus dem Archiv zu zeigen, geht es bei diesen immersiven Elementen nicht darum, in die Welt des Texts einzutauchen, sondern vielmehr darum, die Entstehung von Literatur immersiv nachzuvollziehen. Gfrereis betont:

In unserer [...] Wechselausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* haben wir das 1804 zum ersten Mal veröffentlichte Hölderlin-Gedicht »Hälfte des Lebens« als interaktives Poesiemodell mit zwei Ansichten (Text/Struktur) und einem Klangkörper in den Raum gestellt. Jede*r kann hier das Gedicht diesseits des Wortlauts erfahren, wenn er sich auf einen grafischen Kode einlässt, der die Buchstaben nach ihrer Art und Funktion markiert: Vokale, Konsonanten und Satzzeichen, Substantive, Adjektive und Verben. Jedes Element kann hier haptisch durch das Drücken eines Manuals einzeln, seriell oder sukzessive erfahren und zum Laut werden und manchmal auch zum Klingen gebracht werden: Konsonanten und Vokale, die für den Sinn und den Klang eines Textes sorgen, Satzzeichen, die ihn gliedern, die Stimmhöhe prägen und uns Pausen zum Luftholen schenken, Substantive, die eine Welt entwerfen, Verben, die Bewegung hineinbringen, und Adjektive, die dafür sorgen, dass wir diese Welt wahrnehmen und empfinden können. Das Schöne an der Literatur ist ja, dass ein Text in jeder Form zum Objekt werden kann: zu etwas, was man sieht, was man hört, was man tasten oder spüren kann.

Hildenbrandt ergänzt, dass für Ausstellungen inzwischen auch mit Algorithmen und Maschinen gearbeitet und damit ein neuer, von den bisherigen Diskursen befreiter Blick auf Literatur möglich wird. Dabei geht es darum, Algorithmen mitkuratieren zu lassen, Netze von Bedeutung zu spinnen und bei dieser Gelegenheit auch Interferenzen zwischen digitalem und analogem Raum herauszustellen.

Wichtig ist, dass die Ausstellung in ihrer Anlage sich selbst nicht als kanonbildend, sondern als antikanonisch versteht. Insofern hat die Ausstellung die Möglichkeit, sich nicht nur auf die relevantesten Themen der Literaturgeschichte zu beziehen, sondern auch nicht kanonische, aber sehr wohl anschauliche Gegenstände zu thematisieren und in den Blick zu nehmen.

Rolle der Kuratierung

Die archivmuseale Konstruktion bedingt, dass die Freiheit der Besucher*innen möglichst wenig durch Lenkungen oder Kommentierungen eingeschränkt werden soll. Aus dieser Haltung geht bereits hervor, dass die Ausstellung ein bewusst implizit gehaltenes Narrativ aufweist, keine kognitiven Pfade vorgibt, sondern gerade und dezidiert auch die Möglichkeit für jede Besucher*in eröffnet, ein eigenständiges und individuelles Bedeutungsnetz zu spinnen. Letztlich besteht die Ausstellung zunächst auf einer Zeigeebene, die individuelle Möglichkeiten der thematischen Vertiefung bietet und damit entsprechend auch dem Medium Literatur gerecht werden kann. Die Führungen widersprechen dieser Zielsetzung zwar auf den ersten Blick, würden aber so konzipiert, dass keine systematische Führung durch alle Ausstellungsteile angestrebt werde, sondern die Führungen vielmehr als eine Anregung zum eigenständigen Vertiefen in die weitere Ausstellung, als eine Art Appetitanregung, dienen.

Von vorneherein wurde bei der Konzeption von Ausstellung neben der Zeigeebene auch die Vermittlungsebene mit einbezogen. Gfrereis betont:

Aus meiner Sicht ist eine Ausstellung in erster Linie ein Akt des Zeigens und damit des Konfrontierens und kein diskursives Medium des weichen, alle mitnehmenden Erzählens. Dafür gibt es bessere Formen wie das Buch und das Gespräch. Wir trennen daher

beim Planen einer Ausstellung immer den Zeigeakt vom Vermittlungsakt und versuchen das sehr sauber voneinander zu trennen: Warum will ich überhaupt ein Objekt ausstellen – was sieht man daran, was könnte man daran sehen oder brauche ich es nur, weil es Anstoß zum Erzählen ist oder ein Beleg für meine Geschichte, eine Fußnote, ein Nachweis?

Wenn also ein Objekt präsentiert wird, dann soll es von sich aus zum Nachdenken anregen, Spuren in sich bergen, Nachweise geben, wobei das Objekt von sich aus sprechen sollte.

Bezug zu Vermittlungszielen/Rolle der Museumspädagogik

Aufgrund der Tatsache, dass alle an der Ausstellungskonzeption beteiligten Mitarbeiter*innen zugleich auch Führungen durchführen und im Bereich der Vermittlung eingebunden werden, soll hier eine Verknüpfung der Ausstellung und ihrer Potenziale mit den (museumspädagogischen) Zusatzangeboten erfolgen.

Einen konkreten Bezug zur schulischen Vermittlung stellt schon die Planung von Sonderausstellungen, aber auch von konkreten Vermittlungsformaten her, indem beispielsweise auf Basis der Vorgaben und Sternchenthemen in den Curricula geschaut wird, inwiefern in den Beständen der Ausstellung passende Manuskripte liegen, die dann im Museum erfahren und im Rahmen didaktischer Konzepte weiterverarbeitet werden können. Staack betont:

Im Grunde genommen nehmen wir natürlich jeden Besucher in den Blick. Wir haben aber dann eben einen großen Schwerpunkt auch auf die Arbeit mit Schulklassen ganz unterschiedlicher Altersstufen, und da eben dann auch einfach zu schauen, schon von vornherein so ein bisschen einfach zu überlegen, ist das ein Thema, was man irgendwie an den Unterricht anknüpfen kann, auch an die Lehrpläne anknüpfen kann?

Die Bezugnahme auf den Lehrplan, so erläutert Schneider weiter, ist also nicht vollends durch die Ausstellung selbst vorgegeben, sondern kann auch von der eigentlichen Ausstellung losgelöste Themen ansprechen. Schneider betont, dass der Umgang mit den Exponaten im Rahmen museumspädagogischer Angebote ausdifferenziert werden könne, sodass auch bereits Grundschulklassen hier mit motivierenden Workshops und Führungsangeboten versorgt werden können. Sie exemplifiziert das daran, dass schon Grundschulkinder beispielsweise die künstlerische Gestaltung von Büchern faszinieren könne, ohne dass sie sich mit deren Inhalten auseinandersetzen. Somit würden die Kinder an das Medium Buch in seiner ästhetischen Ausgestaltung und seiner Materialität herangeführt. Im *Literaturmuseum der Moderne* werden Angebote erarbeitet, die auf die Bedürfnisse von Schulklassen zugeschnitten sind und die Ausstellung als Inspiration für eine Reflexion nehmen.

Die Räumlichkeit und das Aufsuchen des Museums bieten vor allem einen hohen Erfahrungswert. So argumentieren Gfrereis und Schneider, dass vor allem die Atmosphäre und die Eingebundenheit, das »Herkommen« zum Ort, einen entscheidenden Vorteil gegenüber einer digitalisierten Form der Ausstellung brächten. Staack bezieht sich dabei vor allem darauf, dass das Aufsuchen der Stadt Marbach das Aufsuchen eines Erinnerungsorts für Literatur sei. Darüber hinaus berge die Betrachtung persönli-

cher Notizen, Überarbeitungen und damit von Entstehungsschritten literarischer Werke eine Konkretisierung in sich, die das sonst abstrakt bleibende Phänomen Literatur deutlich greifbarer mache als es die theoretische Reflexion im akademischen Kontext vermöge.

Gfrereis exemplifiziert an ihren Erfahrungen in der akademischen Lehre, dass Literatur als Phänomen allgemein greifbarer gemacht werde, wenn einerseits sinnliche Eindrücke damit verbunden werden können und andererseits der direkte Kontakt mit Museumspersonal vor Ort auch eine persönliche Verbindung zur Literatur herstelle: Ein universitäres Seminar, dessen Teilnehmer*innen große Probleme mit dem Phänomen Literatur gehabt habe und die Interpretationsweisen literarischer Texte, etwa die Dekonstruktion, nicht habe greifen können, sei durch den Besuch des *Literaturmuseums der Moderne* geradezu aufgetaut:

Ich war nach unterschiedlichen Ansätzen ratlos, wie ich meinen Grundkurs für Literaturwissenschaft begeistern kann. Alle Analyse- und Dekonstruktionsansätze ließen die Studierenden »kalt«. Oenbar war das alles zu unwirklich, zu lebensfern, zu fiktiv und zu wenig begreifbar. Mein letzter Versuch war damals dann ein Besuch in Marbach im Archiv. Das Ergebnis nach anderthalb Stunden war verblüend. [...] Es gab nun so etwas wie ein reales Gegenstück zur Literatur und so etwas wie konkrete und nicht nur ästhetische Gefühle, Gegenstände der Begeisterung und der Leidenschaft.

Dabei bietet die Betrachtung der Trägermedien die Möglichkeit einer persönlichen Einsicht darin, dass es sich bei Literatur um ein geschaffenes Konstrukt handelt, das nicht einfach zufällig so ist, wie es ist. Der Zielsetzung nach bringt diese Einsicht entsprechend eine erhöhte Wahrnehmung auf die Gestaltung des literarischen Kunstwerks mit sich, sodass die Besucher*innen durch die Ausstellung zu einer Veränderung ihrer Aufmerksamkeit in Bezug auf die Wahrnehmung eines literarischen Texts gebracht werden.

Spannend ist dabei, dass Gfrereis eine erstaunliche Beobachtung gemacht hat: Während die alte Dauerausstellung, die noch deutlich mehr Exponate zeigte als die heutige Dauerausstellung, auf Erwachsene oftmals überfordernd wirkte, hätten Kinder einen anderen Zugang zu dieser Fülle an Exponaten und Eindrücken gehabt. Kinder, so Gfrereis, seien begeistert gewesen von den geheimnisvollen und rätselhaften Dingen. Kinder ließen sich eher auf das Unverständliche ein und versuchten nicht, alles in eine logisch-einsichtige Ordnung zu bringen. Dieser Impuls ist deshalb so zentral, weil er einen Hinweis aus der Praxis gibt, dass Kinder auch bei vermeintlich wenig greifbaren und selbst für Erwachsene überfordernd wirkenden Ausstellungen einen eigenen Zugang finden. Insofern bietet sich der Besuch in Ausstellungen schon mit Grundschulklassen an, um den Kindern einerseits fantasievolle Zugänge zu bestimmten Themen zu eröffnen und sie mit dem Museumsraum und dem Symmedium Ausstellung vertraut zu machen.

5.1.3 Zusammenfassung und didaktische Anschlussfähigkeiten

Zusammenfassend lässt sich nach der Ausstellungsbetrachtung und dem Expert*inneninterview mit den Kurator*innen und den entsprechend für die Vermittlung zu-

ständigen Personen des *Deutschen Literaturarchivs in Marbach* festhalten, dass es im Rahmen dieser archivmusealen Schauphilologie eine Verengung des Blicks darstellt, die Ausstellung allein auf die Materialität des ausgelegten Papiers zu beziehen. Die ausgelegten Trägermedien ermöglichen einen Blick auf das Werden von Literatur sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite und stellen damit eine Verbindung zwischen materieller und immaterieller Dimension von Literatur her.

Die Einsicht in die Entstehungsprozesse und Konstruktions- sowie Überarbeitungsbedingungen von Literatur gibt der ansonsten gegebenenfalls abstrakt bleibenden, da einzig und allein im Kopf entstehenden Literatur eine Art materieller Dimension. Literatur bleibt nicht mehr das rein Abstrakte, nicht Griffige. Es bleibt auch nicht dabei, dass Literatur immer nur das ist, was zwischen den Zeilen steht, sondern es wird ganz klar deutlich, dass Literatur jeweils der Feder einer Autor*in entspringt und dabei diversen Überarbeitungsprozessen ausgesetzt ist. Durch diese Einsicht können die Betrachter*innen eine neue Wertigkeit in den Text legen, ferner die Intensität der Erarbeitung erkennen und dadurch auch wiederum die Einsicht erlangen, dass die ausführliche Auseinandersetzung mit einem literarischen Text in dem Sinne nicht bloß aufgestülpt ist.

Wenn nämlich erkennbar wird, dass bestimmte Manuskripte immer und immer wieder überarbeitet wurden, dass an ihnen gefeilt wurde, dass sie eine Geschichte, eine Spur der Überlieferung aufweisen, dann wird auch dadurch eine erhöhte Aufmerksamkeit auf die eigentliche Textgestaltung gelegt. Dadurch, dass mögliche Schüler*innen oder Besucher*innen erkennen, wie viel Mühe und Überarbeitungsschritte es nach sich zog und voraussetzte, dass ein literarischer Text entstand, können sie auch eine Bereitschaft aufbringen, sich vertieft und in den Einzelheiten detailliert mit Interpretationen zu beschäftigen, die ihnen ansonsten möglicherweise auch als Überinterpretationen erscheinen mögen.

Das Ziel eines Besuchs des *Literaturmuseums der Moderne* mit einer Schulklasse liegt dann einerseits darin, dass schon das Aufsuchen des Museums eine besondere Atmosphäre dadurch bietet, dass der Klassenraum verlassen wird. Dieses Argument ist allerdings nicht speziell auf das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach zu beziehen, sondern betrifft jeden außerschulischen Lernort, wie ich in Kapitel 6 noch ausführen werde. Bezogen auf das *Literaturmuseum der Moderne* lässt sich festhalten, dass die Schüler*innen die Manuskripte und Typoskripte intensiv wahrnehmen, dadurch einen neuen Blick auf Literatur erhalten. Insofern wird auch eine erhöhte Wahrnehmung der sprachlichen wie auch grafischen Gestaltung literarischer Texte erreicht und damit ein Zugriff auf die Seite von Literatur, die Gfrereis ohnehin im Blick hat, ermöglicht. Gfrereis geht ja davon aus, dass Literatur immer ein sprachlich vermitteltes Phänomen sei. Ferner geht sie allerdings auch in einem postmodernen Sinne davon aus, dass Literatur nicht im leeren Raum entstünde, sondern jede Literat*in zugleich auch Rezipient*in sei. Genau dieses Wechselspiel aus Rezeption, Überarbeitung und Produktion und die Tatsache, dass die genaue Trennung zwischen Produktion und Rezeption als solche gar nicht zielführend ist und auch keinen Bestand haben kann, wird durch den archivmusealen Zugriff vorgeführt. Es liegt hier also eine Art des Ausstellens vor, die in ihrer Dinglichkeit auch einen anderen Zugriff auf Literatur ermöglicht, nämlich auf die Produktionsseite und auf die Trägermedien von Literatur, genau dadurch aber elementare

Beiträge zu den Vermittlungszielen des Deutschunterrichts beitragen kann (vgl. dazu auch Kapitel 7.1 dieser Arbeit).

5.2 Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder

Das *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder (Dauerausstellung *Rätsel. Kämpfe. Brüche. Die Kleist-Ausstellung*) besteht aus zwei Gebäuden: Einerseits dem Altbau, in dem früher eine Garnisonsschule war, und andererseits einem Neubau aus dem Jahre 2013. Dieser Neubau wurde einerseits für die konservatorisch angemessene Lagerung der Archivbestände nötig und dient seither zudem als Fläche für die *Werk*-Ausstellung. Die beiden Teile sind durch eine Glaskonstruktion miteinander verbunden. Rein architektonisch liegt damit eine Verbindung des Alten mit dem Neuen vor. Inhaltlich liegt im *Kleist-Museum* eine konsequente konzeptionelle Trennung zwischen *Werk* und *Leben* vor: Die Biografie wird im Altbau abgehandelt, das *Werk* im Neubau. Der Eintritt ins Museum erfolgt durch den Neubau und der Gang durch das Museum beginnt in der *Werk*-Ausstellung. Insofern ist hier klar zu erkennen, dass die Werkteile einen großen Teil der Ausstellung einnehmen, wobei der personalmuseale Teil in einer auch gänzlich anders konzipierten Ausstellung klar getrennt von diesem Element ist.

Der *Werk*-Teil besteht aus zwei Räumen, einem Raum mit der Überschrift *Sprache* und einem Raum mit der Überschrift *Werk*, der das Universum von Kleists Werken in den Blick nimmt. Im ersten Raum geht es also noch um die Produktion und die Entstehung von Literatur, im zweiten Teil hingegen liegt ein Zugriff auf den Inhalt und die Rezeption von Literatur vor. In der *Werk*-Ausstellungssektion werden laut Ausstellungskatalog »seine [Kleists – Anm. SB] fiktionalen Welten [...] unter vier thematischen Perspektiven ›pur‹ [...] vorgestellt.«⁵, wobei hier in der Kartografie literaturmusealen Ausstellens eine klare Bezugnahme auf die nicht formal gebundene Literatur als immateriellem Gegenstand vorliegt. Es geht dabei definitiv nicht darum, den Inhalt oder besondere Stimmungen des Werks zu transportieren oder Analysekatégorien in den Raum zu übertragen. Ganz im Gegenteil operiert die Ausstellung damit, dass nur eine minimale Orientierung durch die Rubriken gegeben wird und die eingesprochenen Zitate ansonsten für sich stehen. Als Belgeitmedium für die Ausstellung bietet das *Kleist-Museum* einen Tablet-Guide an, der an der Kasse für die Dauer des Besuchs entliehen werden kann.

5.2.1 Ausstellungsanalyse

Beim Betreten des Raums *Sprache* fällt auf, dass in diesem Raum eine etwas fahle Lichtstimmung herrscht, wobei in dem Raum einige beleuchtete Displays stehen, die die Form aufgeschlagener Bücher haben. Dieses Gestaltungselement der Leuchtbücher deutet schon darauf hin, dass in diesem Raum ein Zugriff auf das Trägermedium von Literatur vorliegt: Schon die Bücher als Gestaltungselement verweisen darauf, dass

5 Gribnitz, Barbara: *Rätsel. Kämpfe. Brüche*, in: de Bruyn, Wolfgang und dies. (Hg.): *Rätsel. Kämpfe. Brüche. Die Kleist-Ausstellung*, Frankfurt an der Oder: Eigenverlag 2013, S. 11.

Literatur an ein Medium gebunden ist, wobei hervorzuheben ist, dass hier kein Zugriff über das Auslegen von Originalen vorliegt.

Abbildung 7: Blick auf den Raum Sprache mit den Leuchtbüchern



Foto: Kleist-Museum

Ähnlich wie im *Literaturmuseum der Moderne* ist also auch hier klar, dass Literatur in irgendeiner Form an Sprache gebunden ist, wobei der Zugriff hier eben nicht auf die Präsentation von Originalen abzielt oder eine archivmuseale Komponente in den Ausstellungsraum bringt. Die Leuchtbücher behandeln folgende Themen:

- *Schriftbild*
- *Verslehre*
- *Zeichensetzung*
- *Schriftbildgestaltung*
- *Erzähltheorie*
- *Satzbau*
- *Wortschatz*
- *Sprachliche Mittel*

Die durch Überschriften gekennzeichneten Themen werden durch einen kurzen Ausstellungstext auf der linken Seite dieser Leuchtbücher eingeführt. Im Leuchtbuch zum *Schriftbild* geht es darum, zu zeigen, wie sich literarische Werke vom ersten handschriftlichen Entwurf bis hin zu ihrer gedruckten Form entwickeln.

So erläutert der Rubriktext, dass sich die Textfassungen durch unterschiedliche Wortmengen pro Seite, unterschiedliche Drucktechniken und Formate verändern oder

Abbildung 8: Leuchtbuch Schriftbild

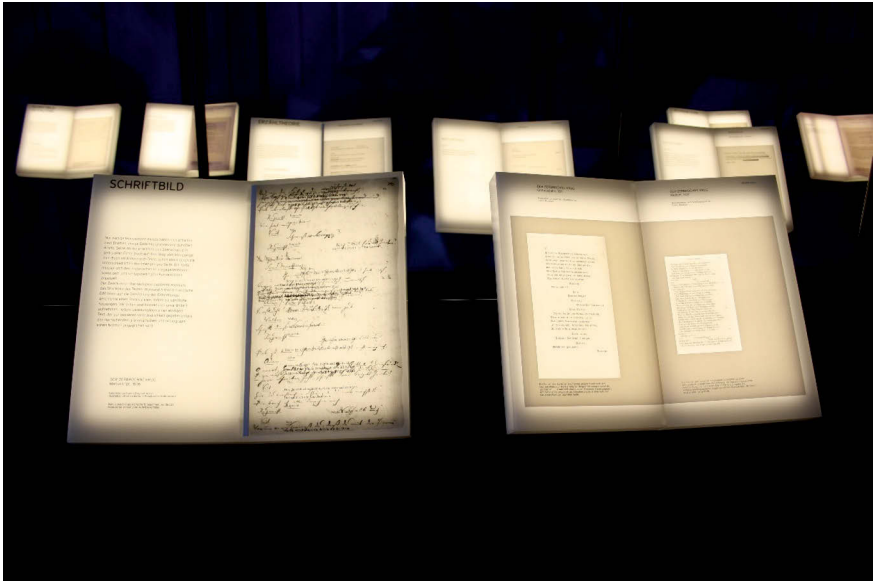


Foto: Kleist-Museum

zum Teil auch an verlagsbedingte Vorgaben in Hinblick auf die Orthografie anpassen mussten. Auf der linken Seite des Leuchtbuchs liegen Reproduktionen des Dramenmanuskripts von Kleists Komödie »Der zerbrochne Krug« (1811). Auf einer Folie befindet sich eine Transkription in Druckschrift, die wie eine historisch-kritische Ausgabe die Streichungen und Überarbeitungen in ein Druckbild überträgt und damit das Schriftbild entzifferbar macht. Dabei wird durch Streichungen und Wortersetzungen deutlich, wie Kleist den Text veränderte, Dinge hinzugefügt hat oder auch Veränderungen in der Vergestaltung vornahm. Gegenüber, auf der rechten Seite, liegen einerseits die Erstausgabe von 1811 und andererseits eine Reclamausgabe von 2011 als Reproduktion. Hier wird deutlich, wie sich Schriftbildgestaltung und äußere Form des Texts innerhalb von 200 Jahren verändert haben und auch, wie sich das Schriftbild je nach Ausgabe verändern kann.

Damit werden die Prozesse deutlich gemacht, die dem Schaffen von Literatur zugrunde liegen. Insofern lässt sich diese Station mit dem schauphilologischen Zugriff in Marbach parallelisieren, auch wenn hier nicht die Menge und die Originale im Mittelpunkt stehen und in ihrem Zeigewert fokussiert werden. Dass nicht mit Originalen gearbeitet wird, hat den Effekt, dass Besucher*innen hier selbst umblättern, Textfassungen übereinanderlegen und greifen können, ohne dass konservatorische Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden müssen. Insofern ist nicht nur ein visueller, sondern auch ein taktiler Sinneseindruck möglich, der nachhaltige Erfahrungen grundieren kann.

Eines der drei Leuchtbücher, in denen es um die *Verslehre* geht, beschäftigt sich mit einer Besonderheit in Kleists sprachlicher Ausgestaltung. So ist ein in Blankvers abge-

druckter Auszug aus dem Drama »Das Käthchen von Heilbronn« (1807/08) zu sehen. In diesem Drama sprechen innerhalb eines Verses mehrere Figuren. Das wird in der Drucklegung grafisch so dargestellt, dass der Vers auf mehrere Zeilen verteilt wird, wobei die Zeilenanfänge versetzt abgebildet werden. Diese sogenannte Antilabe lässt ein treppenähnliches Schriftbild entstehen, das auf dem Leuchtbuch betrachtet werden kann. Hier wird visuell Kleists Gebrauch dieser Versaufteilung vorgeführt, der sozusagen automatisch diese Texttektonik der Treppen entstehen lässt. Kleists gehäufte Einsatz dieses Stilmittels bewirkt, dass dadurch eine für die Gattung Drama absolut unübliche Texttektonik entstand.

Im Leuchtbuch zum Thema *Erzähltheorie* geht es um die sprachliche Ausgestaltung eines Phänomens, mit dem Kleist besonders experimentiert hat: Das Phänomen der Gleichzeitigkeit. Diese Gleichzeitigkeit wird etwa an der Parolszene aus »Prinz Friedrich von Homburg« (1809/10) vorgeführt, in der sechs gleichzeitig stattfindende Gespräche miteinander verwoben werden. Um die Unübersichtlichkeit dieser nicht linearen Erzählweise zu verbildlichen, liegt eine Folie aus, auf der tatsächlich alle gleichzeitig stattfindenden Gespräche übereinander abgedruckt sind. Wenn alle gleichzeitig stattfindenden Gesprächselemente übereinanderliegen, dann befinden sich auch die gleichzeitig stattfindenden Gesprächselemente übereinander gedruckt und hinterlassen damit ein nicht mehr zu entzifferndes Schriftbild. Erst durch separates Abdrucken der jeweiligen Gesprächsanteile wird der Text entzifferbar. Auch an anderen Texten aus Kleists Werken wird diese Gleichzeitigkeit vorgeführt. Am Beispiel von »Penthesilea« (1808), »Michael Kohlhaas« (1808) und »Die Verlobung in St. Domingo« (1811) werden die grafischen und sprachlichen Konstruktionen herausgestellt, mit denen Kleist seine Darstellung der Gleichzeitigkeit ermöglicht.

Die Vitrine zum *Satzbau* verdeutlicht die Komplexität sowohl der ausdrucks- als auch inhaltsbezogenen Seite von Kleists Werken. Die Vitrine zur *Zeichensetzung* exemplifiziert Kleists in Teilen von den geltenden Regeln abweichende Art der Verwendung von Satzzeichen, die aber in Erläuterungen mit Inhalten der jeweiligen Textstellen in Verbindung gebracht wird. Dabei liegen auf diesem Leuchtbuch zwölf Folien, die jeweils einen Teilsatz des ganzen Satzes enthalten, sodass die übereinander liegenden Folien den ganzen Satz ergeben – der dann wiederum mit Hilfe der Folien auseinandergepflückt werden kann.

Der Ausstellungsraum kann in beliebiger Reihenfolge durchschritten werden, wobei die komplexesten Leuchtbücher sich in der Mitte befinden. Das erste Leuchtbuch zum *Schriftbild* steht direkt am Eingang und bildet damit auch eine Art Einstieg in diesen Raum. Zudem entsteht durch das fahle Licht und die Projektionen ein etwas mystischer Eindruck, als würde es darum gehen, gerade in eine andere Welt, die Welt von Kleist Büchern, einzutauchen.

Der zweite Raum zum *Werk* widmet sich zentralen Motiven der Werke Kleists. Anders als in der vorherigen Sektion geht es hier also nicht mehr um die Form, sondern um die Inhaltsseite. Das literarische Universum Kleists wird auf vier als zentral gesetzte Begriffe und damit Grundthemen eingegrenzt. Zentral ist, dass keine Korrelation von Leben und Werk angenommen wird und auch keine feststehende Informationsvermittlung in dem Raum vorliegt, auch kein Versuch einer Annäherung an einzelne Werke in ihrer Gesamtheit erfolgt, sondern gerade ein Zugriff auf Kleists Œuvre. Die-

Abbildung 9: Leuchtbuch Satzbau, alle Folien übereinander

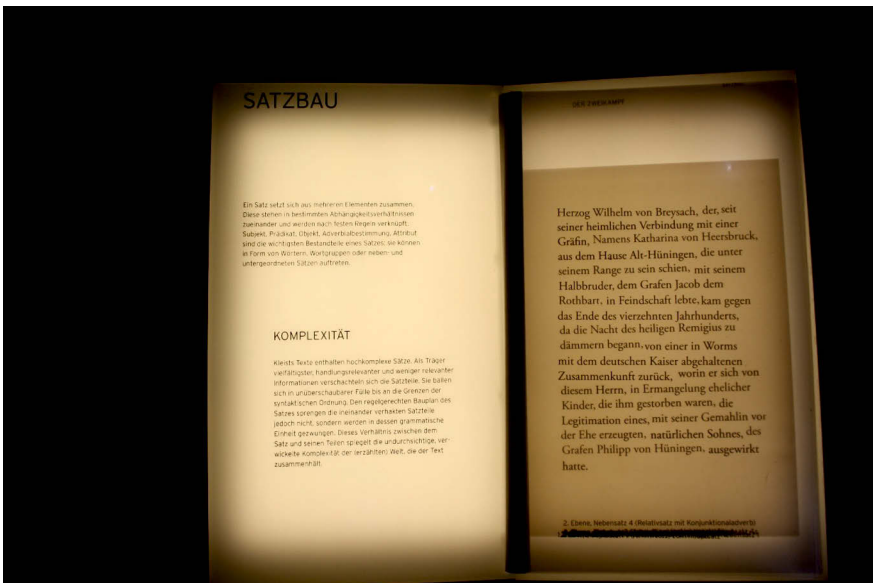


Foto: Kleist-Museum

Abbildung 10: Leuchtbuch Satzbau, einige Folien umgeblättert

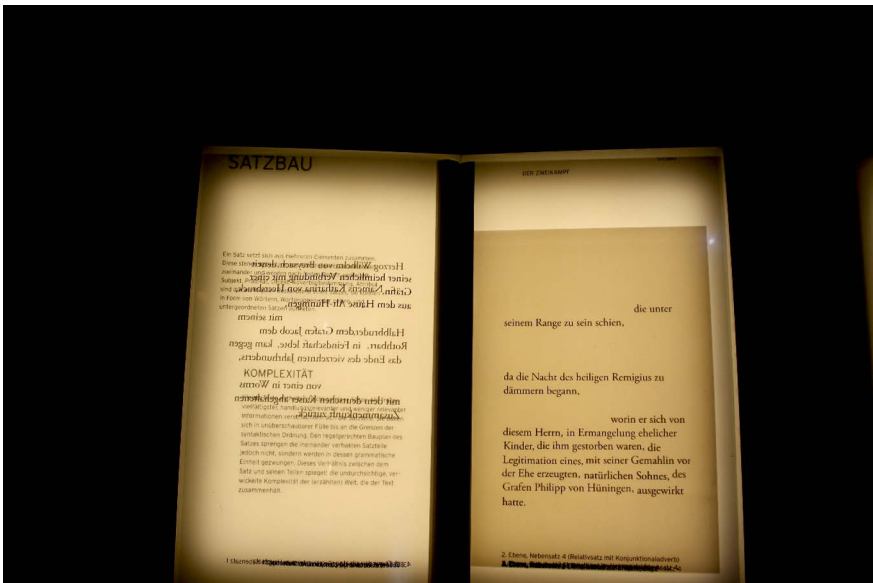


Foto: Kleist-Museum

ser dekonstruktivistische Zugang wird architektonisch und gestalterisch in den Raum übersetzt, denn der Raum erscheint als ein Labyrinth aus Stangen, unebenem Boden, zum Teil frei wählbaren Pfaden und einer sehr reduzierten Kommentierung. Die Stangen, die die Wege des Labyrinths abgrenzen, sind in uneinheitlichem Abstand zueinander angeordnet, sodass bei einigen Stangen die Möglichkeit besteht, zwischen ihnen hindurchzuschlüpfen.

Es ergibt sich ein Raumbild, bei dem allerdings klar durch die Stangen und das Licht ein Hauptweg vorgegeben ist, dem aber nicht notwendigerweise zu folgen ist. Darüber hinaus besteht eine Klangkulisse einerseits durch leises Rauschen und andererseits dadurch, dass aus den Stangen Zitate aus Kleists Werken erklingen. Die Zitate, die aus den Stangen erklingen, sind maximal eine Minute lang. An einigen Stellen der Ausstellung befinden sich noch Sitzgelegenheiten, an denen aus Lautsprechern in den Stangen längere Zitate erklingen und angehört werden können.

Lediglich die Überschriften zu den ausgewählten literarischen Motiven und ein kurzer einleitender Rubriktext sowie eine Auflistung aller Werktitel mit Ersterscheinungsdatum sind an der Wand angebracht. Dabei ist der labyrinthisch gestaltete Raum durch die vier Themen, die Kleists Werk charakterisieren, gewissermaßen gegliedert: Es existieren vier Bereiche, die sich allerdings weder gestalterisch voneinander unterscheiden, noch durch irgendeine Art von Begrenzung voneinander getrennt sind. Allerdings lassen sich die jeweils aus den Stangen erklingenden Zitate bei genauer Betrachtung schon den jeweiligen Überbegriffen zuordnen. Die Auswahl der Zitate und deren Anordnung im Raum folgt also einer Zuordnung zu den vier Themen. Folgende Themen werden verarbeitet:

1. Zufall
2. Recht
3. Gewalt
4. Identität

Die räumlichen Übergänge zwischen den Themen sind fließend, im Zentrum der jeweiligen Themenbereiche befindet sich jeweils an die Wand geplottet der Rubriktext, doch sind innerhalb des Labyrinths auch schon Zitate zu einem Thema zu hören, bevor die Besucher*in den Rubriktext zum neuen Thema zur Kenntnis genommen haben kann.

Die fließenden Übergänge lassen einerseits eine rezipient*innenseitige Freiheit und zeigen andererseits, dass die für die Ausstellung gebildeten Themenkategorien Analyseparameter sind, die von außen an Kleists Gesamtwerk herangetragen wurden. Bezüglich des Themas *Recht* heißt es im an die Wand geplotteten Rubriktext etwa, Kleist habe in seinen Werken oftmals Fragen des Rechts thematisiert. Beispielsweise geht es dabei um willkürlich gesprochene gerichtliche Urteile. Dieser Befund wird durch aus den Stangen ertönende Textauszüge etwa aus »Der zerbrochne Krug« (1811) untermauert. Auf diese Weise werden exemplarische Einsichten in die Spezifik des Gesamtwerks gegeben und auf verschiedenen Kanälen transportiert. Die Besucher*innen durchschreiten das Labyrinth auf eigenen Pfaden und können selbst entscheiden, wie konzentriert und intensiv sie sich die aus den Stangen erklingenden Zitate anhören.

Abbildung 11: Raumeindruck Werk-Station

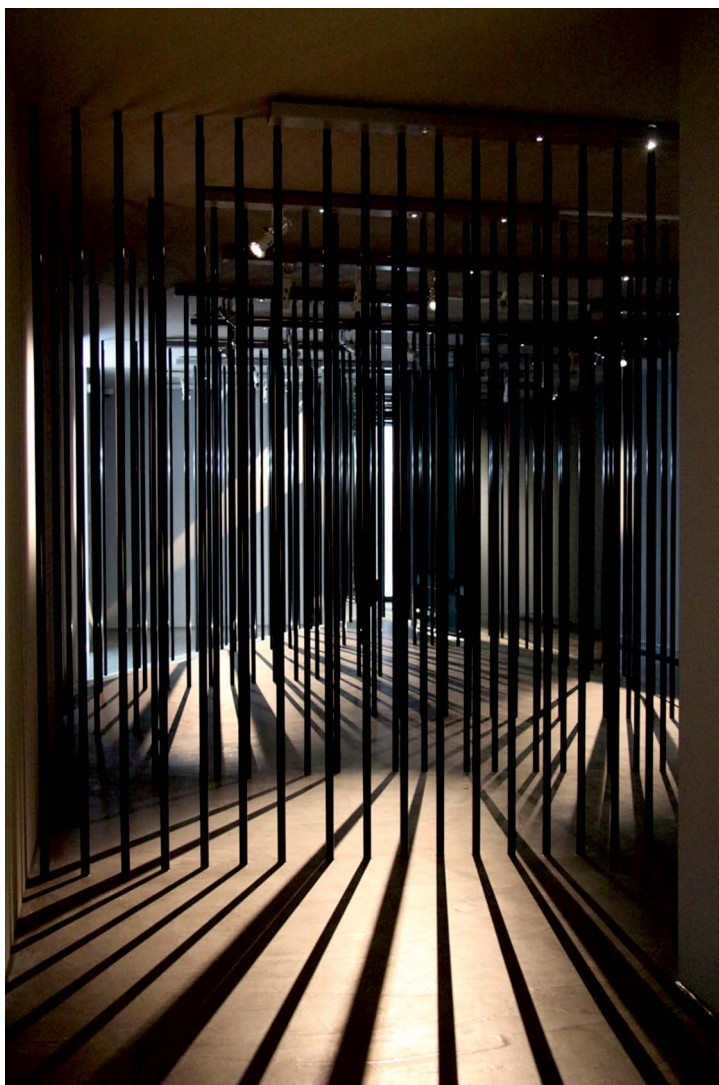


Foto: Hinrich Franck

Theoretisch besteht auch die Möglichkeit, durch den Raum zu gelangen, ohne die Zitate anzuhören.

Das fahle Licht in diesem Raum in Kombination mit der dezenten Geräuschkulisse erweckt den Eindruck einer fremden und mystisch anmutenden Welt. Die Stangen und die Beleuchtung lassen sich einerseits als eine Art der Freiheitseinschränkung ansehen, laden aber andererseits dazu ein, bewusst nicht dem vorgegebenen Weg zu folgen. Die etwas unheimliche Grundstimmung in dem dunkel gehaltenen Raum wird durch den

Abbildung 12: Die Themen in der Werk-Ausstellung



Foto: Kleist-Museum

angeschrägten Boden verstärkt: Dadurch, dass der Weg durch das Labyrinth uneben ist, wird eine gewisse Unsicherheit des Raumgefühls evoziert.

Dass darüber hinaus im Zentrum des Raums auch noch mehrere Spiegel aufgehängt sind, wirft die Besucher*in, die sich in diesem Labyrinth befindet, gleichsam auf sich selbst zurück. Damit wird einerseits die elementare Rolle der Rezipient*in im Sinnbildungsprozess angedeutet, andererseits auch gezeigt, dass die literarischen Texte nicht nur das Verstiegene, Fremde oder Historische sein müssen, sondern auch einen Bezug zur Identität der Besucher*innen und deren Lebenswelt möglich ist. Es findet keine inszenatorische Verbildlichung statt, sondern die konsequente Reduktion auf eine symbolisch aufgeladene Abstraktionsebene. Der Raum scheint wie eine Art Simulation des Rezeptionsakts daherzukommen. Wie ich bereits in Kapitel 3.5.4 angedeutet habe, lassen sich Parallelen zu de Certeaus Ausführungen zur Lektüre nicht von der Hand weisen. So lässt sich das Labyrinth mit den vorgezeichneten Wegen als eine Art vorge-

Abbildung 13: Die Themen in der Werk-Ausstellung, Nahansicht

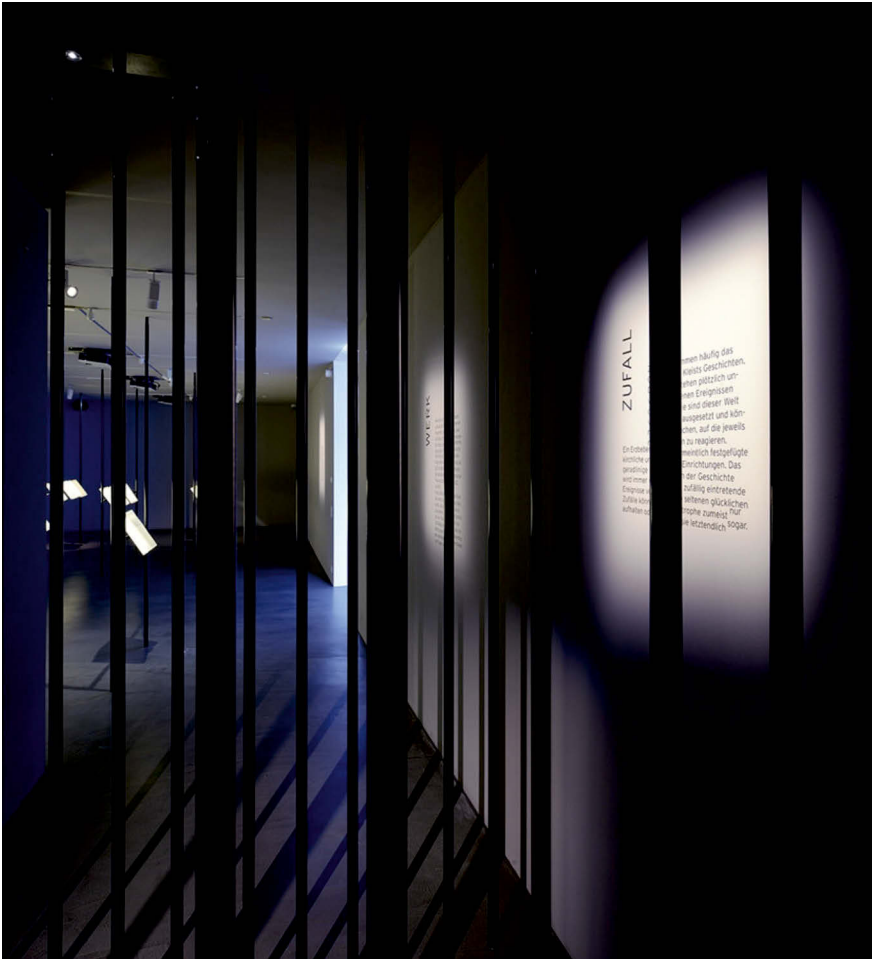


Foto: Kleist-Museum

gebene Form lesen, wobei jederzeit die Möglichkeit besteht, dass die Besucher*innen dieser vorgezeichneten Form nicht folgen und kognitiv wie räumlich andere Wege gehen, sich durch die Stangen zwingen und somit scheinbar ein der eigentlichen Dramaturgie der Ausstellung entgegenstehendes Verhalten an den Tag legen. Insofern können die Besucher*innen in diesem Falle buchstäblich selbst leiblich erfahren, wie de Certeau die wilde Form der Rezeption illustriert.

Die Installation lässt sich damit der sozialen Szenografie zuordnen: Die Besucher*innen werden durch die Kuratierung der Ausstellung gleichsam zum Bestandteil der Ausstellung, die leibliche Präsenz wird ausgenutzt, um damit auch eine Stimmung der Unsicherheit im Universum der Kleist-Werke hervorzurufen und es entsteht ein kuratiertes Design, das gleichsam die *wilde Form* der Rezeption von Kleists Werken

simuliert (vgl. dazu Kapitel 3.5.4 dieser Arbeit). Die wilde Rezeption im Sinne de Certeaus wird schon dadurch nahegelegt, dass jede Besucher*in die freie Wahl hat, Zitate aus unterschiedlichen Werken Kleist anzuhören, miteinander zu kombinieren und in ein Verhältnis zu setzen. Das ist einerseits dadurch gegeben, dass jede Besucher*in selbst entscheiden kann, welche der aus den Stangen ertönenden Zitate sie in welcher Reihenfolge anhören möchte und andererseits dadurch, dass auch die Parallelisierung der Lektüre mit dem Durchschreiten eines Raums hier inszenatorisch ausgenutzt wird. Die durch die Stangen vorgegebenen Wege durch das Universum von Kleists Werken geben einen Weg vor, wobei die Abstände zwischen den Stangen an mehreren Stellen dazu einladen, diesen Weg zu verlassen und damit vermeintlich subversive Wege durch den Raum ebenso wie durch das Kleist-Universum zu nehmen.

Freilich bleibt diese Subversion lediglich inszeniert und verliert damit eigentlich ihren subversiven Charakter: Die frei wählbaren Pfade, das Schlüpfen durch die Stangen ist ja keinesfalls subversiv, sondern durch die Kuratierung geradezu nahegelegt. Das tut der Tatsache, dass hier eine wilde Lektüre in de Certeaus Sinn als Inszenierung im Raum liegt, aber keinen Abbruch. Gewissermaßen lässt sich die Ausstellung als Zeichensystem lesen, das in Ecos Sinne gerade die Aktualisierung durch eine implizite Rezipient*in benötigt und anvisiert (vgl. Kapitel 3.5.4). Wenn also die Ausstellung als eine Konzeption angesehen wird, die die freie Aktivität der Besucher*innen einfordert, aber auch in Teilen begrenzt, dann ist damit zugleich eine räumliche Übertragung von Ecos rezeptionsästhetischer Literaturbetrachtung in das Arrangement zu lesen. Kurzum: Die Darstellung der individuellen Pfade des Lesens aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Sicht schlägt sich mehr oder weniger explizit in dieser Ausstellung nieder, was im Rahmen des Interviews noch genauer hinterfragt wird.

Aus kuratorischer Sicht ist einem derartig postmodern-abstrakten Ausstellungsformat eine Herausforderung eingeschrieben: Wie bereits in Kapitel 3.5.2 herausgearbeitet, liegt ein Spannungsfeld literaturmusealen Ausstellens immer darin, dass die Freiheit derartiger abstrakter Angebote zwar das Autonomieerleben fördert, auf der anderen Seite aber auch zu Überforderung seitens der Besucher*innen führen kann. Insofern muss jeweils eine Balance zwischen inszenatorischer Freiheit und orientierungsstiftender Lenkung gegeben sein. Im Falle des *Kleist-Museums* besteht das Angebot, Zusatzinformationen über einen elektronischen Guide, ein Tablet, zu erhalten. Dieses Tablet und seine Rolle für die Rezeption der Ausstellung werde ich im Folgenden vorstellen.

5.2.2 Die Rolle des Tablets

Zum Durchschreiten der Ausstellung steht ein Tablet zur Verfügung, das auf Sensoren in der Ausstellung reagiert und somit je nach Standpunkt der Ausstellungsbesucher*in bestimmte Hintergrundinformationen zur Verfügung stellt. Hoffmann bezeichnet die Informationen auf dem Tablet als »zusätzlich zu den Ausstellungen zu verwendende Paratexte«⁶. Die Tatsache, dass die Informationen automatisch und ohne Möglichkeit des Eingriffs durch die Besucher*in erfolgt, zieht insofern eine Lenkung nach sich, als

6 Hoffmann, Anna Rebecca: An Literatur erinnern, S. 243.

damit schon eine kuratorische Leitung sowohl der Informationsverarbeitung als auch der Zuordnung von Informationen erfolgt. Maßgeblich ist das insbesondere im Bereich des zweiten Raums, des labyrinthischen Kosmos von Kleists Werken. Während die Zitate innerhalb dieses Werk-Kosmos zunächst unkommentiert und damit auch sehr stark der Deutung durch die Besucher*innen überlassen bleiben, strukturiert der Guide diesen Raum. Der Guide bietet die Möglichkeit der Vertiefung, beispielsweise erscheint an den Stationen mit den eingesprochenen Zitaten jeweils eine Inhaltsangabe zu dem Werk, aus dem die entsprechenden Zitate stammen. Ferner zeigt der Guide eine Zuordnung des jeweiligen Zitats zu einem der vier Schlagbegriffe und darüber hinaus auch eine weitere Staffellung in untergeordnete Kategorien an. Beispielsweise wird die Rubrik *Gewalt* auf dem Tablet noch mit vier Unterkategorien versehen: *Gewalt verletzt Körper*, *Sprechakte erzeugen Gewalt*, *Gewalt drängt sich in Zweierbeziehungen* und *Musik und Töne bringen Gewalt hervor*. Damit ist die Orientierung innerhalb der Station erleichtert, weil die Zitate sich noch kleinschrittiger und detaillierter einordnen lassen.

Das Tablet bietet somit einerseits die Möglichkeit der Vertiefung, birgt aber andererseits in sich eine Freiheitseinschränkung der räumlichen wie auch kognitiven Pfade durch die Ausstellung. Die Besucher*innen der Ausstellung erhalten durch das Tablet zu jedem Zeitpunkt die Information darüber, wo sie sich befinden, wie das eingesprochene Zitat durch die Kuratorin eingeordnet wird und welche Präzisierung sich in Bezug auf die jeweilige interpretatorische Zuordnung anbietet. Die mögliche Orientierungslosigkeit wird abgeschwächt und die pur präsentierten Zitate werden dadurch in einen linearen Vermittlungskontext gestellt.

Um einen Eindruck von der Ausstellung sowohl mit als auch ohne Tablet zu erhalten, habe ich im Abstand von einem Jahr zunächst einen Besuch mit und später einen Besuch ohne Tablet vorgenommen. Dabei stellte ich im Vergleich fest, dass der Besuch ohne Tablet tatsächlich insofern voraussetzungsreicher ist, als sich die Orientierung innerhalb des Labyrinths deutlich schwieriger gestaltet. Die Zitate, die aus den Stangen erklingen, lassen sich ohne zusätzliche Informationen teilweise schwerlich in einen thematischen Kontext einordnen und die isolierten Passagen aus Kleists Werken bleiben auf den ersten Blick etwas unverbunden. Allerdings bietet das zugleich die Perspektive eines sehr persönlichen Umgangs mit den jeweiligen Zitaten, deren Implikationen und Kontextualisierungen. Es ist also eine deutlich stärkere kognitive Anstrengung erforderlich, um mit den Zitaten umzugehen, andererseits aber auch eine größere Freiheit der eigenen kognitiven Auseinandersetzung gegeben. Im Gegensatz dazu stellt das Tablet eine große Orientierungshilfe dar, bietet eine räumliche und inhaltliche Orientierung dadurch, dass auf dem Tablet zu sehen ist, welchem Oberbegriff das jeweilige Zitat zugeordnet ist und darüber hinaus Hintergrundinformationen zum jeweiligen Werk angeboten werden. Es handelt sich um eine geschickte Form eines differenzierenden Angebots, um damit die eigentliche Konzeption asketisch zu lassen, dennoch aber nicht Besucher*innen dadurch zu verschrecken, dass ein überfordernder Eindruck entsteht.

5.2.3 Auswertung des Interviews mit Dr. Barbara Gribnitz und Christina Dalchau

Das Interview fand am 21. März 2019 im *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder statt. Die Kuratorin Frau Dr. Barbara Gribnitz wurde von der Museumspädagogin Christina Dalchau begleitet.

Konzeption der Ausstellung/Rolle der Materialität

Gribnitz betont, die Frage nach dem »Was?« der Ausstellung lasse sich schwerlich beantworten. Grundprämisse der Ausstellungskonzeption sei gewesen, »keine alten Bücher« zu zeigen. Hier wird deutlich, dass Gribnitz sich ganz klar absetzt von denjenigen Ausstellungen, die Literatur durch Para- oder Epitexte in den Blick nehmen wollen und dafür eben Bücher oder andere Materialien auslegen. Sie selbst bezeichnet diese Grundsatzentscheidung als radikal, weil es eine Entscheidung gegen die Sammlung des Museums gewesen sei. Es zeigt sich, dass Gribnitz selbst ihre Konzeption als gewagt empfindet und bewusst experimentell mit dem Museum als Ausstellungsstätte umgegangen ist. Anstelle des Versuchs, die Bestände des Museums zur Grundlage der Ausstellungsstätte zu nehmen, betont sie ganz klar, dass sie einen thematischen Zugriff gewählt habe. Dabei habe sie sich aber bewusst an den Erfahrungen der alten Dauerausstellung abgearbeitet und die mit dem alten Format gemachten Erfahrungen verarbeitet.

Die Zielsetzung der ersten beiden Räume, so fasst Gribnitz zusammen, lautet, die Besucher*innen sollen erstens »Lust bekommen, Kleist zu lesen« und zweitens das Bewusstsein mitnehmen, »Literatur entsteht durch eine Arbeit mit Sprache.« Insofern entsteht der Eindruck, dass die postmoderne Anlage der Ausstellung eine Art Propädeutik für die Zurückführung auf die eigentliche Zielsetzung der Materialbezogenheit, der zu lesenden Literatur, darstellen könnte.

Literaturbegriff

Grundbedingung für das Sprechen über den Gegenstand der Literatúrausstellung im *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder sei erst einmal eine Auseinandersetzung mit der Definition dessen, was als Literatur zu bezeichnen sei. Um zu erläutern, wie sie an die Literatur herangegangen ist, hebt Gribnitz die Notwendigkeit hervor, Zeugnis über den Literaturbegriff abzulegen:

Wenn man sagt, Literatur ausstellen, dann ist die Frage, was Literatur überhaupt ist. Und da haben wir uns zu den Grundlagen bewegt. Einmal produktionsästhetisch und einmal rezeptionsästhetisch. Produktionsästhetisch ist der erste Raum. Was macht Kleist mit seinem Material, damit die literarischen Werke entstehen? Und rezeptionsästhetisch, das haben wir ja in dem zweiten Raum. Ich als Besucherin, als Leserin, gehe durch den zweiten Raum und nehme das auf. Natürlich nach Auswahlkriterien. Das ist nicht ganz beliebig, das kann es ja auch nicht sein, aber es geht eben darum, dass Literatur im Kopf des Lesers, der Leserin entsteht und dafür steht der zweite Raum.

Sie bezieht sich einerseits auf Literatur als ein sprachliches Phänomen und kann anhand dessen das Werden, die Entstehung des Literarischen, darstellen, zeigen, wie aus

Sprache künstlerische Sprache wird, andererseits aber auf die rezeptionsbezogene Betrachtungsweise auf Literatur.

Verhältnis zum Literarischen

Im ersten Raum wird Literatur in einem produktionsästhetischen Sinne verstanden. Gribnitz zufolge soll hier der Blick auf die Arbeit vor Literatur und auf deren Material ausgeweitet werden, indem die Sprache in den Blick genommen wird. Gribnitzs Zielsetzung entspricht es, zu vermitteln, dass in Literatur Sprache nicht im alltäglichen, sondern in einem ästhetisch überhöhten, poetischen Sinne gebraucht wird. Die Ausstellung biete die Möglichkeit, Sprache in ihrer Intensität erfahrbar zu machen: »Das ist tatsächlich ein riesiger Mehrwert in der Ausstellung, dass man das eben visuell grafisch leisten kann mit [...] diesen Lücken der Satzzeichen, also diesen Löchern, den Sätzen, die eben Architekturen bilden.« Aus ihrer Sicht lässt sich gerade im Ausstellungsraum besonders gut darstellen, dass die Sätze nicht bloß aneinandergereihte, gedruckte Zeichen sind, sondern im wahrsten Sinne zu architektonischen Gebilden werden. Unausgesprochen wird deutlich, dass auch die Betrachtung von Sprache sich intensiv räumlicher Metaphorik bedient und damit eben eine Plastizität im Raum erfährt. Es geht also zusammenfassend

um die Begegnung mit Literatur, um die Arbeit mit Sprache, also die Arbeit vor Literatur, sozusagen. Also um das Material Sprache, aber dann auch einfach um die Begegnung mit fremden, poetischen, aber dann eben ja auch 200 Jahre alten Texten.

Sie versucht dabei auch, eine Überwindung der 200 Jahre zurückliegenden Schaffensphase und der heutigen Rezeption herzustellen, indem sie vor allem zeigt, wie sich Sprache damals wie heute in einem spezifischen Sinne überformen und einsetzen lässt, um damit bestimmte Wirkungen zu erzielen. Sie betont, dass ein Ziel darin bestünde, die Intensität der Sprachverwendung Kleists in einen Kontrast zur heute in der Alltagskommunikation weniger intensiven Auseinandersetzung mit den sprachlichen Spuren zu setzen.

Dass der Raum *Sprache* aus aufgeklappten und illuminierten Büchern besteht, die im Raum stehen und zur Betrachtung einladen, bezeichnet Gribnitz als Teil einer Inszenierung, die einerseits spürbar die Architektur der Sätze darstellt und dabei auch die Anstrengung erfahrbar mache, die langen und verschachtelten Sätze zu erlesen. Gribnitz betont darüber hinaus, dass der erste Raum auch eine Art »Lernzimmer« für den zweiten Raum sei, indem hier bereits erste Gestaltungselemente vorhanden seien und somit die Besucher*innen auf den Umgang mit den Lichtschranken, die Geräusche auslösen, einüben können. Die Zielsetzung besteht darin, die Besucher*innen bereits vor dem Betreten des abstrakten und neuartigen zweiten Raums zum *Werk* mit der Bedienung dieses Raums vertraut zu machen, ohne dass eine bewusste Gebrauchsanleitung bereitgestellt würde. Ziel ist vielmehr, dass durch den ersten Raum eine intuitive Annäherung an die Werk-Station möglich wird.

Literaturbegriff

Der zweite Raum stellt Gribnitz zufolge aus, »dass Literatur im Kopf des Lesers, der Leserin entsteht«: »Also wir sind auch von diesem Leseprozess ausgegangen, es gibt

einen Raum wie ein Buch, das man durchlaufen kann.« Diese Beschreibung bekräftigt die in meiner Ausstellungsbeschreibung angestellte Beobachtung, derzufolge hier die bei de Certeau und anderen rezeptionsästhetisch orientierten Positionen angelegte Parallelisierung des Lektürevorgangs mit dem Durchschreiten eines Raums in den Raum gebaut wurde. Für Gribnitz handelt es sich um einen »Raum, der Wege vorgibt, eben, aber auch Wege, die man dann wieder zurücklegt, also nochmal gehen kann [...]. Dass man sich verlaufen kann. [...]«. Sie betont, dass aus ihrer Sicht Wege vorgegeben seien und auch die Ausleuchtung eine Besucher*innenlenkung vornehme, wobei es durchaus erwünscht sei, dass sich Besucher*innen dieser vorgegebenen Wegführung widersetzen. Ohne dass Gribnitz es also expliziert, ist hier einerseits eine Vorgabe vorhanden, wobei baulich von vornherein zur Disposition gestellt ist, dass sich die Besucher*innen nicht daran halten müssen: Zwar wird man beim Durchschreiten durch das Licht in eine inhaltlich sinnvolle Richtung gelenkt und bemerkt daher auch, dass der kuratorisch nahegelegte Weg in eine bestimmte Richtung geht, doch sind die Stäbe so angeordnet, dass man sich zwischen einigen dieser Stäbe je nach eigener Körpergröße hindurchquetschen oder auch problemlos hindurchgehen kann. Damit bietet sich scheinbar die Möglichkeit einer subversiven Handlung, weil eben die Option gegeben ist, die vorgegebene Struktur zu unterminieren und von den ausgeleuchteten Wegen abzuweichen. Selbst wenn es gestalterisch von vornherein mit anvisiert und auch nahegelegt wurde, handelt es sich damit doch, wie in Kapitel 3.5.4 angedeutet, um einen Ausbruch aus den vorgegebenen Strukturen. Genauer gesagt handelt es sich damit um eine Inszenierung, die den Besucher*innen die Möglichkeit bietet, ihrem Gefühl nach subversiv zu agieren und damit den von de Certeau skizzierten Akt der *wilden Lektüre* durch Kleists Universum zu vollziehen. Dazu passt auch und insbesondere, dass innerhalb der Gitterstäbe nicht nur Zitate aus einem Werk Kleists ertönen, sondern diverse Zitate aus unterschiedlichen Werken zu unterschiedlichen Motiven des Gesamtwerks zusammengestellt wurden. Insofern liegt schon eine wilde Klangcollage unterschiedlicher Werke vor. Dabei betont Gribnitz, sie habe sich bei der Kuratierung der Ausstellung nicht explizit an de Certeau oder anderen poststrukturalistischen Rezeptionstheorien orientiert, auch wenn sie als Literaturwissenschaftlerin die Gedanken an diese Theorien stets im Hinterkopf gehabt habe.

Rolle des Raums

Die Inszenierung greift durch die Gestaltung des Bodens mit seinen Unebenheiten ferner auch auf die Leiblichkeit über: »Die Steigung ist quasi die gestalterische Umsetzung für dieses ›Kleist erarbeiten‹, weil Kleist eben nicht leicht ist, also keine Urlaubslektüre ist und kein Plüschsessel oder so, sondern dass man das dann erklimmt.« Insofern wird die kognitive Herausforderung des Erlesens von Kleists Werken baulich dergestalt im Raum inszeniert, dass die Besucher*innen die kognitive Anstrengung auch leiblich erfahren. Gewissermaßen liegt ein Spiel mit der Involvierung vor, wenn die Besucher*innen sich in dem Raum nicht unbedingt sicher fühlen, sondern die existenzielle Unsicherheit der Unübersichtlichkeit von Kleists Werken spüren, dabei aber gerade in deren Rezeption involviert und somit zum Lesen animiert werden.

Das war die Idee, die Ausstellung als räumliches Medium zu nutzen. Sie bewegen sich durch einen Raum und erfahren etwas durch die Augen, aber auch körperlich. Also das war tatsächlich allein die Überlegung, dass man unbewusst die Mühe der Rezeption spürt, denn man sieht es ja nicht.

Dabei soll auch deutlich werden, dass die Menge an gesprochenen Zitaten beim schnellen Durchschreiten eine klangliche Überfrachtung bewirkt und zu einem geradezu als Durcheinander anmutendem Universum zu werden droht.

Durch die im Raum befindlichen Spiegel wird darüber hinaus deutlich, dass jeder Akt des Erlesens von Literatur auch immer im Kontext von Selbsterkenntnis und literarischem Probehandeln steht. Im Kontext der Ausstellung symbolisieren die Spiegel, dass Literatur nicht einfach nur ein statisches Gebilde darstellt, sondern die Rezipient*innen im Akt der Rezeption auch selbst betrifft.

Rolle der Kuratierung

Zentral ist, dass die Dramaturgie der rezeptionsästhetischen Ausstellungsinstallation in Form des Labyrinths einer thematischen Zuordnung folgt, wie Gribnitz betont:

Ich beschäftige mich wirklich schon sehr lange mit Kleist, sodass ich die Werke schon kenne und dann hab ich mir zuerst überlegt, welches sind Themen, die in all seinen Werken verhandelt werden. Das war ja auch eine Aufgabe, wirklich die ganze Bandbreite der Textsorten abzubilden. Ich bin vom Abstrakten ausgegangen und habe dann zugeordnet.

Insofern liegt ein wissenschaftlich fundierter, inhaltsbezogener Blick auf Literatur vor, der bereits eine Strukturierung des Kleist-Universums vorgibt. Während also der labyrinthische Weg auch die Möglichkeiten bietet, individuelle Abkürzungen zu nehmen, ist doch ein kuratiertes Interpretationsangebot vorhanden, das allerdings wiederum in der Ausstellung nicht linear im Sinne von verbindlich übertragen wird. Somit handelt es sich hierbei immer nur um spezifische Formen eines Angebots, wobei das Potenzial des Museums gerade darin liegt, dass die Besucher*innen nicht passiv der Vermittlung ausgesetzt sind, sondern eigene Entscheidungen zu räumlicher Bewegung und damit auch leiblicher Involviertheit treffen.

Fraglich bleibt, wie die Rückübertragung von dieser räumlichen Erfassung auf das Universum von Kleists Werken funktionieren sollte, bleibt doch die Architektonik mit ihren Stangen recht abstrakt und scheint damit auf den ersten Blick auch schwerlich entschlüsselbar. Allerdings betont Dalchau aus ihrer Erfahrung mit Schüler*innengruppen, dass die Räume in ihrem Abstraktheitsgrad gerade für Schulklassen aller Altersstufen nicht abschreckend oder befremdlich wirken, sondern im Gegenteil gerade aufschlüsselnd. Selbst Kinder im Vor- und Grundschulalter, die noch nicht in der Lage sind, etwas zu lesen oder die Zitate zu verstehen, würden durch den Raumeindruck motiviert zur weiteren, freilich basalen Auseinandersetzung mit Kleist.

Gribnitz bezeichnet das Durchlaufen des Raums als »pure[n] Genuss an den Zitaten, ohne dass man sich damit jetzt beschäftigen muss«. Sie betont damit also, dass der Raum ohne die Nutzung des Tablets erst einmal vor allem eine genussvolle Rezeptionserfahrung darstelle und der elektronische Guide dann eine Einschränkung der reinen

und freiheitlichen Rezeption eröffne, dafür aber die Möglichkeit der Vertiefung biete. Implizit spricht daraus die Idee, dass die Ausstellung ohne Tablet eine *wilde Lektüre* anregt, während der Guide entsprechend eine Vermittlung vorgibt und damit auch die Eigenständigkeit der Rezeption zurücknimmt.

Die Ausstellung operiert mit einer Zeige- und mehreren Differenzierungsebenen, wobei es jedem freisteht, welche Differenzierungsebenen er nutzt. Auch damit bietet sich ein individueller Erfahrungsweg an, der den Besucher*innen vollkommen unterschiedliche Auseinandersetzungen mit den Gegenständen der Ausstellung ermöglicht.

Rolle der Museumspädagogik

Gribnitz ebenso wie Dalchau können auf eine langjährige Erfahrung mit der Ausstellung im Rahmen von Schulexkursionen zurückblicken. In Bezug auf Führungen von Schulklassen zielt Dalchau in erster Linie darauf ab, dass die ersten beiden Räume in jedem Falle eine lösende und motivierende Wirkung auf die Lerngruppen haben. Sie beschreibt ihre Erfahrungen mit zunächst nicht motivierten Lerngruppen, die nach dem Durchlaufen der Räume aufnahmebereit für die weitere Führung gewesen seien, auch wenn diese Gruppen womöglich nicht die kuratorische Zielsetzung erfassen:

Und das Phänomen bei einer Gruppenführung, mit einer Klasse in dem zweiten Raum ist, dass die natürlich im schlimmsten Falle da durch hetzen (lacht) und rauf und runter rennen gegen die Spiegel und sich erschrecken. Und richtig juchzen. [...]. Wenn ich die Gesichter vorher und nachher sehe, denke ich oft: Ich hätte Fotos machen sollen, was jetzt für ein Glück aus Euch rauskommt und dann bleibt man ganz still, plötzlich und dann haben sie natürlich den ganzen Raum ausgelöst. Und dann hören sie dieses Durcheinander von allem, was sie selber ausgelöst haben. Das ist so ein schöner Augenblick, wie sie die Sprache durcheinandergewirbelt haben, sozusagen durch sich selbst. Also da hat man es nachher in der biografischen Abteilung im alten Häuschen um so [...] leichter, dann sind die tatsächlich aufgeknackt.

Hier zeigt sich, dass die Gestaltung des Raums mit den Gitterstäben selbst dann einen Effekt erzielt, wenn die Lerngruppe noch gar keinen Bezug zum Thema der Ausstellung herstellen kann. Wie Dalchau beschreibt, verhalten sich schon die Grund- und sogar Vorschüler*innen ganz und gar nicht konform zu den traditionell angenommenen prototypischen Verhaltensregeln in der Institution Museum, die sich eigentlich durch die Ruhe, Beschaulichkeit und Vorsichtigkeit der Bewegungen auszeichnet. In diesem Falle wird mit der traditionell vorhandenen Verhaltensregel und noch präziser gesagt deren Bruch bewusst gespielt und damit eine Überraschung auf Seiten der Besuchsklassen hergestellt. Die Schüler*innen werden in die Lage versetzt, ein den vermeintlichen Erwartungen widerstrebendes Verhalten an den Tag zu legen, das nicht gesteuert wird und in einem ersten Gang einzig dazu dient, eine Aktivierung herbeizuführen. Eine Rückbindung an die eigentliche Lektüre kann damit Dalchau zufolge noch nicht erfolgen, es geht in diesem Falle eben erst einmal um das leibliche Er-Laufen. Auch die in der Ausstellung installierten Spiegel würden schon von kindlichen Rezipient*innen entdeckt. So betont Dalchau, dass Kinder schnell erkennen würden, dass sie in der Rezeption sowohl der Ausstellung als auch eines literarischen Texts immer auch sich selbst erkennen beziehungsweise selbst in die Welt der Handlung eintauchen können.

Ganz zentral scheint aber zu sein, dass die Ausstellung keine vorgefertigten Erfahrungen vermitteln soll. Vielmehr sollen die Schüler*innen im Rahmen schulischer Besuche gewissermaßen erkennen, dass die Struktur der Ausstellung lediglich Anregungen gibt und Einladungen zur Vertiefung enthält. In erster Linie sollen die ersten beiden Räume dazu dienen, dass jede Besucher*in erst einmal frei schauen kann, woran sie hängen bleibt, was sie besonders fasziniert und interessiert. Eben aus diesem Grunde schickt Dalchau schulische Besuchsgruppen auch zunächst selbstständig durch den ersten Raum zur Sprache und versammelt dann final alle an drei Leuchtbüchern, um hier noch einmal eine gemeinsame Bündelung vorzunehmen. In erster Linie bildet in diesem Sinne die Führung aber nur den äußeren Rahmen, während der Kern des Besuchs freiheitlich und damit individuell erfolgt. Mit dieser Führungsgestaltung umgeht Dalchau die Gefahr, das Alleinstellungsmerkmal der Institution Museum in Bezug auf die Vermittlung abzuschwächen und damit letztlich doch wieder in schulähnlich lineare Vermittlungsformen zurückzufallen (vgl. dazu auch Kapitel 6 und 7).

Ganz im Gegenteil nutzt Dalchau bewusst die Struktur des Raums und die nicht lineare Übermittlung von Informationen aus und betont, dass in der Ausstellung gerade für Kinder trotz aller Abstraktheit doch Anküpfungsmöglichkeiten bestünden, das Gang-Erlebnis insofern interessant zu machen, als es den Spieltrieb der Kinder befriedige. Sie spricht davon, dass es gewissermaßen dem Durchbrechen einer Wand mit einem geheimen Kode gleichkomme, wenn die Kinder durch die entsprechende Ausstellung irrten, gegebenenfalls in Irrwege und Sackgassen geführt würden und schließlich sich selbst einen Pfad durch die Ausstellung bahnten, wobei sie erklärt, dass der Grad der Selbstständigkeit mit steigender Klassenstufe zunähme. Sie betont dabei, dass gerade Grundschulkinder noch angeleitet werden müssten, dafür aber auch einen sehr kreativen Zugang zu der Ausstellung fänden und damit Neugierde geweckt werde.

Ja. ich versuche manchmal dann zu steuern, wenn ich es schon weiß, dass das vielleicht nur auf ein Durchrennen hinauslaufen würde, dass ich sie mit einer kleinen Aufgabe in den Raum entlasse. Also sich zwei Begriffe zu merken, die in seinen Texten eine Rolle spielen. Also, wenn wir jetzt im ersten Raum haben »Wie schreibt er?« dann ist im zweiten Raum »Worüber schreibt er?« Und wenn sie dann mit zwei Begriffen kommen, die rufen sie mir ja dann schon von ganz weit weg zu (lacht). Dann geht es schon um Recht und Gewalt und dann denke ich immer »Reicht schon, damit können wir noch eine Stunde füllen«, also ja. Das verstehen sie ja, das sind ja Begriffe, die auch ihre Alltagssprache sind.

In Bezug auf die Arbeit mit Schulen berichten Dalchau und Gribnitz, dass sie je nach Lerngruppe schon im Vorgespräch den jeweils konkreten Bedarf eruieren und die Besuchsangebote darauf zuschneiden. Da die Ausstellung wie auch die Vermittlung über einen breiten Fundus an Wissensbeständen und Darstellungsmöglichkeiten zu Kleist und der Literatur des 18. Jahrhunderts verfüge, könne problemlos eine breit gefächerte Konzeption didaktischer Angebote erfolgen und durch wissenschaftliche Expertise angereichert werden. So könne den Schüler*innen ein vertiefter Blick auf Literatur ermöglicht werden, der auch von den sonst standardmäßigen Themen in der Schule abweichen könne.

Ferner bietet das *Kleist-Museum* Lehrer*innenfortbildungen an, um Informationen zu literarischen Themen im Kontext von Kleist zusammenzustellen. Grundsätzlich finde bei der Konzeption von Angeboten für Schule und Vermittlung eine Orientierung an Curricula statt, um somit zielgerichtete Angebote zu entwickeln. Darüber hinaus betont Dalchau, dass sie bei der Sichtung der Curricula auch bestrebt seien, Kleist gut zu platzieren:

Also wir schmuggeln Kleist sozusagen dann so ein bisschen ein. Hier das war ja das Epochenthema und Kommunikation waren so Semesterthemen und da hatten wir eben auch Lehrerfortbildungen, und dann sind die Beispiele eben von Kleist. Also Kleist zwischen den Epochen und dann kann man ja anhand des Beispiels Kleist die Epochenbegriffe diskutieren. Das bieten wir dann als Lehrerfortbildung an und daraus entstehen auch Klassenbesuche. Dann sind das ja Textbeispiele, an denen man das erläutern kann, dann kann man kleinere Texte auch von Kleist lesen. Also wir versuchen schon, aber Abiturthema ist es leider nicht.

Insofern wird auch eine thematische Orientierung geboten. In diesem Falle erscheint das Museum als Institution, die sich nicht nur aufs Sammeln beschränkt, sondern zudem auf die dort arbeitenden Expert*innen und die Möglichkeiten der Weiterbildung auch für Lehrkräfte eingeht.

5.2.4 Zusammenfassung und didaktische Anschlussfähigkeiten

In der zusammenfassenden Betrachtung der eigenen Ausstellungsbeobachtungen und des geführten Interviews lassen sich einige zentrale Beobachtungen zum Symmedium Ausstellung und zu den daraus ableitbaren didaktischen Folgerungen ziehen:

1. Im *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder werden zwei unterschiedliche Zugriffe auf das Literarische verfolgt. Der erste Zugriff besteht in einem produktionsorientierten Blick auf Literatur. Es wird dargestellt, wie Kleist einerseits die Sprache einsetzte und wie andererseits die Sprache ihrerseits durch die verschiedenen Schritte der Überarbeitung vom Manuskript über Überarbeitungen bis hin zu verschiedenen Publikationsumgebungen beeinflusst wurde. Es geht also im ersten Raum inhaltlich darum, zu zeigen, wie Literatur – einerseits materiell an Sprache und andererseits auch an das Trägermedium gebunden – in den Blick von Rezipient*innen gelangt. Auch wenn hier bewusst nicht mit Originalen gearbeitet wird, sondern mit Reproduktionen, bleibt doch der inhaltliche Fokus einer Annäherung über die Trägermedien von Literatur im erweiterten Sinne. Es wird in einem didaktisch aufbereiteten Sinne dargestellt, wie Literatur zu ihrer materiellen Erscheinungsform gelangt und wie das Medium Sprache im Literarischen eingesetzt wird.

Daraus lässt sich ableiten, dass auch für die Kuratorin in Frankfurt an der Oder Literatur ganz klar an das Medium Sprache gebunden ist. Die Alleinstellungsmerkmale Kleists scheinen ja gerade dessen Sprachkunst und dessen Darstellungsweise zu sein. Darüber hinaus bietet sich hier der Blick auf das Materielle an, auch wenn in der Ausstellung keine alten Bücher oder Manuskripte ausliegen. Gegenüber der Arbeit mit Originalen hat das den Vorteil, dass keine konservatorischen Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden müssen, sondern ohne Probleme alle Gäste die entsprechenden

Reproduktionen berühren, sie mit mehreren Sinnen und nicht nur durch eine Glas-scheibe wahrnehmen können. Insofern fehlt zwar die Aura des Originals, dafür ist aber ein Zugang mit mehreren Sinnen und damit auch ein nachhaltiger Erfahrungserwerb möglich.

2. Der zweite Teil besteht dann wiederum in einem rezeptionsbezogenen Raum. Hierbei fällt auf, dass Kleists Universum als ein literarisches Universum in eine Labyrinthstruktur übersetzt wurde. Die Kuratorin Gribnitz selbst hat Probleme damit, diesen Raum als Labyrinth zu bezeichnen, weil für sie letztlich schon vorgegebene Wege vorhanden sind. Die Museumspädagogin Dalchau hingegen betont, sie sehe den Raum als Labyrinth und nutze gerade im Rahmen der Führungen auch aus, dass Kinder hier eigene und eben nicht vorgegebene Wege durch den Raum wählen. Im *Werk*-Raum wird einerseits der Rezeptionsvorgang insofern gespiegelt, als auch bei der Rezeption eines literarischen Texts unterschiedliche kognitive Pfade gewählt werden können. Darüber hinaus wird durch die Topografie der Ausstellung auch die Unsicherheit, das Mühevoll-e des Erlesens von Kleists Texten insinuiert.

Die Kuratorin Gribnitz selbst betont, ihr eigentliches Ziel sei gewesen, vornehmlich Begeisterung für die Werke Kleists zu wecken und neugierig auf dessen Bücher zu machen. Allerdings offenbart sich bei genauerer Betrachtung, dass die Ausstellung doch weitergehende Potenziale hat. Wie Dalchau nämlich berichtet, sind selbst Kinder, die das Werk Kleists noch überhaupt nicht verstehen können, in der Lage, in dem Moment in der Struktur der Ausstellung eine Faszination für die verschiedenen Wege zu erlangen und damit auch die Freiheitlichkeit des Rezeptionsvorgangs einer Ausstellung einzuüben, was sich dann eben später auch auf die Interpretationsbasis einer Ausstellung auswirken kann.

Bei genauer Betrachtung stellt sich das Labyrinth also als eine Simulation des individuellen Rezeptionsakts literarischer Texte im Sinne de Certeaus oder auch Ecos dar.⁷ Die Besucher*innen können unterschiedliche Pfade durch den Ausstellungsraum wählen und in diesem Zuge auch die Zitate in unterschiedlicher Reihenfolge unterschiedlich intensiv anhören und so ihren ganz eigenen Blick auf das in der Ausstellung dargestellte Universum von Kleists Werken erlangen. Somit ermöglicht die Ausstellung eine exemplarische Erfahrung, die den individuellen Rezeptionsakt literarischer Texte in den Raum überträgt und leiblich erfahrbar macht.

5.3 GRIMMWELT in Kassel

Die GRIMMWELT in Kassel stellt sich schon insofern als eine Besonderheit dar, als hier zwar eine sehr aufwendig kuratierte Dauerausstellung vorliegt, die aber an keinem musealen Ort beheimatet ist. Im Katalog zur Dauerausstellung hält Völker fest, die GRIMMWELT sei »kein Dichterhaus, Literaturarchiv oder Museum, sondern ein Ort der erleb-

7 Vgl. dazu Kapitel 3.5.4 dieser Arbeit.

nisorientierten, aktiven Einbeziehung eines breiten Publikums.«⁸ Diese Aussage bleibt isoliert als These formuliert, doch liegen in dem Satz zahlreiche Implikationen:

Dass die *GRIMMWELT* kein Dichterhaus ist, ist unstrittig. Erstens widmet sie sich nämlich gar nicht nur und schwerpunktmäßig der Dichtung, sondern zu großen Teilen auch der philologischen Arbeit der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm an ihrem Wörterbuch und zweitens sind die Brüder Grimm ja lediglich Sammler und Herausgeber der Volksmärchen und damit keine Dichter.

Dass es sich um kein Literaturarchiv handelt, erklärt sich aus dem Entschluss der »dezentrale[n] Grimmkonzeption«⁹. Dieser Konzeption zufolge sollte die *GRIMMWELT* nicht mit Forschungsaufgaben versehen werden. Die Erforschung der in Kassel archivierten Grimm-Sammlung wurde dem Grimm-Lehrstuhl der städtischen Universität zugedacht. Auch das Sammeln und Bewahren der Sammlung obliegt nicht der Erlebniswelt, da die Grimm-Bibliothek ebenfalls nicht im Gebäude der *GRIMMWELT* lagert. Der Neubau der *GRIMMWELT* ist also von vornherein ausschließlich der Ausstellung und Vermittlung zugedacht.¹⁰ Insofern handelt es sich auch gemäß ICOM definitiv nicht um ein Museum im eigentlichen Sinne.

Die *GRIMMWELT* arbeitet zum Beispiel nicht durchgehend mit einem klassischen Vitrinensystem. Vielmehr ergänzen sich Elemente, in denen überlieferte Dokumente und Realien aus dem Leben der Brüder Grimm ausliegen, gegenseitig mit Installationen im Raum. Zentral ist dabei die Zielsetzung, dass in der Ausstellung keine lineare Wissensvermittlung stattfindet. So fasst Haar die architektonische Planung des Ausstellungskonzepts folgendermaßen zusammen:

Im Mittelpunkt sollten der Mensch und seine Wahrnehmung, die ihn zu einem Spiegel von Raum und Zeit macht, stehen. Wir wollten Expeditionen in neue Gestaltungs- und Wissenswelten unternehmen, die die Besucher in ihren Bann ziehen und faszinieren. Auf diese Weise sollte der Betrachter zu einem Teil der Installation werden. In seinem Kopf würden sich die einzelnen Fragmente des Gesehenen neu zu einer fabelhaften Totale zusammensetzen.¹¹

In der Ausstellungskomposition sollen also keine Antworten und auch kein Weg durch die innerhalb der Ausstellung ausgestellten oder inszenierten Passagen vorgegeben werden. Diese Form der Erzeugung eines eigenen Netzes der Bedeutung auf Seiten der Besuchenden legitimiert sich nicht nur durch die poststrukturalistisch geprägte Theorie, sondern darüber hinaus durch den ausgestellten Gegenstand, das Leben und Wirken der Brüder Grimm. Da nämlich auch Jacob und Wilhelm Grimm bei der

8 Völker, Susanne: *Vom Querdenken und vom Geschichtenerzählen*, in: Stadt Kassel (Hg.): *Die Grimmwelt. Von Ärschlein bis Zettel*. München und Berlin: Sieveking 2015, S. 33-37, hier S. 34. Vgl. zur Konzeption der erlebnisorientierten Ausstellung in der *GRIMMWELT* auch Völker, Susanne: *Die Ausstellung als Erfahrungsraum zwischen Assoziation und Zeugnis. Vermittlung von A bis Z in der GRIMMWELT Kassel*, in: Hochkirchen, Britta & Koilar, Elke (Hg.): *Zwischen Materialität und Ereignis*, S. 53-70.

9 Rhiemeier, Dorothée: *Was vorher geschah – die achte Aufgabe des Herkules*, in: ebd., S. 11-15, hier S. 12.

10 Vgl. ebd., S. 12.

11 Haar, Simone: *Ein Arbeitsprozess*, in: ebd., S. 28-32, hier S. 28.

Erstellung ihres Wörterbuchs eine solche fragmentarische Methode betrieben hätten, die sich erst zum Schluss zu einer Gesamtheit habe zusammenfügen lassen, sei diese Methode für eine Ausstellung über die Brüder Grimm geradezu prädestiniert. Darüber hinaus heben Hürlimann und Lepp hervor, dass sich in Bezug auf die Brüder Grimm im Facettenreichtum ihres Schaffens kein abgeschlossenes Bild ergebe und sich insofern die Präsentation einer logischen Ordnung gar nicht anbiete.¹²

5.3.1 Ausstellungsanalyse

Die gesamte Ausstellungsfläche ist nach Lemmata gegliedert. Unter diesen Lemmata befinden sich auch *B wie Buch* oder *V wie Volksmärchen*. Hier wird ein Blick auf die Trägermedien von Literatur, auf die Bearbeitungen und Hintergründe des Sammelns der Märchen, ermöglicht.

Abbildung 14: Handexemplare der Kinder- und Hausmärchen in der GRIMMWELT



Foto: Daniel Rothen

Literatur als immaterieller Gegenstand wird in der GRIMMWELT im Untergeschoss thematisch fokussiert. Hier befindet sich eine Sektion zu den Märchen mit einigen Stationen, in der den Besucher*innen gerade nicht nur der edierte Text vorgeführt werden soll. Stattdessen wird anhand verschiedener interaktiver Stationen die Rezeptions- und Motivgeschichte erleb- und damit auch nachvollziehbar, dass die Märchen bis in die heutige Kultur nachwirken.¹³ Im oberen Stockwerk legt die Szenografie eine Wegführung nahe, während im zweiten Teil zu den Imaginationen der Märchen auch sehr

12 Vgl. Hürlimann, Annemarie & Lepp, Nicola: *Zur Ausstellungskonzeption von ÄRSCHLEIN bis ZETTEL*. In: Stadt Kassel (Hg.): *Die Grimmwelt. Von Ärschlein bis Zettel*. München und Berlin: Sieveking 2015, S. 22-27, hier S. 22.

13 Vgl. ebd., S. 23.

viele Freiheiten gegeben sind. Im Untergeschoss befinden sich unter dem Lemma *Dornenhecke* sechs Stationen zu den Märchen der Brüder Grimm:

1. In der Dornenhecke
2. Vor dem Spiegel
3. Am Tisch bei den sieben Zwergen
4. Im Häuschen der Hexe
5. Beim wilden Mann im Brunnen
6. An Großmutter's Bett

Gleich beim Betreten der Ausstellungsfläche im Untergeschoss fällt auf, dass innerhalb der Märchensektion ein hohes Maß an Interaktivität gegeben ist. Im Einführungstext in das Lemma *Dornenhecke* heißt es zum Beispiel, die Besucher*innen sollen mit Rotkäppchen vom Weg abkommen. Und genau das geschieht auch in der Installation *In der Dornenhecke*.

Abbildung 15: *Dornenhecke in der GRIMMWELT*

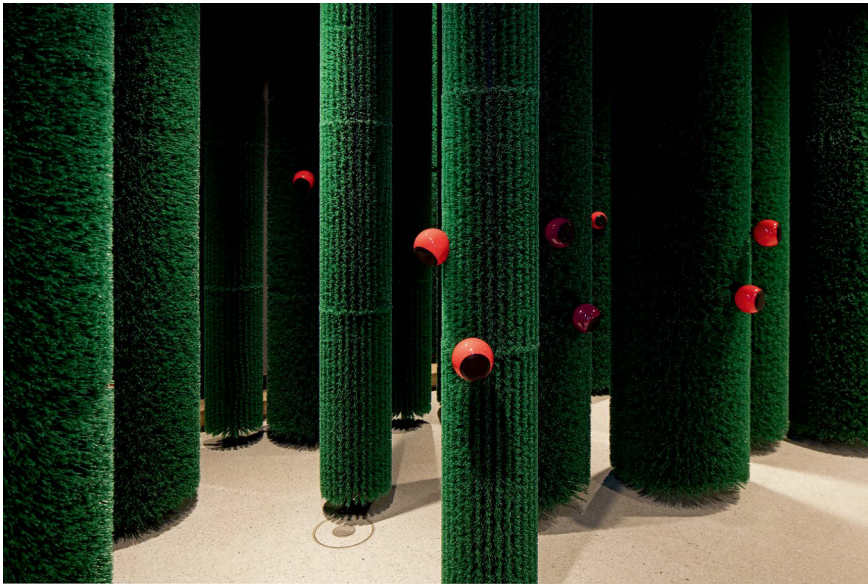


Foto: Jan Bitter

Die erste Station besteht aus grünen und borstigen Säulen, die eine Dornenhecke simulieren. In dieser Dornenhecke befinden sich Lautsprecher, aus denen Stimmen erklingen, die die Besucher*innen direkt ansprechen. So erklingt als erstes die Aufforderung, näherzukommen, der Stimme zu folgen. Die Besucher*innen werden also dazu angehalten, in die Dornenhecke hineinzugehen. Wenn sie der Aufforderung folgen, befinden sie sich in einer Installation, in der diverse dieser grünen Dornensäulen angeordnet sind, sodass sich die Besucher*innen inmitten einer unübersichtlichen und

undurchsichtigen Szenerie befinden. Sie können mehrere Wege zwischen den einzelnen Büschen wählen. Es ist keine geradlinige Bewegung durch den Raum möglich, insofern wird hier gleichsam ein Verirren in den dichten Sträuchern eines Märchenwalds simuliert. Aus unterschiedlichen Richtungen erklingen Stimmen, die jeweils Sätze mit Bezugnahmen auf Märchenmotive erklingen lassen, sodass ein Stimmgewirr entsteht. Bei genauem Hinhören können einzelne Zitate herauskristallisiert werden, die jeweils auf ein Märchen der Brüder Grimm Bezug nehmen. Für Besucher*innen, die diese Märchen kennen, bietet sich damit während des Herumirrens in der Dornenhecke die Möglichkeit, hörend mit den vertrauten Märchen konfrontiert zu werden, einfach an unterschiedliche Märchenfiguren oder Märchengeschichten erinnert zu werden. Gewissermaßen taucht die Rezipient*in immer tiefer in das Universum der Volksmärchen ein.

Es handelt sich um eine Form intermedialer sozialer Szenografie, da die Besucher*innen selbst mit ihrer leiblichen Präsenz in die Ausstellung involviert werden. Diese märchenhafte Grundsituation wird mit den Empfindungen der Besucher*innen verwoben und insofern ein sozial szenografierter Zugriff zur inhaltlichen Dimension von Märchen erlangt.

Noch innerhalb dieser *Dornenhecke*-Installation befindet sich die zweite Station *Vor dem Spiegel*: Mitten innerhalb der grünen *Dornenhecke* befindet sich ein digitaler Spiegel. Anstelle des in einem Spiegel zu erwartenden eigenen Spiegelbilds erscheinen in der Projektion diverse Figuren, die selbst zunächst behaupten, sie seien die oder der Schönste. Schließlich wenden sich die Figuren aber von der eigenen Betrachtung ab, schauen aus dem Spiegel heraus und betonen, die Person vor dem Spiegel sei doch die Schönste. Abschließend tritt dann aber noch eine Figur auf, die sich als Erzählerin zu erkennen gibt. Die Erzählerin im Spiegel betont, es sei aber niemand so schön wie Schneewittchen. Insofern liegt hier eine szenografierte Station vor, die das Grundthema der Schönheit aus dem Märchen »Schneewittchen« mit der Betrachtung der Besucher*in verknüpft. Dieser involvierende Zugriff wird einerseits explizit markiert, indem am Ende ein Rückbezug zu »Schneewittchen« hergestellt wird, andererseits wirkt er auch über die Beschäftigung mit dem Märchen hinaus, indem es eben nicht bei der märcheninternen Betrachtung der Schönheitsfrage bleibt, sondern völlig unterschiedliche Schönheitsideale in den Blick genommen werden. Somit wird das Motiv aus dem Märchen aufgegriffen und mit einem Aktualitätsbezug versehen.

Derartige sozial szenografierten Zugriffe sind auch in weiteren Stationen anzutreffen: In der Station *Am Tisch bei den sieben Zwergen* setzt sich die Besucher*in beispielsweise auf einen Stuhl vor einer Art Puppenhaus. Nach dem Setzen beginnt eine Projektion, die sieben Zwerge betreten den dargestellten Raum innerhalb dieses Puppenhauses und fragen, wer von ihrem Teller gegessen oder aus ihrem Becherchen getrunken habe. Die Besucher*in wird per Projektion in derselben Größe wie die Zwerge mitten ins Geschehen projiziert und ist plötzlich die Angesprochene. Hier liegt ein Arrangement vor, bei dem die Besucher*in direkt in die Märchenhandlung eingebunden wird. Es erfolgt sowohl durch die Projektion als auch durch die Positionierung im Raum eine Involvierung. Ähnlich verhält es sich auch in den weiteren drei Ausstellungselementen *Im Häuschen der Hexe*, *Beim wilden Mann im Brunnen* und *An Großmutters Bett*: Hier wird jeweils in einer spezifischen Weise eine Involvierung durch Rauminstallation und Projektionen

Abbildung 16: Dornenhecke: Vor dem Spiegel, GRIMMWELT



Foto: Jan Bitter

ermöglicht. Da es im Rahmen dieser Arbeit darum gehen soll, unterschiedliche Zugriffe herauszuarbeiten, verzichte ich darauf, auch diese Elemente jeweils kleinschrittig zu beschreiben.

Mit diesen involvierenden Verfahren werden die Möglichkeiten szenografierter Literaturausstellungen motivisch so genutzt, dass die jeweiligen Grundstimmungen und Grundprobleme einerseits ausgestaltet und wiedererkannt werden können, andererseits aber auch von der konkreten Märchenhandlung abstrahiert und auf die Biographie der Besucher*innen übertragen werden. Es handelt sich also um eine Form der Elementarisierung, des Herauskristallisierens von Grundmotiven aus dem Text und eine in der Folge angestrebte Involvierung der Besucher*innen. Dass in diesem Falle eine sehr verspielte und wenig abstrakte Darstellung vorliegt, ist dem Märchentema und auch der anvisierten Zielgruppe geschuldet. Gerade beim Thema Märchen ist es durchaus nachvollziehbar, auch kindliche Rezipient*innen in den Blick zu nehmen, ihnen die Möglichkeit zum Eintauchen in die Welt der Ausstellung wie auch der Märchen zu bieten.

Weitere Stationen bedienen sich anderer Zugriffe und fokussieren auch nicht nur den Inhalt, nicht nur das, was beim Lesen im Kopf entsteht, sondern auch die formale Seite. Es geht dabei aber nicht um das Trägermedium Papier, sondern um die gesprochene Sprache als Trägerin der Überlieferung. Das passt im Kontext der Märchen insbesondere deshalb, weil die Volksmärchen ursprünglich aus der mündlichen Überlieferung stammen. Sowohl die konzeptionelle Mündlichkeit als auch die interkulturelle Perspektive der Gattung Märchen macht die Installation *Erzählenhören* erfahrbar, in der in einer Videoinstallation von Hannah Leonie Prinzler alternierend durch verschiedene Sprecher*innen das Märchen Rumpelstilzchen in 23 Sprachen, darunter Zeichensprache, und fünf Dialekten vorgetragen wird.¹⁴

Abbildung 17: ERZÄHLENHÖREN in der GRIMMWELT



Foto: Jan Bitter

Dieses Vortragen des Märchens weist auf den Ursprung des Volksmärchens zurück, das vor der Sammlung und Verschriftlichung der Brüder Grimm mündlich vorgetragen wurde. Der Text wird allerdings nicht vollständig frei eingesprochen, sondern ist in den jeweiligen Sprachen und Dialekten an eine textuelle Vorlage gebunden. Es handelt sich also nicht um eine in mündlicher Form erfolgende freie Form des spontanen Erzählens, sondern ganz klar um einen Vortrag der schriftlichen Textfassung in unterschiedlichen Sprachen. Dass der Text in so vielen verschiedenen Sprachen eingesprochen und als eine sprachliche Vortragskollage vorgetragen wird und einige Schlüsselstellen auch zeitgleich in mehreren Sprachen dargeboten werden, bietet die Einsicht, dass sich das

14 Vgl. Block, Friedrich W.: *ERZÄHLENHÖREN*, in: ebd., S. 82-89, hier S. 86f.

Prinzip des Erzählens über Sprachgrenzen hinwegsetzen kann. Insofern wird hier Literatur an ihr Trägermedium, in diesem Falle die Sprache in ihrer mündlichen Form, zurückgebunden.

In der nächsten Station weitet sich der kuratorische Blick über die Märchensammlung der Brüder Grimm hin zu medialen Adaptionen. So werden gegenwärtig in Comics, Filmen oder literarischen Texten immer wieder Märchenmotive aufgegriffen, die zu entschlüsseln eine Kenntnis der Märchen voraussetzt. Das greift die Ausstellung in der *GRIMMWELT* auf, wenn unter dem Lemma *Illuminieren* in einer Filminstallation Ausschnitte aus diversen Filmen vorgeführt werden, die Märchenmotive mindestens in Teilen adaptieren. Die überdimensional große Kinoleinwand ist in der Mitte geteilt. Es laufen immer zwei unterschiedliche Filme parallel zueinander: Somit laufen auf der linken Leinwandseite jeweils andere bewegte Ausschnitte aus Filmen als auf der rechten Leinwand. Die beiden Leinwände sind dabei streng choreografiert, sodass die jeweils parallel ablaufenden Filmausschnitte auch konzeptionell aufeinander bezogen sind und Märchenverfilmungen aus über 100 Jahren verarbeitet werden. So wird die Verarbeitung eines Motivs aus Volksmärchen jeweils in unterschiedlichen Filmen und damit in unterschiedlichen Adaptionenformen vorgeführt, sodass deutlich wird, welche unterschiedlichen Formen von Adaptionen der Stoffe vorliegen und wie unterschiedlich die Umsetzung auch in den verschiedenen Filmgenres erfolgt. Einerseits bahnt sich ein diachroner Blick auf die mediale Verarbeitung von Märchenmotiven an, da von alten S/W-Filmen bis hin zu modernen Filmen eine große Bandbreite an Material vorhanden ist, andererseits bietet sich ein synchroner Vergleich dahingehend an, dass in Filmen aus einer ähnlichen Zeit entsprechend in Teilen ähnliche, in Teilen aber auch völlig abweichende Ausgestaltungen zu finden sind.

Am Ende der Märchensektion befindet sich noch eine Hörstation zu den Fantasiegestalten, an der einige O-Töne von Menschen zu hören sind, die ihre eigenen Eindrücke und Assoziationen zu den Märchen der Brüder Grimm darstellen. Es wird also der Blick auf die Seite heutiger Rezipient*innen gelenkt und damit ein Aktualitätsbezug hergestellt. Indem exemplarische gegenwärtige Rezipient*innen ihren Zugang zu den Märchen erläutern, wird einerseits deren kulturelle Bedeutsamkeit in den Mittelpunkt der Betrachtungen gehoben und andererseits dargestellt, dass die Märchen auch heute noch eine Relevanz für viele Menschen besitzen. Dabei ist hervorzuheben, dass die Aussagen nicht allesamt Märchen als kulturelle Größe darstellen, sondern oftmals auch und gerade damit arbeiten, dass die Aussagen eine rein individuell-persönliche Bedeutsamkeit der Märchen ausdrücken.

Aus dieser Aufzählung wird deutlich, dass innerhalb der Ausstellung sehr unterschiedliche Präsentationsformen gewählt wurden und dadurch auch diverse Erfahrungskanäle und auch Zielgruppen ihre Anknüpfungspunkte finden. Die Konzeption der Ausstellung bietet Erfahrungsangebote für Kinder, aber auch für interessierte Erwachsene und selbst für potenzielle Expert*innen bieten sich interessante Erkundungsmöglichkeiten. In der *GRIMMWELT* findet also einerseits eine Rückführung der Literatur auf ihren Ursprung, die anfangs mündliche Überlieferung, zweitens eine szenografische Aufarbeitung der Motivik und schließlich eine durch Objekte vorgeführte Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte, statt. Schließlich werden die

Märchen der Brüder Grimm als Kulturgut erfahrbar gemacht und in ihrer aktuellen Bedeutsamkeit konturiert.

5.3.2 Interview mit Professorin Nicola Lepp

Das Interview mit der Kuratorin, Professorin Nicola Lepp, fand am 10. Dezember 2020 statt. Aufgrund der Covid-19-Pandemie wurde auf eine Videokonferenz über die Plattform Microsoft Teams zurückgegriffen. Allerdings fand lediglich eine Tonaufzeichnung statt und keine Videografie, weil es ja nicht darum ging, eine detaillierte Auswertung von Mimik und Gestik der Interviewten vorzunehmen, sondern vor allem um die Generierung von Hintergrundinformationen.

Konzeption der Ausstellung

Lepp betont eingangs, dass für sie die isolierte Betrachtung des Ausstellungsteils zu den Märchen im Untergeschoss so nicht möglich sei, weil dieser Teil in engem Interdependenzverhältnis zu den anderen Ausstellungsteilen, insbesondere dem zur Sprachforschung der Brüder Grimm, steht. So sei die Ausgestaltung der Sektion im unteren Stockwerk der *GRIMMWELT* nur deshalb so angelegt worden, wie sie jetzt im Raum stünde, weil die vorherige Station den Umgang mit der Sprache thematisiert hätte. Sie erläutert die Konzeption der verwobenen Ausstellungselemente folgendermaßen:

Wir zeigen im Obergeschoss die Welt der Sprache und Sprachforschungen, also den Teil des Symbolischen, im Untergeschoss geht es um die in den Texten konstruierte Welt des Imaginären mit den Märchen, und anschließend um die Welt des Realen mit dem biografischen Teil.

Sie selbst betont, dass sie hier im Nachhinein die ›Lacan'sche Dreiheit von Symbolischem, Realem und Imaginärem‹ entdeckt habe, auch wenn dezidiert keine kuratorische Orientierung an Jacques Lacan stattgefunden habe. Diese Berufung auf die psychoanalytische Theorie lässt sich auf die Ausstellung übertragen: In der Tat wird im Rahmen der Ausstellung der *GRIMMWELT* erstens Reales – nämlich das Leben und Wirken der Brüder Grimm anhand von Autografen, Archivalien oder anderen Exponaten – in den Blick genommen, zweitens Symbolisches – nämlich die Sprache und die Spracherforschung, die durch die Brüder Grimm betrieben wurde – und schließlich drittens das Imaginäre – gemeint sind die Märchen.

Die Idee der *GRIMMWELT* habe darin bestanden, zunächst mit dem Symbolischen einzusteigen. Die Brüder Grimm seien sicherlich hauptsächlich durch die Märchen und die dadurch entworfenen fiktionalen Imaginationswelten bekannt, allerdings sollte der Blick in der *GRIMMWELT* in einem ersten Schritt auf die Sprache und die Sprachreflexion gelegt werden. Die grundlegende These lautet: »Alles, was wir hier zeigen oder jede Welt, die wir hier eröffnen, ist hier nur, weil es diese Buchstaben auf diesem Papier gibt.« Insofern legt die Ausstellung zunächst die Aufmerksamkeit auf die Sprache und damit auch auf das Trägermedium von Literatur. Das erfolgt gestalterisch dadurch, dass die gesamte Ausstellung selbst nach Lemmata gegliedert ist wie ein Wörterbuch. Jeweils zu einem Lemma sind kleinere Ausstellungsteile zu betrachten, in denen die Sprache in einem je spezifischen Sinne in den Blick genommen wird.

Nach dem ersten Schritt, in dem die Sprache abgehandelt wurde, sollte dann der zweite Schritt einen Zugriff weg vom Trägermedium erlauben. Literatur, so Lepp, sollte als etwas ausgestellt werden, »was sich nicht nur materiell manifestiert, sondern das Imaginationsräume eröffnet.« Zentral sei aber gewesen, dass immer eine Verbindung zwischen dem ersten, trägermedial ausgerichteten Ausstellungsteil und diesem zweiten, immersiv ausgerichteten Zugriff bestünde und eben deutlich würde, dass diese Vorstellungswelten nur deswegen entstehen können, weil die an das Trägermedium gebundene Form existiere. Darüber hinaus bestünde auch ein Zusammenhang zum biographischen Teil, sodass das Herausgreifen eines der drei Teile eine Verengung der Ausstellung mit sich bringe.

Verhältnis zum Literarischen

Lepp betont dabei, dass eine Ausstellung vorläge, deren Ausgangspunkt Literatur sei und die die verschiedenen Möglichkeiten des Umgangs mit Literatur im Ausstellungsraum auslote. Sie legt sich gleich darauf fest, nicht erst einen *Literaturbegriff* festgelegt zu haben und in diesem Sinne Literatur ausstellen zu wollen, sondern ein Verhältnis zur Literatur herzustellen. Dazu zähle einerseits die Annäherungen durch Autografen und historische Originale, Film und Ton, multimediale, interaktive und künstlerische Installationen sowie performative und partizipative Formate im oberen Geschoss (s. Ausstellungsbeschreibung) und andererseits die beschriebene Station mit den medialen und immersiven Installationen im Untergeschoss der GRIMMWELT. Daraus lässt sich folgern, dass innerhalb der Ausstellung auf unterschiedliche Arten und Weisen jeweils ein Verhältnis zum Literarischen hergestellt wird. Lepp beruft sich darauf, dass sie sich mit der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur selbst schon seit Längerem auseinandergesetzt habe. Dabei verweist sie auch auf ihre Beteiligung an dem Ausstellungsexperiment zur Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur am Beispiel von Goethes »Wilhelm Meister« (vgl. Kapitel 3.4.4 dieser Arbeit). Vor dem Hintergrund ihrer auch in weiteren Projekten erworbenen Erfahrungen betont Lepp, dass ihr der Begriff der Literatúrausstellung entsprechend nicht passend scheine, weil die GRIMMWELT weiter ausgreift und die Bezugnahme auf Literatur immer wieder verlässt. Insofern bildet die Literatur den Ausgangspunkt, ist aber nicht das alleinige Thema. Es werden also nicht nur Themen aus den Märchen, ihre Entstehung oder Überlieferung thematisiert, auch nicht nur Interpretationen in den Raum gebaut, sondern wie in der Ausstellungsanalyse dargestellt weitergehende Reflexionen angestellt, deren Ausgangspunkt eben die Märchen sind. Darüber hinaus stellt die sprachwissenschaftliche Arbeit der Brüder Grimm einen Schwerpunkt des Lebenswerks der Brüder Grimm dar, der sich auch ausstellungsgestalterisch in den Lemmata niederschlägt.

Rolle der Materialität

Für Lepp besteht die Grundtendenz der Auseinandersetzung mit Literatur in der Ausstellung in der Betrachtung des Bruchs zwischen Materialität und Immaterialität: »Die Lücke zwischen den materiellen Dingen oder dem Text und dem, was ich eigentlich auch wahrnehmen kann.« Sie betont, dass diese Lücke jeder Art von Ausstellung innewohne, weil Ausstellen mit einer spezifischen Form der Bedeutungskonstitution, -

konstruktion sowie schließlich -erzeugung operiere. So würden eben auch in historischen Ausstellungen Gegenstände gezeigt, die aber nicht für sich stehen, sondern als Repräsentanten oder Symbole gezeigt und mit einer zusätzlichen Bedeutung aufgeladen würden. Kuratorisches Arbeiten sei also gerade eine Arbeit am Zwischenraum zwischen dem Materiellen und der immateriellen Bedeutungsentstehung:

Und für das Medium Literatúrausstellung wird das auf eine sehr besondere Weise relevant, weil deutlich wird, dass ein Text kein Repräsentant für etwas ist. Und deswegen ist es aus meiner Sicht so interessant, stärker über die Literatúrausstellung nachzudenken. Weil dieses Ausstellungsgenre mehr als andere deutlich macht, dass da eine fundamentale Lücke existiert. Und wenn wir uns mit dieser Lücke nicht intensiv beschäftigen, dann haben wir überhaupt nicht verstanden, was das Medium Ausstellung kann.

Für Lepp sind Ausstellungen gerade dafür geeignet, diesen Zwischenraum aufzugreifen und in die Lücke zwischen dem Trägermedium auf der einen und der immateriellen Literatur, die im Kopf ihrer Rezipient*innen entsteht auf der anderen Seite, zu gelangen.

Rolle des Raums

Was im Rahmen der Ausstellung im Untergeschoss gezeigt wird, sind ihr zufolge Übersetzungen des Literarischen in den Raum, die Imaginationsräume eröffnen. Wenn beispielsweise die sozial szenografierten Stationen, die also ein Eintauchen in die Welt des Märchens ermöglichen, im Raum vorhanden sind, dann werden damit bestimmte Erfahrungen mit dem Märchentema affiziert, allerdings keine klaren Vorgaben gemacht. Darüber hinaus bewirkt beispielsweise die mediale Installation *Wer ist die Schönste im ganzen Land?* nicht direkt ein Eintauchen in die Märchenwelt, stellt keine Verbindung der Biografie der Besucher*innen mit der Märchenhandlung her, sondern greift über das Märchen hinaus und stellt die Frage auch gegenwärtiger Schönheitsideale. Die Kuratierung bietet den Rahmen für Erfahrungen, die den Besucher*innen in der Ausstellung eröffnet werden können. Ähnlich verhält es sich mit den weiteren Zugriffen, auch wenn es beispielsweise um das *Erzählenhören* geht: Hier wird das Märchen »Rumpelstilzchen« in 22 Sprachen, fünf Dialekten und in Zeichensprache vorgetragen. Die Installation ist choreografiert und verfolgt das Ziel, herauszustellen, dass Sprache nicht nur eine Bedeutung hat, sondern auch einen Klang und einen Rhythmus.

Rolle der Kuratierung

Dabei bleibt die Ausstellung an vielen Stellen verspielt und greift nicht auf sehr abstrakte Zeichen und Ausgestaltungen zurück. Eine große Rolle bei der Entscheidung für die konkrete Ausgestaltung der Dauerausstellung, so berichtet Lepp, habe der Ausstellungsort und der Anlass der Eröffnung der GRIMMWELT gespielt. Die GRIMMWELT sei gerade in dem Kontext entstanden, dass die von den Brüdern Grimm gesammelten Märchen zum Weltdokumentenerbe erklärt worden seien und daher eine angemessene Würdigung habe stattfinden sollen. Dabei war von vornherein nicht das Ziel, ein Museum zu errichten, was sich schon daran zeigt, dass die Sammlung an die städtische Verwaltung gegangen sei, damit zwar mit den Sammlungsbeständen gearbeitet werden

konnte, die aber nicht die Basis der Dauerausstellungen bieten. Es handelt sich also von vornherein um ein Haus, das Platz für eine nicht allein sammlungsbezogene Ausstellung bieten sollte. Da die Brüder Grimm in der öffentlichen Wahrnehmung aber ganz klar auf ihre Märchen bezogen wurden, sei von vornherein klar gewesen, dass dementsprechend eine breit gefächerte Orientierung an Besucher*innengruppen erfolge, weil durch das Thema auch und gerade Familien mit Kindern angesprochen würden.

Bezug zu Vermittlungszielen

In Bezug auf die im Rahmen des Interviews angesprochenen Perspektiven einer Didaktisierung betont Lepp, dass die Ausstellung in der *GRIMMWELT* nicht einfach die schulische Vermittlungsstruktur reproduziere. Vielmehr geht es ihr darum, die Möglichkeiten des Symmediums Ausstellung zu nutzen und die Räumlichkeit sowie die leibliche Bewegung der Besucher*innen durch den Ausstellungsraum zu ermöglichen. Lepp fügt hinzu, dass das Symmedium Ausstellung nicht nur Wissen vermittele, sondern gleichzeitig selbst auch Wissen in einem spezifischen Sinne produziere, das in anderen Medien nicht produziert werden könne. Insofern nutzt die Ausstellung in der *GRIMMWELT* die in Kapitel 2.3 dieser Arbeit herausgearbeiteten Möglichkeiten der neuen Museologie bewusst aus.

Darüber hinaus ermöglichen die immersiven Elemente den Besucher*innen, mit ihrem eigenen Wissens- und Erfahrungshorizont an die Themen der Ausstellung anzuknüpfen. Insofern bietet sich die Möglichkeit, im Ausstellungsraum vielfältige Erfahrungen zu machen und Anregungen zum Denken aufzunehmen. Wichtig ist, dass der Besuch der Ausstellung nicht mit konkreten unterrichtlichen Lernzielen versehen wird. Lepp betont:

Es geht mir nicht primär ums Lernen, zumindest nicht um das, was das schulische Lernen fester Lerninhalte meint; es geht vielmehr darum, Erkenntnisse durch vielfältige Erfahrungen mit dem Gegenstand zu ermöglichen. Ob man dann hinterher sagen kann, die Besucherinnen und Besucher haben jetzt was gelernt oder nicht, das ist mir, ich sage das jetzt mal ganz provokant, eigentlich egal.

Lepp markiert ihre Formulierung in diesem Ankerzitat selbst als Provokation. Selbstverständlich, so geht aus ihren Äußerungen hervor, geht es ihr nicht darum, die Ausstellung gänzlich vom Lernen abzukoppeln oder schulische Anknüpfungspunkte zurückzuweisen. Durch diese überspitzte Formulierung soll vielmehr deutlich werden, dass das Symmedium Ausstellung eine andere Sprache spricht und eine andere Vermittlungsstruktur aufweist als die schulische Vermittlung, mehr und andere Wahrnehmungskanäle bedienen kann als schulische Vermittlung.

Die *GRIMMWELT* ist also nicht primär als schulischer Lernort konzipiert, sondern unterliegt einem erweiterten Lernbegriff, der eng mit den Möglichkeiten des Mediums Ausstellung verbunden ist. Vielmehr bietet die Ausstellung Lepp zufolge gerade die Möglichkeit, Erkenntnis auch durch visuelle und leibliche Erfahrungen zu vermitteln und somit die medialen Besonderheiten des Symmediums Ausstellung zu nutzen. Sie versteht Ausstellungen als die Vermittlung von Themen im Raum.

Dabei betont sie, dass die Vermittlung der Themen einer anderen Logik folge als die schulische Vermittlung, weil es um eine vornehmlich visuelle Erkenntnisprodukti-

on im Raum gehe und die Bewegungsmöglichkeit der Besucher*innen hier den Kern der Erfahrungsmöglichkeiten darstellt. Insofern bietet sich die Möglichkeit, die Ausstellung für schulische Besuche zu nutzen, nur muss dabei bedacht werden, dass es sich um eine andere Form des Lernens handelt als im schulischen Kontext. Sie betont: »Aber ich finde nicht, dass wir die Ausstellung zu einer primär didaktischen Ausstellung machen sollten, jedenfalls nicht so ein Haus wie die *GRIMMWELT*. Das würde dann andere Wahrnehmungsmöglichkeiten zu sehr einschränken.« Insofern plädiert sie auch dafür, die Erfahrungen im Ausstellungsraum und die Sprache des Symmediums Ausstellung wirken zu lassen und nicht von vornherein kanonische Wissensbestände linear vermitteln zu wollen. Gerade deshalb hält sie es für wichtig, dass Schulklassen in die *GRIMMWELT* gehen, weil Schüler*innen hier erfahren können, dass Erkenntnis auch auf andere Weise, also visuell-räumlich, eröffnet werden kann und dass schulisches Lernen nicht die einzige Weise der Erkenntnis ist.

5.3.3 Zusammenfassung und didaktische Anschlussfähigkeiten

In den Ausführungen zur Ausstellung in der *GRIMMWELT* wird deutlich, dass Lepp von einer spezifisch kuratorischen Perspektive auf das Phänomen blickt und im Rahmen der Ausstellungskonzeption vielfältige Ansätze verfolgte. Dabei wäre es verengt, in dem Sinne von einer didaktischen Ausstellung zu sprechen, dass der Besuch der Ausstellung feststehendes und kanonisiertes Wissen in einem klar vorab planbaren Sinne vermitteln sollte. Folglich stellt es eine Verkennung der Möglichkeiten des Symmediums Ausstellung dar, es auf konkrete Lernziele zu beziehen. Damit bliebe das Ausstellen hinter seinen Möglichkeiten zurück, die sich im Zuge der Entwicklungen der vergangenen Jahre ergeben haben (vgl. zu den Veränderungen der neuen Museologie und zum *Denken im Raum* Kapitel 2.3 und 2.4 dieser Arbeit). Stattdessen geht es ihr darum, einen Erfahrungsraum zu eröffnen. Dieses Plädoyer stellt sich in diesem Falle als zentral dar, um zu zeigen, dass der Ausstellungsraum Erfahrungen ermöglicht, Involvierungen herstellt und damit nicht ohne weitere Übersetzungsleistungen in einen vermittelnden Kontext gestellt werden kann.

Lepp ordnet ihr Verständnis des Symmediums Ausstellung in den Bereich einer Übertragung von Literatur in den Ausstellungsraum ein. Sie betont ganz klar, dass damit nicht Literatur selbst ausgestellt, sondern gerade ein spezifisches Verhältnis zu ihr affiziert würde. Ihr ist es ausgesprochen wichtig, dass es bei ihrem Konzept nicht nur um die Literatur als immateriellem Gegenstand geht, sondern gerade dieser Zwischenraum zwischen Trägermedium und dem nicht Greifbaren in den Blick genommen werden könne. So werde eben einerseits gezeigt, dass der Möglichkeit der Entstehung des literarischen Imaginationsraums die trägermediale Grundlage vorausgehen müsse und daher auch das Trägermedium nicht ausgeblendet werden dürfe, dass aber andererseits das Trägermedium selbst auf keinen Fall für Literatur stehen könne. Dabei ist herauszustellen, dass in der *GRIMMWELT* nicht der Versuch unternommen wird, Literatur abgekoppelt von ihrem Trägermedium darzustellen. Stattdessen sind die Sektionen zu Sprache, Literatur und Leben der Brüder Grimm organisch miteinander verwoben.

Die Zugriffe, die in der Ausstellung auf Literatur gewählt werden, sind vielfältig: So liegen einerseits sozial szenografierte Zugriffe vor, in deren Rahmen die Besucher*in-

nen mit ihren Empfindungen und ihrer leiblichen Präsenz mit Hilfe technischer Involvierungsstrategien in das Problemfeld der Märchen einbezogen werden, andererseits auch Elemente, in denen die Faktoren und Phänomene mit einem Aktualitätsbezug versehen werden. Weitere Segmente widmen sich der kulturell-medialen Adaptionsgeschichte von Märchen oder auch einer exemplarischen Darstellung von Märchenvorträgen in unterschiedlichen Sprachen. Insofern ist in dieser Ausstellung ein stetiges Oszillieren zwischen materiellen und immateriellen Zugriffen auf Literatur zu bemerken.

Letztlich, so lässt sich zusammenfassen, bietet die *GRIMMWELT* damit vielfältige Möglichkeiten, Literatur zu thematisieren und literarische Erfahrungen in einem erweiterten Sinne zu sammeln. Im Folgenden wird zu klären sein, welche Möglichkeiten sich bieten, diese vielfältigen Erfahrungsmöglichkeiten und diese andere Art der Wissensproduktion- und übermittlung mit Anschlussfähigkeiten für literaräthetisches Lernen im erweiterten Sinne zu ermöglichen. Zentrale Herausforderung wird sein, die informellen Erfahrungen dann mit dem Kontext eines zumindest in Teilen institutionalisierten schulischen Besuchs in Verbindung zu bringen.

5.4 *Günter Grass-Haus in Lübeck*

Das *Günter Grass-Haus* in der Lübecker Altstadt widmet sich nicht nur Günter Grass als Dichter. Stattdessen wird er auch in seiner Tätigkeit als Bildkünstler in den ausstellerischen Blick genommen. Bisheriger Schwerpunkt der Ausstellungstätigkeit lag in biografisch orientierten Ausstellungen, die Grass' Leben fokussierten und mit seinem bildkünstlerischen wie literarischen Werk in eine Verbindung brachten. Die Dauerausstellung ist modular aufgebaut und kann anders als herkömmliche Dauerausstellungen immer wieder flexibel in Teilen aktualisiert oder neu fokussiert werden. Insofern liegt keine statische, sondern eine dynamisch erweiterbare Dauerausstellung vor. Im Jahre 2020 öffnete eine neue, bisher im *Günter Grass-Haus* so nie dagewesene Sektion, die ein literarisches Werk in den Mittelpunkt stellt und einen involvierend-szenografischen Zugriff wählt. Der Titel der Ausstellung lautet *Inside Blechtrommel. Ein Literaturerlebnis*.

5.4.1 Ausstellungsanalyse

Die Dauerausstellung im *Günter Grass-Haus* in Lübeck beginnt an einem symbolischen Schreibtisch, der die Besucher*innen dazu einlädt, die Perspektive der Kurator*innen einzunehmen, die vor der Herausforderung stehen, die Vielfalt von Grass' Leben und Schaffen in den Ausstellungsraum zu bringen. Es liegt also eine Ausstellungsrahmung vor, durch die die Ausstellung ihre eigenen Selektions- und Darstellungsvorgänge metareflexiv thematisiert. Insofern nutzt die Ausstellung die Einsichten der neuen Museologie aus und stellt sich in den Kontext der Ausstellungen, die selbst zur kritischen Hinterfragung von Darstellungsweisen und Vorgängen der Bedeutungserzeugung einladen.

Über den Hof des *Günter Grass-Hauses*, auf dem einige Skulpturen von Grass ausgestellt werden, gelangt die Besucher*in in den eigentlichen Ausstellungsraum. *Inside*

Blechtrommel stellt aktuell die erste thematische Sektion dar, zu der die Besucher*innen nach dem Durchschreiten des Skulpturenhofs gelangen.

Abbildung 18: *Impression Inside Blechtrommel. Ein Literaturerlebnis*



Bild: NMY

Die Ausstellungssektion besteht aus zwei miteinander verbundenen Elementen, einer virtuellen Realität und einer daran anknüpfenden analogen Station, in der die Inszenierung aus der virtuellen Realität baulich in den analogen Raum übertragen wird. Da es sich im Folgenden um einen sehr individuellen Einstieg in die Ausstellungssektion handelt, werde ich zunächst beschreiben, wie ich diesen Eintritt in die Sektion *Inside Blechtrommel* wahrgenommen habe. Aufgrund der spezifischen Anlage der Ausstellung ist nicht gewährleistet, dass alle Besucher*innen die Ausstellung tatsächlich in dieser Weise wahrnehmen. Es kann beispielsweise sein, dass die virtuelle Realität gerade belegt oder der Besucher*innenservice gerade anderweitig eingebunden ist und daher die Besucher*in nicht in Empfang nehmen kann.

Beim Betreten des Ausstellungsraums wurde ich direkt vom Besucher*innenservice darauf angesprochen, dass ich nun die Möglichkeit hätte, als erstes in eine virtuelle Realität einzutreten. Dafür wurde ich in einen kargen Raum geführt, in dem mir die Funktionsweise der Brille, die die virtuelle Welt für mich erlebbar macht, erläutert und zugesichert wurde, dass der Besucher*innenservice mich beaufsichtige, mir also nichts passieren könne. In einem ersten Schritt sollte ich mich damit vertraut machen, durch die Brille zu sehen und die Bewegungen in dem virtuellen Raum wahrzunehmen. Dabei konnte ich in der virtuellen Realität auch meine Arme bewegen und wahrnehmen.

Da die Erlebnisse in der virtuellen Realität selbst klar gesteuert sind, werde ich im Folgenden nicht mehr nur von meinem Erlebnis berichten, sondern mich wieder in einem objektivierteren Sinne darauf berufen, was potenzielle Besucher*innen in der virtuellen Realität erleben können. Nach dem Aufsetzen der Brille beginnt für alle Besucher*innen dieses Programm, in dem sie sich zwar frei bewegen können, aber dennoch nach und nach in frei wählbarer Reihenfolge dieselben Gegenstände aufheben und mit denselben Ereignissen konfrontiert werden:

Nach der Gewöhnung an die Bewegungen und die Funktionsweise beginnt die vorbereitete Szenerie in der virtuellen Welt. Zu diesem Zeitpunkt besitzt die Besucher*in

noch keine Informationen darüber, was sie im Folgenden erwarten wird. Im ersten Moment befindet sich die Besucher*in in einem dunklen virtuellen Raum, ohne jegliche Kontextualisierung zu erhalten.

Abbildung 19: *Inside Blechtrommel, Kaufmannsladen, virtuelle Realität*



Bild: NMY

Zunächst wird man in der Blickrichtung zu einem analog in den Ausstellungsraum gebauten Kaufmannsladen positioniert und sieht diesen Kaufmannsladen auch in der virtuellen Realität. Wenn man sich umwendet, steht man vor einer Kellertreppe. Unvermittelt erfolgt danach ein »Treppensturz«: Man fällt in den dunklen Raum hinunter. Nach kurzer Zeit ertönt eine weibliche Stimme, die ihrerseits die Besucher*in direkt adressiert und dazu auffordert, herauszufinden, wer sie sei und warum sie sich in dieser Zelle befinde. Insofern liegt hier eine Involvierungsstrategie vor: Die Besucher*in wird sowohl durch die virtuelle Realität als auch durch diese Aufforderung der Erzählerin direkt zum Teil des Geschehens.

Es besteht in der Folge die Möglichkeit, sich im virtuellen Raum umzuschauen, in begrenztem Rahmen auch, sich zu bewegen. Nach und nach wird klar, dass man sich in einer Zelle befindet, in der ein Bett, ein UKW-Radio, ein Schreibtisch und einige weitere Gegenstände deponiert sind. Viele dieser Gegenstände können in der virtuellen Realität näher betrachtet werden. Beispielsweise befindet sich in dem Raum ein Foto, das die Besucher*in aufheben kann. In dem Moment, in dem das Foto aufgehoben wird, erfolgt eine Dynamisierung der Fotografie: Das Foto wird zu einem Panorama, auf dem die Besucher*in nicht nur eine statische Perspektive hat, sondern eine Rundumsicht.

Durch immer weitere Hinweise im Raum wird deutlich, dass man sich in der Welt des Romans »Die Blechtrommel« (1959) befindet. Die Besucher*in erfährt beispielsweise, dass sie beschlossen habe, das Wachstum einzustellen und wird schließlich aufgefordert, laut zu schreien oder zu singen, um ein Glas zum Zerspringen zu bringen. Durch mehrere Hinweise wird die Besucher*in zu der Erkenntnis gebracht, dass sie

Abbildung 20: *Inside Blechtrommel*, Zelle (1)



Bild: NMY

Abbildung 21: *Inside Blechtrommel*, Zelle (2)



Bild: NMY

Oskar Matzerath sein muss, der Protagonist aus dem Roman. Wenn das Glas schließlich zersprungen ist, wird der Raum hell und es ertönt die Stimme von Günter Grass, die den Satz »Zugegeben, ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt« spricht. Dabei handelt es sich um den ersten Satz aus Grass' Roman »Die Blechtrommel«. In gewisser

Weise reproduziert die immersive Station die Einstiegsszene des Romans, die ebenfalls mit einem zunächst kontextlosen Satz in medias res beginnt.

Die virtuelle Realität ist also eine konstruierte Station, die einen involvierenden Effekt besitzt. Die Steuerung der Bewegungen in der virtuellen Welt erfolgt unter Einsatz des Körpers der Besucher*innen. Insofern wird die Nutzer*in leiblich in die Welt von *Inside Blechtrommel* verwoben. Die Gestaltung einer virtuellen Realität trägt dazu bei, dass eine sehr große Nähe zur Erzählung hergestellt wird und die Besucher*innen sich selbst in dem Moment als die handelnde Figur, als der Protagonist, erleben. Allerdings haben die Besucher*innen trotz der scheinbaren Interaktivität und der Steuerbarkeit der eigenen Bewegungen faktisch keine Wahlfreiheiten: Es handelt sich um ein komplett kuratiertes Ausstellungserlebnis, das durch die Bewegungen der Besucher*innen gesteuert wird. Wenn die Besucher*innen allerdings nicht das vorab Erwartete machen, dann geht die Handlung trotzdem im programmierten Sinne weiter. Beispielsweise zerspringt das am Ende in Anlehnung an die Romanhandlung zu zersingende Glas auch dann, wenn die Besucher*in sich der Aufforderung, zu singen oder zu schreien, widersetzt und komplett ruhig bleibt.

Abbildung 22: Der analoge Kolonialwarenladen



Foto: Margret Witzke, Fotografie in der Altstadt

Die Verbindung dieser virtuellen Realität mit der weiteren Ausstellung besteht darin, dass die Kulisse des Kolonialwarenladens, die in der virtuellen Realität vor dem Treppensturz zu sehen ist, analog im Ausstellungsraum anzutreffen ist. Nach dem Abnehmen der Brille gelangt man in die nächste Sektion, in der die Kulisse aus der virtuellen Realität 1:1 in den Ausstellungsraum gebaut wurde. Dieser Kolonialwarenladen im

analogen Raum bietet zahlreiche Details, die im Roman beschrieben wurden, darüber hinaus aber auch Multifunktionsmonitore und Schubladen, in denen klassische Exponate in Papierform konservatorisch geschützt unter Glas betrachtet werden können. Auf den Multifunktionsmonitoren mit Touchscreen können Informationen zur Entstehung, zu Hintergründen und zur Rezeption von Grass' »Die Blechtrommel« (1959) und »Beim Häuten der Zwiebel« (2006) abgerufen werden, die ausgelegten Dokumente erlauben Einblicke in die Entstehungs- und Überarbeitungsprozesse der literarischen Texte. »Anfassen erwünscht« heißt es in Bezug auf den Kolonialwarenladen: So ist der dokumentarische Zugriff durchaus konventionell, jedoch wird eine starke Interaktivität dadurch hergestellt, dass Schubladen geöffnet, Gegenstände aufgehoben oder Filmsequenzen auf Touchscreens aktiviert werden können.

Insofern stellt der in den Raum gebaute Kolonialwarenladen eine Art Schwelle von der Handlung des Romans zu dessen Entstehungsbedingungen dar: Die Besucher*innen können selbst wählen, wie tief sie in die Welt des Ladens eintauchen möchten, welche Schubladen sie öffnen und was sie über die Entstehung von Grass' Texten sehen möchten. Interessant ist, dass der literarische Nachbau die Kulisse dafür bietet, zu betrachten, wie der zugrundeliegende Text entstand. Anders als in den beiden gestalteten Räumen der *Bel Etage*, dem *begehbaren Roman* der ehemaligen Dauerausstellung *Die Buddenbrooks. Ein Jahrhundertroman* im *Buddenbrookhaus* Lübeck (vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3.4.4 dieser Arbeit, Abschnitt »neue Anschaulichkeit«) handelt es sich hier also nicht einfach um eine begehbare Romankulisse, sondern um einen Ort, an dem die fiktionale Welt mit ihrer Entstehung verwoben wird. Insofern ist der Kaufmannsladen eine Art Hybrid, der den Übergang aus der vollständigen Involvierung der Besucher*innen mit der im weiteren Verlauf an die Person Günter Grass gebundenen Ausstellung vollzieht.

5.4.2 Auswertung des Interviews mit Dr. Jörg-Philipp Thomsa

Das Interview mit dem Leiter des *Günter Grass-Hauses*, Dr. Jörg-Philipp Thomsa, fand am 7. Juli 2020 statt. Aufgrund der Covid-19-Pandemie war ein persönliches Treffen nicht möglich, sodass wir aus technischen Gründen telefonierten.

Konzeption der Ausstellung

Im Interview legt sich Thomsa darauf fest, dass es sich bei der Ausstellungssektion *Inside Blechtrommel* um ein mehrgliedriges System handelt.

Dieses ganze Projekt *Inside Blechtrommel* besteht eben aus Virtual Reality, Augmented Reality und dem Multitouchtisch und dem Kaufmannsladen. Ich sagte ja schon, dass für uns zentral ist, Lust zu machen, »Die Blechtrommel« zu lesen und vor allen Dingen auch, die Bilder aus dem Film zu ersetzen.

Das Herzstück der Bezugnahme auf das Literarische stellt die virtuelle Realität dar. Thomsa betont, dass die Zielsetzung der virtuellen Realität im Rahmen der Ausstellung *Inside Blechtrommel* darin bestanden habe, die Besucher*innen zum Lesen zu animieren. Der Grundgedanke sei gewesen, den ersten Satz des Romans in den Blick zu nehmen und die Besucher*innen immersiv in die Anfangsszene des Romans zu versetzen.

Verhältnis zum Literarischen (im virtuellen Teil der Ausstellung)

Es sei, so betont Thomsa, ein elementares Ziel dieses Zugriffs gewesen, die Aufmerksamkeit der Besucher*innen auf den Roman selbst zu lenken. Thomsa geht davon aus, dass viele Besucher*innen vor allem mit den Bildern aus der Verfilmung der »Blechtrommel« in die Ausstellung gingen. Er sieht eine Aufgabe des Segments darin, diese Bilder zu überlagern und stattdessen direkt zum Roman hinzuführen. Diese Hinführung wird schon dadurch ermöglicht, dass die virtuelle Realität gerade die Rahmehandlung des Romans thematisiert, die in der Verfilmung weggelassen wurde. Folglich bietet die Ausstellung schon dadurch eine Anregung für die Auseinandersetzung mit dem Text, dass sie sich auf etwas bezieht, das in der medialen Adaption nicht vorhanden ist. In der weiteren Konzeption der Ausstellung sei eine dezidierte Abgrenzung vom Film vollzogen worden. Bewusst werden auch innerhalb der virtuellen Realität keinerlei Bilder aus dem Film verwendet, sondern eigene, neu programmierte Welten, Darstellungen und Inszenierungen. Es handelt sich bei der Installation der virtuellen Realität um die Eröffnung der Möglichkeit, direkt mit den ersten Satz in den Roman einzutau-chen.

Thomas Ziel ist damit keinesfalls, eine Interpretation des Textes vorzugeben bzw. das Lesevergnügen oder den Lesevorgang des Textes in den Hintergrund zu rücken, sondern vielmehr gerade, ein Verhältnis zum Text herzustellen. Damit ist auch von vornherein klar, dass in dieser Literatúrausstellung nicht Literatur selbst ausgestellt wird, insofern ist auch eine Auseinandersetzung mit dem *Literaturbegriff* in der Ausstellung nicht zielführend:

Das würde das Projekt überfordern, wenn man sagt, das ist wirklich eine Ausstellung von Literatur. Es soll eher ein Medium sein, das zur eigentlichen Literatur hinführt, und das Leseerlebnis ist, meines Erachtens, nicht ersetzbar. Ich wehre mich als Museumsleiter eines Literatur- und Kunstmuseums dagegen, zu sagen, dass man jetzt digital oder auch über soziale Medien neue Formen schafft, die das Lesevergnügen ersetzen, oder dass man quasi häppchenweise versucht, Literatur zu vermitteln und den Besucher nicht mehr fordert, das wollen wir nicht. Also das ist ganz klar leseanimierend gedacht und das haben wir erlebt. Auch unser Herr Bürgermeister, als der die Brille abnahm, sagte »So, jetzt muss ich endlich mal die »Blechtrommel« lesen«, das war eigentlich genau das. Das haben viele Leute schon gesagt, weil sie eben auch diesen Teil der »Blechtrommel« gar nicht kennen und viele nur den Film kannten, und es soll also auf jeden Fall dazu animieren, den Roman komplett zu lesen.

Er sieht also vor allem, dass dieses virtuelle Erlebnis eine spezifische Form der Hinführung zum literarischen Text ermöglicht. Die Möglichkeit, dieses Verhältnis herzustellen, besteht in einem involvierenden Zugang mittels Gamification. Unter Rückgriff auf Friedrich Schillers Leitsatz, demzufolge beim Lernen die Freude im Mittelpunkt stehen sollte, wird hier Thomsa zufolge also die Grundidee aufgegriffen, dass die Besucher*innen in die Welt des Romans eintauchen, auf spielerische Weise neugierig gemacht werden auf den Roman, aber selbst keine finalen Antworten erhalten. Antworten dazu, wie der Roman ausgeht, ebenso wie dazu, warum Oskar Matzerath in dem Moment in der Nervenheilanstalt ist, suchen die Besucher*innen vergebens.

Die Rolle des Raums

Die Wahl der virtuellen Realität erklärt sich auch pragmatisch:

Also ich habe mich sehr für Virtual Reality interessiert und habe gemerkt, dass das für ein Museum eigentlich eine ganz tolle Technologie ist, denn sie ermöglicht es, Dinge gerade im kleinen Museum – wir sind ein sehr kleines, feines Haus – zu zeigen, die wir eben sonst nur auf großen Theaterbühnen inszenieren können, oder in großen Häusern.

Thomsa betont also, dass eine Involvierung der Besucher*innen in die Welt der Romanhandlung auch im analogen Raum möglich wäre. Die virtuelle Realität bietet sich ihm als eine gute Möglichkeit dar, um die begrenzte Fläche des Museums geschickt auszunutzen. Er berichtet davon, dass die Gestaltungsfirma ihm dringend davon abgeraten habe, diese Station gleich mit Informationen zum Roman zu versehen. Er selbst habe ursprünglich intendiert, die jeweils zentralen Informationen bereits innerhalb der immersiven Darstellung der virtuellen Realität vorzugeben und den Besucher*innen somit transparent zu machen, was es mit den jeweils zu sehenden Gegenständen und der gesamten Szenerie auf sich habe. Die Ausstellungsgestalter*innen haben hingegen darauf hingewiesen, dass die virtuelle Realität zunächst einmal einzig und allein den immersiven Zugriff ausnutzen müsse und dass dieser immersive Zugriff durch die Versorgung mit Informationen zerstört würde.

Die Kontextualisierung liefert Thomsa zufolge die zweite Teilstation von *Inside Blechtrommel* nach, die eine von der sozialen Szenografie getrennte Form der Informationsvermittlung in sich berge. Hier ist nämlich der in der virtuellen Realität minutiös nachgestellte Kolonialwarenladen dreidimensional in den Raum übersetzt und ebenfalls nachgebaut worden. Insofern fällt die Besucher*in aus der virtuellen Realität direkt in die dreidimensionale Nachbaukulisse, die am Ende der virtuellen Realität betreten worden war. Innerhalb dieser Kulisse werden verschiedene Informationen zum Roman ebenso wie zu dessen Entstehungsgeschichte gegeben. Das Ausstellungssegment stellt hier eine mit Ausnutzung des Raumeindrucks inszenierte, ansonsten aber klassische Form der Ausstellung im literaturmusealen Sinne dar.

Konzeption der Ausstellung/Verhältnis zum Literarischen (im analogen Teil der Ausstellung)

Thomas Ausführungen legten nahe, zunächst die virtuelle Realität zu betrachten und nach dem Verständnis der Zusammenhänge den Übergang zum zweiten, analogen Teil herzustellen. Hier geht es darum, das Werden, den Kontext und die Entstehung des Werks sowie die Arbeit des Literaten Günter Grass in den Blick zu nehmen und dadurch einen Bezug zum Werk selbst anzuregen.

Also wir wollen eben zeigen, wie die Entstehung des Romans stattfand. Ich finde, das gehört sich so, dass man nicht nur digital in einem Literaturmuseum zeigt, wie Literatur entstanden ist, sondern auch klassisch das Handwerk von Grass präsentiert. Also, wie hat er wirklich »Die Blechtrommel« geschrieben? Danach fragen auch viele Besucher und da können wir auch ein digitales Foto vom Manuskript zeigen, aber natürlich ist es viel schöner, die Tinte von Grass aus den späten Fünfzigern zu präsentieren und dann auch so einen Aha-Effekt zu evozieren, das heißt, die Besucher sehen dann aha, so

hat Grass also geschrieben, immer mit der Hand, ist ja witzig und davor gab es diesen Werkplan aha, interessant. Und dann können sie aber digital dazu Hintergrundinformationen abrufen, zu dem ganz klassisch präsentierten, auratischen Original.

Folglich wird mit Originalen gearbeitet, die einen auratischen Eindruck von den Entstehungsprozessen geben sollen. Darüber hinaus gibt es auch einen digitalen Informationstisch, auf dem die Besucher*innen selbst Informationen zur Vertiefung erhalten können (mehrere Filme zu unterschiedlichen Themen und z.B. sogar eine Originalaudioaufnahme von Günter Grass, der aus dem Shoa-Kapitel »Glaube Hoffnung Liebe« liest). Mithin liegt innerhalb dieser Ausstellungsstation eine Kombination aus der Gamification und der Möglichkeit eines klassisch auf die auratischen Gegenstände fixierten Ausstellens der Hintergründe und damit des Umfelds von Literatur vor.

Die Zielsetzung, im Rahmen der Ausstellung nicht die Bilder aus der Verfilmung hervorzurufen, wird auch in dieser analogen Station verfolgt. So betont Thomsa, auch dabei sei bewusst nicht auf die Filmkulisse zurückgegriffen worden. Stattdessen habe man in Zusammenarbeit mit den Gestalter*innen auf Basis der Beschreibungen des Kolonialwarenladens in »Die Blechtrommel« und »Beim Häuten der Zwiebel« einen Kolonialwarenladen entworfen, der dem Stil Danzigs in den 1930er Jahren nachempfunden sei. Somit werden die Besucher*innen seiner Zielsetzung zufolge an das Ausgangsmedium, das gedruckte Buch, herangeführt. Eben in dieser Heranführung an das Ursprungsmedium und an das Werk des Namensgebers seines Museums sieht Thomsa die zentrale Aufgabe des Literaturmuseums. Die Heranführung an den Roman erfolgt in einer hybriden Form, da in dem Kolonialwarenladen einerseits Trägermedien in Papierform ausliegen, auf der anderen Seite mit dem Kolonialwarenladen aber auch Vorstellungsbilder aufgerufen und affiziert werden. Wie sich zeigt, liegt in dieser Station eine Zusammenführung aus dem Versuch, ein Verhältnis zur Literatur in ihrer immateriellen Dimension herzustellen mit einem Zugriff auf die materielle Dimension und die Entstehungsbedingungen des literarischen Textes, vor.

Ergänzung: weitere Entwicklungen

Im Interview fügte Thomsa eine wichtige mediale Erweiterung hinzu, die zum Zeitpunkt meines Ausstellungsbesuchs noch nicht vorhanden war. Um aber das Gesamtkonzept und auch die didaktischen Anschlußüberlegungen nachvollziehen zu können und die Vielfalt der Erfahrungsangebote abzubilden, füge ich die Informationen zu diesem Element an dieser Stelle ein. Thomsa führt aus, dass die Gamification mittlerweile auch in einer Augmented Reality fortgeführt werde, da das *Günter Grass-Haus* mittlerweile mit einer App oder auch mit zur Verfügung gestellten Tablets die Möglichkeit bietet, innerhalb des Raums eine Art virtueller Schnitzeljagd zu vollziehen. Dafür verweist er auf eine weitere Station unter dem Titel *Tatort Gerresheim*: Eingesetzt wird dabei eine Augmented-Reality-App, die Besucher*innen zu einer Art rätselhaften Spurensuche bezüglich des Kriminalfalls aus dem Roman *Die Blechtrommel* einlädt. Mithilfe dieser App muss die Besucher*in nach und nach innerhalb des Raums an verschiedenen Stellen Rätsel des Kriminalfalls lösen und dadurch auf die Spur gelangen, warum Oskar Matzerath in die Heil- und Pflgeanstalt eingewiesen wurde.

Abbildung 23: Tatort Gerresheim



Bild: Die Infografen

Diese Augmented Reality greife in gewisser Weise das Rätsel aus der virtuellen Realität am Anfang auf. In der virtuellen Realität ging es ja darum, herauszufinden, dass man in die Perspektive der literarischen Figur Oskar Matzerath versetzt wurde. So standen auch in der Zelle an der Wand die Fragen »Wer bist du? Wo bist du?« und die Antwort war »Oskar Matzerath in der Heil- und Pflegeanstalt«. Die Augmented Reality setzt am Ende des Romans an. Somit verbinden sich Anfang und Ende des Romans durch die Angebote der virtuellen Realität und der Augmented Reality und bringe die Besucher*innen dazu, sich weiter in die Welt der »Blechtrummel« zu vertiefen.

Auch bei dieser Involvierungsstrategie mittels Augmented Reality geht es darum, als Besucher*in tätig zu werden, selbst Spuren nachzugehen, die im Roman angelegt sind. Allerdings verrät auch diese Station nicht, wie der Roman endet: Die Besucher*innen gehen aus der Ausstellung mit einem ungelösten Rätsel heraus, da ihnen eben nicht präsentiert wird, welchen Grund es für den Aufenthalt innerhalb der Nervenheilanstalt eigentlich gab. Es geht auch hier darum, dass die Besucher*innen zum Lesen animiert werden. Die Zielgruppenorientierung des Ausstellungselements zur »Blechtrummel« bestand in einem Blick vornehmlich auf Erwachsene, wobei von vornherein eine heterogene Gruppe von Besucher*innen fokussiert wurde.

Bezug zu Vermittlungszielen

Eine konkrete Orientierung an Schulklassen liegt in Bezug auf *Inside Blechtrummel* nicht vor, weil die Installation als solche vorrangig auf das individuelle Erlebnis abzielt. Thomsa betont, dass sein Museum gute Kontakte zu den Schulen pflege, die auch spezielle Führungsformate erhielten, aber *Inside Blechtrummel* könne eben schon rein technisch nur individuell erfahren werden. Das leuchtet auch insofern ein, als es ja gerade um die Illusion gehen soll, die im Rahmen der Ausstellung aufgebaut wird und

Abbildung 24: Tatort Gerresheim 2



Bild: Die Infografen

die auf individuellem Wege zu erkunden ist. Allerdings besteht die Möglichkeit, von außen zuzuschauen und auf einer Leinwand zu sehen, was die Person in der virtuellen Realität gerade sieht. Die virtuelle Schnitzeljagd *Tatort Gerresheim* hingegen bietet sehr wohl Potenziale für einen schulischen Besuch, immerhin lässt sich eine solche Schnitzeljagd auch trefflich mit einer schulischen Lerngruppe als Gemeinschaftserlebnis umsetzen. Zentral ist, dass Thomsa keinen künstlerischen Anspruch mit der Station verfolgt, sondern die Installation als didaktische Konzeption ansieht. Es geht ihm darum, auf spielerische Weise zur Literatur zu führen.

5.4.3 Zusammenfassung und didaktische Anschlussfähigkeiten

Die Ausrichtung des Ausstellungssegments besteht aus mehreren Teilen. Der erste Teil bedient sich technisch der virtuellen Realität. Konzeptionell handelt es sich dabei um eine spezifisch medial ausgeprägte Art sozialer Szenografie, da die Besucher*innen leiblich in die Szenerie der Kuratierung eingebunden werden.

Thomsa betont ähnlich wie Gribnitz aus dem *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder, am wichtigsten sei ihm, mit dieser Station ein Verhältnis zum Roman herzustellen und die Besucher*innen an den literarischen Text heranzuführen. Dieses leseanimierende Ziel setzt Thomsa darüber hinaus noch in den Kontext der Medienkonkurrenz, denn er betont, dass es ihm durch die Konzeption dieser Station auch und in starkem Maße darum gegangen sei, vor allem die Bilder aus der Verfilmung ein wenig zurückzudrängen und gerade die für den Roman so wichtige Rahmenhandlung, die im Film fehlt, in den Blick der Ausstellung zu nehmen.

Ein großer Schwerpunkt der Ausstellungssektion besteht im zweiten Raum in einem traditionelleren Zugriff. So betont Thomsa, dass in der analogen Anknüpfung

an die virtuelle Realität, in der entsprechend der Kaufmannsladen analog nachgebildet wurde, in verschiedenen Schubladen Manuskripte ausliegen, durch die die Überarbeitungs-Zustände und Entstehungsweisen des Romans nachvollziehbar gemacht werden. In gewisser Weise nimmt damit diese in den Raum gebaute Installation eine Art hybride Stellung innerhalb des Ausstellungsgefüges ein, steht sie doch genau im kognitiven Raum zwischen dem immateriellen Zugriff auf Literatur im Rahmen der Virtual Reality und dem Zugriff auf die materielle Dimension von Literatur durch die ausgelegten Bogen. Damit wird die Doppelnatur der ausgelegten Manuskripte insinuiert, die einerseits einfach als papierförmige Träger von Schrift, andererseits als Boten für die Literatur als immateriellem Gegenstand gelesen werden können.

Die Virtual Reality stellt einen Gegenwartsbezug her. Es handelt sich um die Konkretisierung einer im Text möglicherweise auch abstrakt bleibenden Fragestellung, die eigenbiografisch erfahrbar gemacht wird. Dadurch, dass die Besucher*innen quasi selbst in der Nerven- und Heilanstalt sind und herausfinden müssen, wer sie sind und warum sie in diese Nervenheilanstalt gelangt sind, wird gleichzeitig deren existenzielles Gefühl angesprochen und die im Text möglicherweise widerständig bleibenden Beschreibungen werden besser greifbar gemacht. Insofern handelt es sich bei dieser Ausstellung gleichzeitig nicht nur um eine reine Hinführung, sondern auch um ein weiteres Medienangebot, durch das sich Besucher*innen auch in die Texthandlung besser einfühlen können, weil sie ihre eigenen Gefühle mit den Gefühlen des Protagonisten zusammenbringen können. Die Station *Tatort Gerresheim* bietet darüber hinaus einen Rätselcharakter. Auf der Website des *Günter Grass-Hauses* heißt es:

Mit der Augmented Reality-Tour ›Tatort Gerresheim‹ können Sie den dritten Teil des Jahrhundertromans und das Günter Grass-Haus vollkommen neu entdecken. Ermitteln Sie auf den Spuren von ›Kommissar Lux‹. Dieser Hund lieferte dem Blechtrommler Oskar Matzerath den entscheidenden Hinweis über das Verschwinden der Krankenschwester Dorothea Köngetter in Gerresheim. Finden Sie heraus, warum Oskar Matzerath am Ende des Romans in die Heil- und Pflegeanstalt eingewiesen wurde!¹⁵

Durch diesen interaktiven Sprung zum Ende des Romans wird ein motivierendes Angebot für den Besuch mit einer Schulklasse möglich: Die Schüler*innen bewegen sich im Raum, suchen nach Antworten, wobei sie keine vorgefertigten Antworten erhalten, sondern zum Denken angeregt werden. Zentral ist, dass die Schüler*innen zumindest ein grundlegendes Wissen über »Die Blechtrommel« haben sollten, damit die Rätsel aus der Augmented Reality nicht einfach isoliert stehenbleiben, sondern eine Rückbindung an den Roman erfolgen kann.

Thomsa war es wichtig, durch die Ausstellung auf keinen Fall den Eindruck entstehen zu lassen, der Roman müsse nach dem Besuch der Ausstellung nicht mehr rezipiert werden, weil die Ausstellung genügend Informationen bereithält. Ganz im Gegenteil ist sein Ziel, durch diese Ausstellung an den Text heranzuführen und Neugierde zu wecken.

15 Website des *Günter Grass-Hauses*, *Tatort Gerresheim. Augmented Reality-Tour*, <https://grass-haus.de/> [14.04.2021].

5.5 Die Laborausstellungen im *Buddenbrookhaus* in Lübeck

Das *Buddenbrookhaus* in Lübeck konzipiert seit dem Jahre 2013 eine neue Dauerausstellung, die in einem groß angelegten Projekt auf der doppelten Fläche der bisherigen Ausstellungsräume entstehen soll. Die alte Dauerausstellung aus dem Jahre 2000 wurde dafür im Jahre 2019 geschlossen, es kommt zu massiven baulichen Veränderungen, sodass der Umbau noch einige Jahre in Anspruch nehmen wird.

Um in der neuen Dauerausstellung auch Literatur ausstellbar zu machen, beschloss die Leitung, einige Sonderausstellungen zu kuratieren, sogenannte »Laborausstellungen«, in deren Rahmen experimentelle Zugriffe auf das Ausstellen von Literatur ausgelotet werden sollten. Es gab insgesamt vier derartige Laborausstellungen, wobei sich zwei dieser Laborausstellungen explizit mindestens in Teilen dem Gegenstand Literatur als immateriellem Gegenstand verschrieben hatten. Sonderausstellungen sind, so zeigte ich in Kapitel 2, nicht der musealen Sammlung verpflichtet, daher konnten die Laborausstellungen auch in Teilen radikal innovative Ansätze ohne Bezug auf Originale im Ausstellungsraum vollziehen.

Ich werde im Folgenden die beiden Laborausstellungen, die sich ihrer Zielsetzung nach mit dem Ausstellen von Literatur auseinandergesetzt haben, beschreiben und im Anschluss das Interview mit der Kuratorin und Projektkoordinatorin Dr. Caren Heuer auswerten. Im Rahmen der Forschung für die vorliegende Studie hatte ich eigentlich lediglich die Laborausstellung *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann* aus dem Jahre 2016/17 betrachtet, allerdings baute diese Ausstellung so stark auf den Erfahrungen aus der vorangegangenen Laborausstellung auf, dass diese vorherige Ausstellung aus dem Jahre 2015 mit dem Titel *Erzähl mir Meer. Geschichten von der See* nicht ausgeblendet werden konnte. Da ich zum Zeitpunkt der *Erzähl mir Meer*-Ausstellung noch selbst im *Buddenbrookhaus* arbeitete, aber nicht in den Kuratierungsprozess involviert war, hatte ich die Möglichkeit, auf eigene Erfahrungen mit dieser Ausstellung zurückzugreifen. Tatsächlich hatte ich seinerzeit bereits privat eine noch recht intuitive Ausstellungsbeschreibung angefertigt, um damit im Rahmen meiner Arbeit im *Buddenbrookhaus* eine Rückmeldung zu der Ausstellung geben zu können. Auf diese damals angefertigten Notizen werde ich im Folgenden zurückgreifen.

5.5.1 Ausstellungsanalysen

a) *Erzähl mir Meer. Geschichten von der See*

Die erste Laborausstellung *Erzähl mir Meer. Geschichten von der See* (Juni bis August 2015) erprobte einen gänzlich neuen Ansatz zum Ausstellen von Literatur. Aufgrund der Tatsache, dass diese Besuche aber noch nicht der Struktur der anderen Ausstellungsbesuche folgten, bleibt die Darstellung hier etwas knapper und dient vor allem dazu, die Genese und Vorbedingungen herauszuarbeiten, die für die später beobachtete Sonderausstellung *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann* notwendig waren. Ausgangspunkt war das Travemünde-Kapitel in »Buddenbrooks«, in dem Hannos ambivalente Gefühle angesichts der erholsamen, aber vergänglichen Zeit am Strand dargestellt werden. Dem Rubriktext der Ausstellung zufolge sollte es in einem ersten Schritt darum gehen, den Symbolgehalt des Meeres in Literatur und Medien deutlich zu machen und

dabei auch zu zeigen, dass es sich bei dieser symbolischen Aufladung des Meeres um ein kulturelles Motiv handelt. Der Titel dieser Ausstellungssektion lautete *Meer-Gedächtnis*. Dieses *Gedächtnis* bestand aus einer Wand, an der 100 Zitate zum Thema Meer aushingen.¹⁶ Dabei gab es philosophische Zitate, Auszüge aus der Bibel ebenso wie Passagen aus thematisch oder motivisch klassischer Literatur bis hin zu aktuellen Pop-Liedern, in denen das Meer jeweils präsent war. Jede Besucher*in konnte sich einen Heft-Ordner mit der Aufschrift »Meer-Gedächtnis« nehmen. Die an die Wand gehängten Zitate waren jeweils auf DIN-A4-Papier gedruckt, die bereits gelocht waren. Die Besucher*innen waren aufgefordert, sich ihr eigenes »Meer-Gedächtnis« zusammenzustellen, indem sie sich diejenigen Blätter von der Wand nehmen und in den Hefter einordnen konnten, die ihnen zusagten. Deutlich gemacht wurde dadurch die ambivalente Semantisierung des Meeres nicht nur bei Thomas Mann, sondern in der allgemeinen kulturellen Überlieferung.

Um darüber hinaus zu zeigen, dass nicht nur in der Literatur, sondern auch im Denken der Menschen Meer mehr bedeutet als bloß Salzwasser, bestand darüber hinaus die Möglichkeit für Besucher*innen, ihre eigenen Erinnerungen zum Thema Meer aufzuschreiben und dann ebenfalls öffentlich zugänglich zum Teil dieses *Meer-Gedächtnisses* werden zu lassen. Wörtlich hieß es in der Ausstellung: »Ergänzen Sie das Meer um Ihre eigenen Erinnerungen«. Dazu bestand die Möglichkeit, auf einem leeren Blatt Papier die eigenen Erinnerungsassoziationen aufzuschreiben und diese in eine Kiste zu werfen, in der die jeweils neueste Notiz durch eine Kamera aufgenommen und in Echtzeit in den Raum projiziert wurde.

Der zweite Raum wurde schon im Rubriktext als ein Experiment dargestellt. Der große Ausstellungsraum war karg eingerichtet, es befand sich in der Mitte lediglich eine Sitzgelegenheit. An die Wand wurde der Text des Travemünde-Kapitels (Teil 10, Kapitel 3 aus »Buddenbrooks«) projiziert. Darüber hinaus befanden sich in diesem Raum eine Windmaschine, eine Lichtmaschine und eine Toninstallation, die verschiedene schrille Töne von sich gab. Licht, Töne und Wind wirkten in einem Zusammenspiel mit der

16 Die Zahl 100, so erfuhr ich im Austausch mit der Projektkoordinatorin Dr. Caren Heuer, gründet in folgender Überlegung: Das *Meer-Gedächtnis* bestand aus exakt 100 Texten – dahinter stand die Idee, ausdrücken zu wollen, dass sich kollektive Erinnerungen bei aller Starre ihrer Topoi und Motive (hier also das Meer als Todes- und Ewigkeitssymbol) doch immer verändern, so wie Wasser ab 100 Grad seinen Aggregatzustand zu wechseln beginnt. Die Besucher*innen hatten im Rahmen der Ausstellung die Möglichkeit, eigene Erinnerungen zum Thema Meer hinzuzufügen, damit also die Zahl 100 zu überschreiten. Den Erinnerungen der Besucher*innen, die damit das »Mehr als 100« lieferten, sollte somit die symbolische Macht zukommen, das Wasser – metaphorisch gesprochen – zum Kochen zu bringen und das kollektiv geteilte Gedächtnis vom Meer zu verändern. Heuer führte im Rahmen dieser Kommunikation weiter aus: »Die ganze Ausstellung war bis in die Details semantisch aufgeladen. So bestanden z.B. alle Bauten aus Seekiefer – das Meer fand sich also im Material zitiert wieder – und sollte anspielen auf das in Norddeutschland gängigste Holz für Särge: Kiefer.« (Mail vom 12. Mai 2021) Auch das Gelb als Grundton der Ausstellung bei Folder, Flyern, Merchandising etc. war mit Sinn gewählt; Gelb ist in der christlichen Ikonografie oft ambivalent, kann für das Gute wie das Böse stehen, genutzt als Symbol für das Licht und das Leben, aber auch des Leidens und der Vergänglichkeit – ähnlich ambivalent also wie das Meer als Ort der Sehnsucht nach Tod oder Leben.

Abbildung 25: Meer-Gedächtnis, Buddenbrookhaus. Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum



Foto: Edward Greiner

Abbildung 26: Meer-Gedächtnis, Buddenbrookhaus. Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum



Foto: Thorsten Wulff

Abbildung 27: Raumeindruck der Installation zum Travemünde-Kapitel, Buddenbrookhaus. Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum



Foto: Edward Greiner

Abbildung 28: Die Installation zum Travemünde-Kapitel – Nahansicht, Buddenbrookhaus. Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum



Foto: Edward Greiner

Lektüre des Texts. So hieß es, das Experiment sei an die Lesegeschwindigkeit angepasst und dauere 20 Minuten. Eine Regulierung dieses Passungsverhältnisses wurde dadurch hergestellt, dass der Text nach und nach in einer vorbestimmten Geschwindigkeit an die Wand projiziert wurde. Somit bestand die kuratierte Choreografie darin, dass die Licht-, Ton- und Windstimmung jeweils in einem spezifischen Sinne passend zum Inhalt des jeweils zu erlesenden Texts erzeugt wurde. Dem Rubriktext zufolge standen die Geräusche, das Licht und der Wind für die vergehende Zeit, Hannos wechselnde Stimmung und die Wucht des Meeres. Die Besucher*innen wurden durch den in Teilen unangenehm hochfrequenten Ton mit dem Abschiedsschmerz Hannos affiziert, sollten fühlen, wie sie der Kraft des Meeres ausgesetzt sind. Die Zielsetzung bestand in diesem Falle also in einem sozial szenografierten Zugriff auf den literarischen Text. Die Stimmung Hannos sollte durch die abstrakte Installation zur Stimmung der Besucher*innen werden, sollte die Besucher*innen leiblich wie emotional ergreifen und sie quasi in ihrem Dasein im Raum zu Hanno Buddenbrook machen.

*Abbildung 29: Text-Projektion Travemünde-Kapitel, Buddenbrookhaus.
Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum*



Foto: Edward Greiner

Dieser elementarisierend-emotionale Zugriff erfolgte auf einer sehr abstrakten Ebene. Kern dieses Ausstellungselements war das Erlesen des Texts: Auf beiden Seiten des Raums wurde nach und nach der Text aus dem Strand-Kapitel eingeblendet. Allerdings blieb es anders als etwa in den Vorschlägen von Barthel nicht dabei, dass die Literatur im Raum rezipiert werden soll (vgl. dazu Kapitel 3.1 dieser Arbeit). Stattdessen sollte während des Leseakts eine Erfahrung ermöglicht werden, in deren Rahmen die Besucher*innen in die Perspektive der Figur Hanno Buddenbrook eintauchten.

Als Problem erwies sich, dass dieser Zugriff sehr abstrakt und voraussetzungsreich war. Erstens war es erforderlich, den Text auch tatsächlich zu lesen und sich trotz der in Teilen körperlich unangenehmen Geräuschkulisse in die Rezeption zu vertiefen, zweitens war es auch sehr abstrakt, die eigentliche Dimension dieser in den Raum gestellten Maschinen zu erfassen. Die Grundidee eines die Besucher*innen ergreifenden Zugriffs, um dadurch eine nachhaltige Erfahrung des Gemütszustands der Figur zu ermöglichen und die Szenerie eben aus Hannos Sicht durchzuspielen, stellt sich allerdings als eine klar weiterzuverfolgende Idee in Bezug auf das Herstellen einer Beziehung zum Literarischen dar. Die Erkenntnisse aus dieser Ausstellung flossen in die Kuratierung der zweiten Laborausstellung *Fremde Heimat* ein, in deren Rahmen die Literatur am Rande in so genannten Literaturinseln Einzug hielt.

b) Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann

Wie ich bereits in Kapitel 3.5.2 dargestellt habe, befanden sich im Ausstellungsraum zu *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann* (Juni 2016 bis Januar 2017) einige Literaturkisten, die jeweils einen literarischen Text der Familie Mann in den Blick nahmen, der in der Zeit des Exils entstanden ist. Der Zugriff bestand darin, dass hier erzähltheoretische Besonderheiten der jeweiligen literarischen Texte in den Ausstellungsraum gebaut und die jeweilige Struktur und Perspektive baulich in den Raum übersetzt wurde (vgl. dazu auch Kapitel 3.5.2 dieser Arbeit).

Wie auf Abbildung 30 zu sehen ist, handelt es sich um Kisten, die sich gestalterisch in den restlichen Ausstellungsraum einfügen, aber doch insofern eine Besonderheit darstellen, als sie innerhalb des sonst sehr offen gehaltenen Raums von der sonstigen Gestaltung abgehoben waren.¹⁷ Die in Abbildung 30 zu sehende Literaturinsel thematisiert Klaus Manns »Mephisto. Roman einer Karriere« (1936). In diesem Roman geht es um den Schauspieler Hendrik Höfgen, der im Deutschen Reich als Schauspieler dadurch Karriere macht, dass er sich wider seiner Überzeugung aus taktischen Gründen darauf einlässt, sich mit den Nationalsozialisten zu verbünden. Der Höhepunkt des Romans besteht darin, dass Höfgen während einer Faust-Inszenierung in seinem Mephisto-Kostüm dem preußischen Ministerpräsidenten symbolträchtig die Hand reicht. Für seine Karriere verrät der Schauspieler sogar seine Freunde und seine Geliebte. In der Ausstellung wurde diese Haltung dahingehend gedeutet, dass er über Leichen ginge. Folglich stand auf dem roten Teppich, den die Besucher*in zum Betreten der Literaturinsel überschreiten musste, in Großbuchstaben »ÜBER LEICHEN«,

17 Im Rahmen des Mail-Austauschs präzisiert Heuer noch, dass die Kisten in Form und Materialität alte Seemannskisten zitieren und damit ebenfalls semantisch aufgeladen sind, Mail vom 12. Mai 2021.

Abbildung 30: *Fremde Heimat, Literaturinsel zu Klaus Manns »Mephisto«, Buddenbrookhaus. Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum*



Foto: Olaf Malzahn

sodass die Besucher*in buchstäblich »über Leichen« ging, um in das Innere der Kiste zu gelangen. Dieses Innere war gestaltet wie eine Garderobe, in deren Zentrum sich ein Spiegel befand, auf dem das Zitat »Da stand er nun in seiner Größe und funkelnden Fülle« aus Klaus Manns »Mephisto« abgedruckt war. Die Elementarisierung dieser Station bestand darin, dass in dem Raum sowohl die Karrierefiktion des Schauspielers als auch die Inszenierung durch das nationalsozialistische Regime dargestellt wurden, wobei die Station einer Art Selbstbespiegelung diente: Die Betrachter*innen wurden auf sich selbst zurückgeworfen und mit der Frage konfrontiert, inwiefern auch sie sich womöglich aus taktischen Gründen zumindest in Teilen einem System oder auch nur einer sozialen Gruppe andienen würden.

Insofern wurde eine Kernaussage des literarischen Texts zugrunde gelegt und mit einem Lebenswelt- und Aktualitätsbezug versehen. Ähnlich wie Klaus Mann in »Mephisto«, so thematisiert auch Thomas Mann in seinem »Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde« (1947) das Thema des Nationalsozialismus und der individuellen Schuld und spielt ebenfalls auf Mephisto und das Motiv von Goethes »Faust. Eine Tragödie« (1808) an. In dem Roman liegt eine Besonderheit in Bezug auf die Erzählkonstruktion vor: Es liegt eine Rahmenerzählung vor, in der es um Serenus Zeitblom geht, der dann in einer Binnenerzählung von Adrian Leverkühn erzählt, der einen Pakt mit dem Bösen eingeht. Diese Erzählkonstruktion wurde dadurch in den Raum gebaut, dass die Literaturinsel nur in Teilen begehbar war (siehe Abbildung 31). Aus der Rahmenerzählung wurde also ein in den Raum gebauter Rahmen.

Abbildung 31: *Fremde Heimat, Literaturinsel zu Thomas Manns »Doktor Faustus«, Buddenbrookhaus. Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum*



Foto: Olaf Malzahn

Motivisch insinuiert die Kiste, dass die Handlung des Romans im bereits untergehenden Dritten Reich spielte, wobei der Verfall und die Frage, wie es nach dem Zusammenbruch weitergehen könne, in der Kiste inszenatorisch aufgegriffen wurde. Das zu sehende Augenpaar zeugte vom Entsetzen und Entfremden des Individuums, das auf dieses zugrunde gerichtete Deutschland schaut. Womöglich handelte es sich dabei um die entsetzten Augen Zeitbloms, des Binnenerzählers, der auch von Adrian Leverkühns Fall erzählt.¹⁸

18 Diese Assoziation hatte ich bei meinem Ausstellungsbesuch. Im Rahmen eines informellen Austauschs mit der Projektverantwortlichen Dr. Caren Heuer erhielt ich allerdings folgende Angabe:

Auch andere der Literaturinseln stellten jeweils auf ihre individuelle Art und Weise die Erzählkonstruktion aus, wobei es grundsätzlich nicht bei einer formalistischen Betrachtung stehen blieb. Darüber hinaus lagen auch hier Elemente einer sozialen Szenografie vor: So befand sich beispielsweise in der Literaturinsel zu Thomas Manns »Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis« (1930) auf Kniehöhe ein Monitor, auf dem ein Video über Pferdedressur im Zirkus zu sehen war. Um diesen Film betrachten zu können, mussten die Besucher*innen sich sehr weit herunterbücken. Dadurch, dass keine Kommentierung vorlag, war allerdings zum Beispiel nicht auf den ersten Blick ersichtlich, warum der Monitor zum Dressur-Film so weit unten angehängt war (s. dazu die Auswertung des Interviews). Der Unterschied zu *Erzähl mir Meer* bestand darin, dass die Literatur als solche hier nicht so einen großen Raum einnahm, sondern lediglich eingebettet in eine ansonsten biografische Ausstellung zur Familie Mann und deren Schicksal im Kontext der Zeitgeschichte war. Allerdings setzte auch hier die Ausstellung auf eine extreme Kommentierungspuristik und versuchte, so wenige Regieanweisungen wie möglich in den Raum zu bringen.

Da die Ausstellung im Diskurs zur Ausstellbarkeit von Literatur maßgeblich war und daher auch in Kapitel 3 bereits thematisiert wurde, bleibt die Ausstellungsbeschreibung an dieser Stelle knapp und dient nur der Einordnung in den Kontext. Bei beiden Laborausstellungen wird deutlich, dass ein Ansatz der sozialen Szenografie vorlag, indem die Zielsetzung darin bestand, den Besucher*innen das Problemfeld des jeweiligen literarischen Texts erfahrbar zu machen. In der *Fremde Heimat*-Ausstellung wurden die literarischen Texte quasi elementarisiert auf ihren Kern und dieser Kern dann in einer je nach Ausgestaltung unterschiedlichen Art und Weise in einen Bezug zur leiblichen Erfahrung der Besucher*innen gebracht. Es handelte sich damit um einen sehr rezipient*innenseitigen Zugriff auf Literatur, indem Stimmungen transportiert und immersiv auf die Besucher*innen übertragen werden sollten.

Im Folgenden werde ich auswerten, welche Überlegungen seitens der Kurator*innen angestellt wurden und welche Rückschlüsse sie aus den jeweiligen Laborausstellungen gewinnen konnten. Diese Erkenntnisse werden für den Kontext dieser Habilitationsschrift zentral sein, da es gerade darum geht, die entsprechenden Konsequenzen und weiteren konzeptionellen Schlussfolgerungen zu erfahren, die in die neue Dauerausstellung des *Buddenbrookhauses* eingebracht werden.

5.5.2 Interview mit Dr. Caren Heuer

Das Interview mit Dr. Caren Heuer fand am 07. Dezember 2020 statt. Auch dieses Interview konnte aufgrund der Pandemie nicht vor Ort stattfinden und wurde daher aus technischen Gründen via Telefon geführt.

»Tatsächlich ging es um Leverkühns Augen und ihre Beschreibung bei der letzten Begegnung mit Zeitblom, ausgerechnet bei Überfall auf Polen 1939. Aber Deine Assoziation war durchaus gewollt und spielte auf zahlreiche weitere Textstellen an.« (Mail vom 11. Mai 2021).

Konzeption der Ausstellung

Heuer betont, bei den Laborausstellungen im *Buddenbrookhaus* sei es darum gegangen, die Möglichkeiten des ausstellerischen Zugriffs auf Literatur auszuloten und Experimente anzustellen, wie neue ausstellerische Wege beschritten werden können. Hintergrund dieser Experimente war die neu zu kuratierende Dauerausstellung. Das langfristige Projekt im *Buddenbrookhaus* besteht seit 2013 darin, Planungen für eine neue, auf doppelter Fläche zu errichtende Dauerausstellung zu entwickeln und bei dieser Gelegenheit auszuloten, welche neuen Ansätze denkbar wären, um in diesem Rahmen nicht nur die Biografie der Familie Mann zu betrachten, sondern auch deren Literatur in den Raum zu bringen. Dabei betont Heuer, dass es darum ging, in diesem Falle über die bisherige Dauerausstellung des *Buddenbrookhauses* hinauszudenken und entsprechend nicht länger eine Konkretisierung von Literatur im Raum vorzunehmen, sondern einen abstrakteren Zugriff zu wählen.

Literaturbegriff

Heuer schildert, dass eine Grundeinsicht im Gespräch mit den Gestalter*innen darin bestanden habe, dass Literatur als immaterieller Gegenstand nur schwerlich erfassbar sei, da »Literatur eigentlich etwas ist, das im Kopf stattfindet. Eigentlich ist Literatur das Ergebnis von Lesen. Und Lesen kann man nicht wirklich ausstellen.« Die Ausstellungskonzeption musste sich also in gewisser Weise erst einmal auch vom Diskurs um die Ausstellbarkeit von Literatur absetzen. Dabei betont Heuer, dass das Kurator*innenteam zu diesem Zeitpunkt noch von dem Bemühen getragen gewesen sei, Literatur selbst auszustellen und damit eine Antwort auf die Frage danach zu finden, wie die lediglich im Kopf entstehende Literatur in den Ausstellungsraum zu bringen sei. Rückblickend ordnet sie die Ausstellung als den Versuch ein, ein Verhältnis zum Literarischen herzustellen, auch wenn das Projektteam damals eigentlich selbst davon ausgegangen sei, eine Möglichkeit zum Ausstellen von Literatur gefunden zu haben.

Verhältnis zum Literarischen

Es habe sich bei der ersten Ausstellung *Erzähl mir Meer* um eine in den Raum gebaute Interpretation eines literarischen Textes gehandelt, die aber nicht mit dem Ziel einer Vereindeutigung angetreten sei, sondern im Gegenteil mit dem Ziel, die Fantasie der Besucher*innen im Raum in Gang zu setzen. Anders als in der bisherigen Dauerausstellung im *Buddenbrookhaus* sollte also gerade keine konkrete Ausgestaltung oder Szenerie in den Raum gebaut werden, sondern vielmehr eine individuell zu rezipierende und dadurch entsprechend auch deutlich abstrahierte Art der Ausstellung entstehen. Die Zielsetzung bei *Erzähl mir Meer* habe dann darin bestanden, die Individualität des Leseakts gewissermaßen in den Raum zu bringen und das Medium Raum mit seinen Möglichkeiten der Besucher*innenaktivierung auszunutzen.

Heuer erläutert, dass bei *Erzähl mir Meer* der Rezeptionsakt von Literatur ebenso wie der Inhalt des Texts in den Raum übersetzt worden sei, indem hier eine sehr abstrakte und damit aus ihrer Sicht auch anspruchsvolle szenografische Umsetzung im Raum erfolgt sei:

Da gab es eine Windmaschine, die stand aber nicht für Wind. Und das war eine Umdrehung der Abstraktion, die zu hart war. Licht stand nicht für Licht, sondern hatte was mit der Entwicklung von Zeit zu tun im Leseakt und so weiter. So war klar, wir müssen das etwas dichter dran machen, etwas bildlicher. Und wir wussten, wir können Literatur nicht im Ganzen ausstellen, das war klar [...].

Eine zweite Herangehensweise an das Ausstellen von Literatur lag der *Erzähl mir Meer*-Ausstellung zugrunde, wenn es um die Motivik des Meeres ging: Heuer betont, dass hier der Versuch unternommen worden sei, das Motiv des Meeres in den Kontext einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Betrachtung zu stellen, indem hier diverse Zitate aus der Literatur- und Kulturgeschichte ausgegangen hätten (vgl. Kapitel 5.5.1). Das Ziel habe darin bestanden, die tiefenstrukturellen Bedeutungskomponenten des Themenkomplexes Meer im Raum erfahrbar zu machen. Sie betont, das Zeichen des Meeres sei in der Kulturgeschichte mit Tod und Endlichkeit belegt. Durch diese geradezu kulturelle Rahmung sollte bei den Besucher*innen ein Verständnis dafür angebahnt werden, dass in literarischen Texten bestimmte Symbolgehalte anzutreffen und nicht singular an diesen einen Text gebunden sind. Der Zugriff bestand in einem diskursivierenden Blick auf Literatur und offenbarte, wie bestimmte Symbolgehalte sich entsprechend in der Überlieferung durchsetzten.

Der Rückschluss aus der sehr abstrakt gehaltenen Ausstellung bestand darin, bei der nächsten Laborausstellung deutlich konkreter zu werden, den eigentlichen Akt der Rezeption nicht mehr ganz so weit weg vom eigentlichen Inhalt und damit auch vom im Rahmen der Ausstellung behandelten Werk zu halten. Damit konnte eine intuitivere Anschlussfähigkeit an den behandelten literarischen Text hergestellt werden. Dieses Bemühen stellte laut Heuer die Kurator*innen der Folgeausstellung *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann* vor die zweite Herausforderung, nämlich die Frage, wie in diesem Sinne ein literarischer Text in den Ausstellungsblick gelangen kann. Heuer betont, die Position habe ganz klar darin bestanden, dass Literatur nicht im Ganzen ausgestellt werden könne und daher zu einem ausgestellten Text jeweils eine Grundthese herausgearbeitet werden müsse, die dann in den Raum übertragen werde.

Daraus lässt sich folgern, dass eine Ausstellung immer einer Interpretation des Texts, eines Eruiers der elementaren Aussage und in der Folge einer Auswahl bedürfe, inwiefern sich das baulich in den Raum übertragen lasse. Heuer exemplifiziert das an den Literaturinseln in der zweiten Laborausstellung *Fremde Heimat*, die jeweils ein literarisches Werk der Familie Mann thematisieren. Einerseits handelte es sich dabei um Kisten, in denen jeweils ein Grundmotiv aus dem zugrundeliegenden Werk aufgegriffen und im Raum erfahrbar gemacht wurde, andererseits handelte es sich bei diesen Kisten um in den Raum gebaute Illustrationen der jeweiligen Erzählperspektive: »Also je auktorialer der Erzähler, desto mehr Herrschaftswissen die Erzählinstanz hat im Text, desto eher hat man es versucht, den Besucher oder die Besucherin draußen vor zu lassen.« Insofern wurde, so Heuer, die erzählerische Konstruktion in den Raum gebaut und darüber hinaus jeweils ein elementares Thema aus dem jeweiligen Werk im Raum szenografiert, so etwa das Beispiel der Pferdedressur bei »Mario und der Zauberer – Ein tragisches Reiseerlebnis« (1930), wo das Thema der Dressur aus der Novelle aufgegriffen wurde (s. *Rolle des Raums*).

Rolle des Raums

Das Thema der Dressur sei auf einer Meta-Ebene insofern reproduziert worden, als die Besucher*innen ebenfalls gewissermaßen dressiert werden sollten, weil sie zum Betrachten des Films eine stark gebückte Haltung einnehmen mussten:

Dann gab es ja die Literaturinsel zu »Mario und der Zauberer«, das war ja ein begehrtes Kabuff mit einem dunklen Vorhang davor. Den Vorhang musste ich zurückschlagen, dann musste ich in diesen Raum reingehen, so die Idee. Und dann ging ich da rein in dieses Kabuff [...] und lief zu auf einen auf Kniehöhe angebrachten Monitor. Und um zu erkennen zu können, was da überhaupt passiert, musste ich mich sehr weit nach vorne beugen und sah dann das Video einer Pferdedressur. Also: Ich musste einen Raum begehen und ich musste mich sehr weit runterbeugen, um überhaupt sehen zu können, was da gezeigt wird.

Heuer betont, dass auch diese Art der Szenografie noch anspruchsvoll sei, weil nicht alle Besucher*innen wirklich verstanden hätten, was es mit diesen in den Raum gebauten Installationen auf sich habe. Sie schlussfolgert daraus, dass die ursprüngliche Zielsetzung, möglichst absolute Freiheit im Ausstellungsraum zu erreichen, vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen doch ein wenig zurückgestellt werden musste zugunsten einer Möglichkeit der Orientierung. Darüber hinaus betont sie, dass die Herangehensweise entsprechend nicht für jede Ausstellung und auch nicht für jedes Ausstellungselement analog herstellbar sei.

Rolle der Materialität

Aufgrund des von den literarischen Trägermedien vollends losgelösten Zugriffs fragt Heuer sich, ob diese Arten von Konzepten überhaupt noch zur Institution Museum passen. Immerhin widerspricht die Art des themenorientierten Ausstellens ihr zufolge dem, was eigentlich die Basis eines Museums sein sollte: Nämlich die Sammlung. Dabei führt sie aus, dass die Sammlung des *Buddenbrookhauses* sich neben Handschriften vor allem auf biographische Gegenstände aus dem Nachlass der Familie Mann bezöge. Insofern stellten Leuchter, Dekorationen und ähnliche Gegenstände geradezu den objekthaften Kern der Sammlung dar, was dann wiederum die Basis einer rein traditionell angelegten, erinnerungskulturellen, dichtermusealen Ausstellung legen würde.

Rolle der Kuratierung

Die kuratorische Ausgestaltung setzt erst einmal eine intensive Auseinandersetzung mit den Quellen voraus. Heuer betont: »Wir gehen von der Quelle selbst aus und überlegen uns nicht, was schick wäre an Szenografie [...] Es muss aus der Literatur selbst herauskommen.« Insofern lag hier ganz klar ein Primat der Sache vor. Es handelte sich um eine fundierte literaturwissenschaftliche Annäherung an den Text als Thema und die nachfolgende Frage, wie das Thema sich in den Raum übertragen ließe.

Heuer betont, dass diese Form der Ausstellung gerade deswegen herausforderungsreich gewesen sei, weil sie den bisher bekannten Konventionen des Symmediums Ausstellung widersprochen habe. Zielgruppe seien ohnehin jüngere Besucher*innen im Al-

ter unter 50 Jahren gewesen, die sich, so Heuers Erwartung, noch eher auf diese veränderten Wahrnehmungsbedingungen einlassen.

Bezug zu Vermittlungszielen

Heuer betont, dass der Grad an Komplexität auch je nach behandeltem Text schwanke und insofern jedes Mal neu austariert werden müsse, was nun auf welche Art und Weise zur Ausstellung gebracht werde. Dabei insistiert sie darauf, dass das nicht dazu führen dürfe, dass die Ausstellung eine vollständige Einschränkung der Besucher*innenfreiheit vornehme. In Rubriktexten zu explizieren, was die Betrachter*innen aus welchen Gründen sehen und wie sie durch die Ausstellungsgestaltung in bestimmte Haltungen gebracht werden, hält sie ebenso wie die komplette Konkretisierung der Eindrücke durch Führungen für eine Zusatzoption, zumindest wenn ein vergleichsweise hoher Abstraktionsgrad bei der Rauminszenierung gewählt wird. Das Bestreben in der neuen Dauerausstellung wird aber eher darin bestehen, eine intuitiver erfassbare Form der Szenografie zu finden, die sich selbst erklärt.

Rolle der Museumspädagogik

In Bezug auf die Vermittlungsziele beider Sonderausstellungen betont Heuer zwar, dass die Museumspädagogik von vorneherein involviert gewesen, aber keine konkrete Orientierung an den Deutschlehrplänen erfolgt sei. Sie bezieht sich auf Tyradellis, der betont, eine Ausstellung müsse in ihrer Grundanlage schon eine nachträgliche Museumspädagogik obsolet beziehungsweise arbeitslos machen, weil eben die Ausstellung für sich selbst bereits vermittelnd angelegt sei.

Am Beispiel der Ausstellung *Fremde Heimat* betont Heuer darüber hinaus, dass die entwickelten Lernmaterialien ihrerseits gar nicht spezifisch auf die Hinführung zur Literatur bezogen gewesen seien, sondern in die Breite auch auf den Geschichtsunterricht ebenso wie auf das in Schleswig-Holstein unterrichtete Fach Wirtschaft/Politik abgezielt hätten.

Ergänzung: Der Kontext von Ausstellungselementen

Im Rahmen des Interviews lancierte Heuer einen sehr zentralen Gedanken: Sie betonte, dass auch die räumliche Rahmung der Ausstellungen sicherlich deren Verstehen erschwert habe: Es sei schon ein sehr herausforderreicher Bruch gewesen zwischen der damaligen Dauerausstellung mit der Konkretisierung des Romanraums der *Bel Etage* in der alten Dauerausstellung des *Buddenbrookhauses*, den Plüschsesseln aus der Handlungszeit und dem damals radikal neuen und abstrahierenden Ansatz in der Sonderausstellung. Hier sei zu bedenken, dass einfach die Rezeptionserwartungen in eine völlig andere Richtung evoziert gewesen seien und daher die Anknüpfung in der Sonderausstellung erschwert wurde. Insofern verweist Heuer hier auf die Relevanz der Anschlussfähigkeit zwischen unterschiedlichen Stationen, die beispielsweise auch Gribnitz vom *Kleist-Museum* in Frankfurt an der Oder im Interview am Rande thematisiert hatte: Ihr zufolge sei zentral gewesen, dass der erste Raum zur Sprache gleichsam als eine Art Übungsstation für die abstrakte Installation zum Werk verstanden worden sei. Der Erwartungsrahmen, das Framing, scheint also auch oder gerade dann ausgespro-

chen zentral zu sein, wenn eine Ausstellung innovative Wege geht und dabei gleichzeitig eine Freiheit der Bedeutungserzeugung auf Seiten der Besucher*innen zulassen will.

Ein Desiderat sieht Heuer in Bezug auf die Frage, wie die Sprache selbst in den ausstellerischen Blick genommen werden könne. Ihr zufolge ist es durchaus wichtig, im Ausstellungsraum auch die Sprache zu thematisieren, auf der anderen Seite sieht sie bisher noch keine vollends überzeugenden Ansätze, die konsequent die Räumlichkeit des Symmediums Ausstellung ausnutzen und damit dessen Alleinstellungsmerkmal zur Geltung bringen.

Heuer schließt ab, indem sie noch einmal betont, dass nicht nur die Sammlung selbst, sondern auch der Museumsort insofern die Möglichkeiten der Ausstellung determiniere, als der Ort des Museums eben auch gewisse Erwartungen wecke. Sie hebt hervor, dass das *Buddenbrookhaus* in der Lübecker Mengstraße von je her in sich eine gewisse Zwitternatur in sich trage, da es einerseits Wohnsitz der Familie Mann, andererseits Handlungsort des Romans »Buddenbrooks« gewesen sei: »Also er ist Stammhaus der Familie Mann und Romanort und soll jetzt beides leisten und von vorneherein ist die Verwirrung der Besucherinnen und Besucher da.« Die Trennung zwischen der realgeschichtlichen Wohnsituation der Familie Mann in diesem Haus und dem Werden von Literatur, verkörpert durch die mittlerweile weltberühmte Fassade des Hauses, die auf zahlreichen Ausgaben des Romans abgebildet ist, sei ohnehin schwierig und werde zusätzlich erschwert, wenn die Ausstellung beides unter einem Dach zu verhandeln versuche. Insofern sei hier auch durch die Fassade und die zahlreichen »Buddenbrooks«-Verfilmungen schon eine gewisse kulturelle Vorerwartung entstanden, die den Rahmen für innovative Zugriffe auf Literatur einenge.

5.5.3 Zusammenfassung und didaktische Anschlussfähigkeiten

Die beiden Sonderausstellungen loteten Möglichkeiten eines Zugriffs auf das Literarische in einem neuartigen, freiheitlichen Sinne aus. Heuer betont, dass es dabei zunächst darum gegangen sei, überhaupt zu eruieren, wie Literatur in ihrer Immaterialität ausgestellt werden könne. Im Zuge der Erarbeitungen habe sich fortwährend herausgestellt, dass es im Grunde genommen gar nicht den reinen Zugriff auf das Literarische geben könne, sondern immer nur ein Verhältnis, eine spezifische Form der Interpretation möglich sei, die ihrerseits dann in den Raum übertragen werden könne.

Wie ich in der Ausstellungsbeschreibung und in der Auswertung des Interviews dargestellt habe, sind diese Zugriffe einerseits recht abstrakt und damit komplex gewesen, weisen aber durchaus in den Diskurs der Vermittlung einzuordnende Ansätze auf, die sich auch in einer weniger abstrahierenden Form in den Ausstellungsraum übertragen lassen. So lässt sich zusammenfassen, dass hier einerseits ein kulturtheoretisches Arrangement vorlag, das zeigen sollte, wie stark ein Motiv als solches in der literarischen und kulturellen Überlieferung verankert sein kann. Darüber hinaus gab es einen Zugriff, der den Akt der Entstehung von Literatur im Kopf simulierte und gleichzeitig die Gefühlslage und Motivik des Texts mit der Eigenbiografie der Besucher*innen verknüpfte. Dieser Ansatz einer sozialen Szenografie erschien für die weiteren Überlegungen als besonders zielführend einsetzbar.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Ausstellungen mit einem eindeutig formulierten Vermittlungsanspruch auftraten. Die museumspädagogischen Zusatzangebote bezogen sich nicht explizit auf den Literaturunterricht, sondern griffen eher über in die Richtung fächerübergreifender Perspektiven, obwohl diese Art des Ausstellens sehr wohl Anschlussfähigkeiten an die Konzepte literarischen Lernens aufweist. Da der Zugriff auf Literatur aber experimentell ist und neue Wege geht, sind diese Anschlussfähigkeiten erst im Folgenden zu erarbeiten. Letztlich besteht die Verbindung zwischen der Förderung der literarischen Kompetenz und dieser Art des Ausstellens in der Parallelisierbarkeit der raumsemantischen Literaturbetrachtung mit der Theorie der Szenografie, die ich in Kapitel 2.5 und 2.6 herausgearbeitet habe. In Kapitel 7.3 werde ich den hier vorliegenden Ausstellungsansatz weiter auf die literarästhetische Rezeptionskompetenz beziehen und nachweisen, dass hier fruchtbare Perspektiven bestehen.

Im Folgenden werde ich noch einen Blick auf einen Workshop werfen, mit dem Vanessa Zeissig für ihre Dissertation auf das Problemfeld des Ausstellens von Literatur aus interdisziplinärer Perspektive Bezug nahm.

5.6 Ausblick: Vanessa Zeissigs Workshop »A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur«

Vanessa Zeissig veranstaltete vom 17. bis 19. Mai 2019 einen Workshop im *Buddenbrookhaus* in Lübeck, in dessen Rahmen es um das Format Literatúrausstellung in seinen unterschiedlichen Ausprägungen ging. Als Ergebnis des Workshops entstand eine sogenannte Pop-up-Ausstellung, die also ohne langfristige Planung innerhalb der zwei Tage erarbeitet wurde und dann auch nur einen Nachmittag lang zu sehen war. Leider war ich zu dem genannten Zeitpunkt terminlich verhindert, sodass ich die Pop-up-Ausstellung nicht persönlich betrachten konnte. Da ich aber mit Vanessa Zeissig in Kontakt war, berichtete sie mir von dem Projekt und ich beschloss, im Rahmen eines Interviews die Ergebnisse herauszustellen. Die aus dem Workshop hervorgegangene Pop-up-Ausstellung ist als Meta-Ausstellung für neuere Entwicklungen von Literaturausstellungen betrachten, wobei der Fokus auf Seiten der Szenografie und der Schriftsteller*innen liegt. So waren bewusst keine Literaturwissenschaftler*innen dabei, um nicht den tradiert literaturwissenschaftlichen Blick auf Literatur zu reproduzieren.

Da ich die Ausstellung selbst nicht gesehen habe, kann ich hier nur zur Illustration auf Abbildungen zurückgreifen, aber keine eigenständige Beschreibung vornehmen. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich aber auch nicht um eine Literatúrausstellung handelte, sondern um eine Meta-Ausstellung, wäre die Ausstellungsbeschreibung in diesem Falle ohnehin abweichend von den bisherigen Ausstellungsformaten angelegt gewesen.

Um Zeissigs szenografische Sicht auf das Symmedium Ausstellung mit ihr zu besprechen und die Erkenntnisse aus dem interdisziplinären Workshop mit ihr zu diskutieren, vereinbarten wir einen Gesprächstermin am 07. Dezember 2020, der aufgrund der Covid-19-Pandemie über das Videokonferenzsystem Zoom stattfinden musste. In dem Interview stellt Zeissig ihre szenografische Sichtweise dar, die ihren eigenen Angaben zufolge dadurch einen nuanciert veränderten Blick auf das Symmedium Litera-

Abbildung 32: Raumeindruck der Pop-up-Ausstellung im Rahmen des Projekts *A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur*

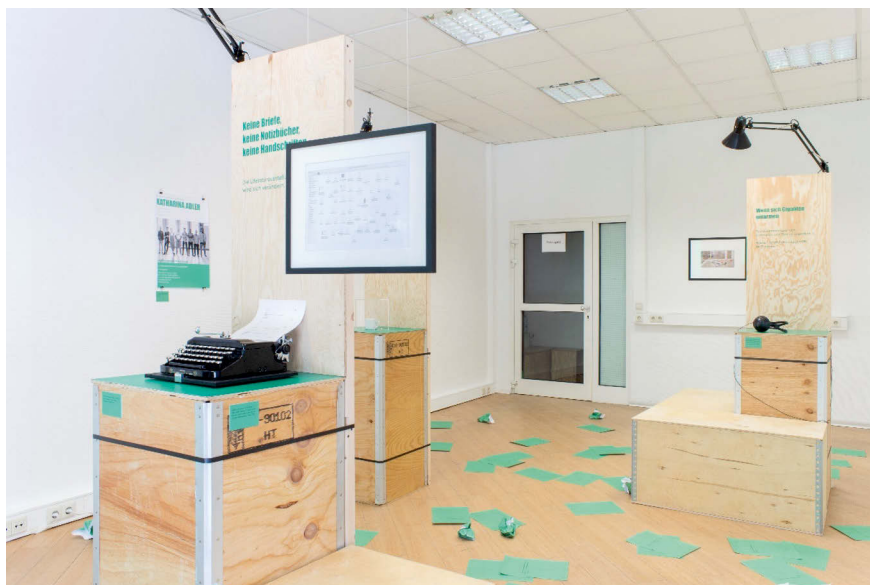


Foto: please don't touch, Clemens Müller

turausstellung ermögliche, dass sie selbst rein von der Ausstellungsseite auf das Thema blicke. Sie betont, dass der bisherige Blick auf Literatúrausstellungen oftmals stark von Literaturwissenschaftler*innen dominiert gewesen sei, die dabei zu wenig interdisziplinär auf die Perspektiven literaturmusealen Ausstellens geblickt haben.

Bezug zu theoretischen Konzepten

Anders als bei den bisherigen Interviews, erscheint es im Falle der Auseinandersetzung mit diesem Workshop sinnvoll, mit Zeissigs Prämissen zur Durchführung der Veranstaltung zu beginnen: Theoretischer Ausgangspunkt war für sie Barthels Unausstellbarkeitspostulat von 1984. Sie betont, dass aus ihrer Sicht spätestens seit Barthel die falschen Fragen gestellt würden. Die Frage, ob Literatur ausstellbar sei und was ausgestellt würde, wenn man Literatur ausstelle, führe nicht weit. Sie berichtet, dass die im Diskurs gegebenen Antworten entweder vorschnell erschienen seien oder einen unbefriedigenden Eindruck bei ihr hinterlassen haben. Weiter betont sie, dass bisherige Versuche, Antworten auf die Ausstellbarkeit von Literatur zu geben, eher als eine Verengung des Blicks auf sie erschienen seien, weil dadurch dann der Versuch unternommen worden sei, bestimmte Schubladen zu finden, in die sich bestimmte Konzepte einordnen ließen.

In diesem Sinne hält sie es auch nicht für zielführend, verschiedene Arten literaturmusealen Ausstellens herauszuarbeiten, weil sie davon ausgeht, dass das Symmedium Ausstellung dadurch eingeengt werde. Ihr zufolge sollen Kurator*innen je nach

Thema, Exponatslage und Idee die Freiheit einer kreativen Ausstellungsentwicklung haben, ohne sich vorab an bestimmten Arten von Ausstellungen abarbeiten oder sich vielleicht sogar in eine Ausstellungsart einordnen zu müssen. Entsprechend würde eine Ausbuchstabierung unterschiedlicher Arten literaturmusealen Ausstellens allenfalls in konzeptioneller Hinsicht bei der Objektauswahl helfen, aber für die Besucher*innen letztlich keinen substanziellen Unterschied machen.

Konzeption der Ausstellung

Dass sie keine Notwendigkeit der Kartografierung literaturmusealer Ausstellungsmöglichkeiten anstrebt, bedeutet für sie nicht, dass die Kurator*innen sich nicht vorab Gedanken darüber machen sollten, was sie in ihrer Ausstellung thematisieren und darstellen, aber eine Kartografie führe in diesem Sinne nicht weiter. Dabei geht es Zeissig nicht darum, dass die unterschiedlichen Arten von Ausstellungen nicht mehr transparent sein sollten in dem Sinne, dass nicht mehr dargelegt würde, welche Art literaturmusealen Ausstellens vorläge. Bezüglich der Ausstellungskonzeption mahnt Zeissig vielmehr eine Revision des Blicks an. Anstatt, wie es teilweise in den Publikationen erfolge, damit anzusetzen, was eigentlich ausgestellt werden solle und mit welchen Darstellungsmöglichkeiten das in den Raum gebracht werden könne, müsse schon grundlegender gefragt werden:

Und ich finde eben, weil ich auch aus einer gestalterischen Perspektive darauf gucke, dass man, bevor man eine Ausstellung entwirft, bevor man die gestaltet, sich nicht das Erscheinungsbild und nicht die Mittel, wie man dieses Erscheinungsbild erreicht überlegt, sondern erst einmal darüber reflektiert, warum man überhaupt dieses Medium Ausstellung benutzt.

Sie geht davon aus, dass im kuratorischen und gestalterischen Prozess ganz basal gefragt werden müsse, welche Möglichkeiten der Raum für das entsprechend Auszustellende bieten könne. Wichtig sei immer, zu bedenken, dass das Symmedium Ausstellung nicht mit einer Publikation oder einem Lexikonartikel zu verwechseln sei. Es müsse demzufolge von vornherein in der Planung stärker auf die Rolle der Räumlichkeit abgehoben werden.

Rolle des Raums/Verhältnis zum Literarischen

Eine Konsequenz aus dieser Fokussierung des Raums ist, dass auch die Leiblichkeit zentral wird. Da die Besucher*innen leiblich präsent im Raum sind, sei deren leibliche Präsenz im Raum gerade auszunutzen. Sie präzisiert, dass es aus ihrer Sicht nicht darum gehen müsse, »Literatur in den Raum zu übersetzen, sondern dass man so weit geht, den Raum als Literatur beziehungsweise die Literatur als Raum« zu betrachten. Literatur im Raum beziehungsweise in den Raum übersetzt ist für Zeissig beispielsweise die Konkretisierung von Beschreibungen im Raum, was gewissermaßen eine Übertragung sprachlicher Beschreibungen in die Dreidimensionalität des Raums darstelle. Literatur als Raum hingegen sei unabhängiger vom Text selbst, weil der Raum als genuines Ausdrucksmittel eine Manifestation von Literatur darstelle.

Der Raum wird in diesem Falle dadurch literarisiert, dass er bestimmte Symbole aus dem Text aufgreift und im Raum erfahrbar macht oder aber, dass die Besucher*innen

durch die Gestaltung des Raums zu bestimmten Grundgefühlen oder Empfindungen angeregt werden. Zentral sei dabei, dass diese Form der Gestaltung den Besucher*innen nicht detailliert erläutert werden müsse, weil dann für Zeissig letztlich doch wieder eine Übersetzung stattfände. Ihrer Zielsetzung zufolge wird der Raum also selbst zu einem literarischen Werk im erweiterten Sinne. Ebenso wie bei der privaten Lektüre eines literarischen Texts nicht grundsätzlich alle Darstellungsweisen, Emotionslenkungen oder Evokationen innerhalb des Textgefüges expliziert und verbalisiert würden, so dürfe auch die Ausstellung selbst mit derartigen nicht explizierten Aussagen arbeiten. Wenn die Besucher*innen also in der Ausstellung in bestimmte leibliche Haltungen gebracht oder mit Emotionen affiziert werden, müsse die Ausstellung keine rational-logische Erklärung für die Erzeugung der Effekte bieten. Damit ist nicht gemeint, dass die Ausstellungen manipulativ vorgehen sollen und ihre Bedeutungserzeugung verbergen. Zeissig zufolge ist es aber nicht nötig, jedem Ausstellungselement und seiner Gestaltung gleich eine Art Gebrauchsanweisung zur rational-terminologischen Analyse mitzugeben, weil das die Gefahr einer Entzauberung berge.

So betont sie, die Freiheit der Besucher*innen solle grenzenlos sein. Sie geht auch davon aus, dass eine Ausstellung es nicht als Scheitern begreifen müsse, wenn sie einigen Besucher*innen nicht zusage. Überhaupt sei zentral, dass eine in diesem Sinne verstandene literarische Ausstellung sich dezidiert nicht daran messen lassen solle, wie gut sie den Vorlagentext oder die Motive in den Raum gebaut habe. Werktreue dürfe entsprechend kein Kriterium für eine Literatúrausstellung im von Zeissig konzipierten Sinne sein. Hier sei die Ausstellung als eine Form, literarische Kunst dazustellen, zu begreifen und eben nicht als ein Vermittlungsmedium im Raum.

Ergänzung: Erweiterung des Blicks auf das Symmedium Ausstellung

Sie betont dabei, dass sich in Bezug auf das Symmedium Ausstellung nicht klar trennen lasse, ob es sich um ein Vermittlungs- oder ein künstlerisches Medium handele. Eine Ausstellung diene nicht der Vermittlung, sondern sei ein per se vermittelndes Zeichensystem. Zeissig betont allerdings, das Ergebnis einer Ausstellung sei immer und grundsätzlich künstlerischer Natur. Sie präzisiert, dass die Kurator*innen und Gestalter*innen nicht als Künstler*innen zu bezeichnen seien und dass auch nicht eine Abwendung vom Vermittlungsgedanken erfolgen solle. Sie ordnet die Ausstellung damit ähnlich wie Lepp in eine Art Zwischenbereich ein und betont, dass auch die Zuordnung zu entweder ›vermittelnd‹ oder ›künstlerisch‹ letztlich sehr analytisch sei. Ihre theoretische Zuordnung, derzufolge das Ergebnis einer ausstellerischen Kuratierung und Gestaltung künstlerische Arbeit sei, bietet die Möglichkeit, die Ausstellung entsprechend auch als ein medienästhetisches Produkt in einem erweiterten Sinne zu betrachten. So lässt sich festhalten, dass die Literatúrausstellung nicht auf klar zu benennende Vermittlungsziele zu reduzieren ist. Allerdings bieten sich aus dieser Zuordnung entsprechend auch Optionen einer Anschlussfähigkeit an Überlegungen zur literärästhetischen Kompetenz. Wenn nämlich die Ausstellung selbst in gewisser Weise als künstlerisches Produkt angesehen wird, dann bieten sich auch die Anschlussfähigkeiten dahingehend an, dass die Ausstellung ähnlich wie mediale Produkte rezipiert werden kann, wie ich in Kapitel 7 noch genauer darlegen werde.

Abbildung 33: Veränderung von Literatúrausstellungen (I) *A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur*

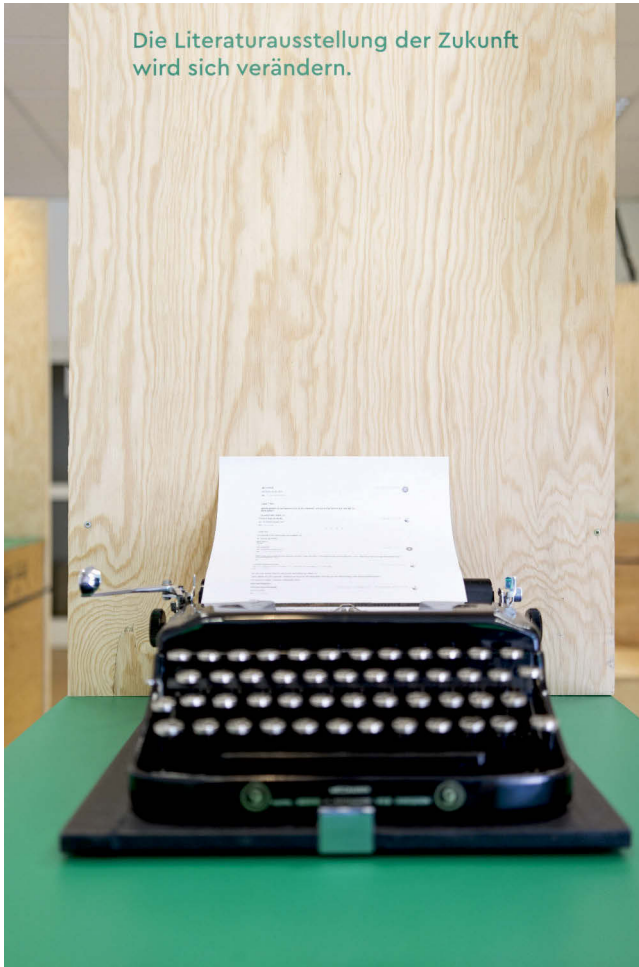


Foto: please don't touch, Clemens Müller

In ihrer Meta-Ausstellung zum Ausstellen von Literatur, die im Workshop gemeinsam mit den Beteiligten konzipiert wurde und dann am Internationalen Museumstag zu sehen war, ging es ihr auch darum, neue Tendenzen literaturmusealen Ausstellens auszuloten und die Praxis des literaturmusealen Ausstellens bzw. die ausstellenden Institutionen grundsätzlich zu hinterfragen.

1. Veränderung der Produktionsbedingungen von Literatur

Im Workshop wurde die These aufgestellt, dass als ein Ergebnis der Veränderungen der Technisierung künftig in Literatúrausstellungen gar nicht mehr unbedingt auf die sonst

Abbildung 34: Neue Produktionsbedingungen. A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur



Foto: please don't touch, Clemens Müller

oftmals so zentralen Papiere oder Schreibgeräte eingegangen werde. Die Veränderungen der Literaturproduktion führen dazu, dass beim Entstehen eines Texts vielmehr Laptops und Daten maßgeblich seien und dass damit die Literatur auch immer weniger an einen konkreten Entstehungsort oder materielle Träger gebunden sei. Durch die Technisierung könne Literatur mittlerweile überall entstehen, sodass auch für künftige Schriftsteller*innen gar nicht mehr so klar eine Erinnerungsstätte der Produktion ausgemacht werden könne und auch Manuskripte oder Notizen vermehrt in digitaler Datenform vorhanden seien.

2. Neue Kanonisierung

Die zweite These des Workshops belief sich auf die Notwendigkeit, dass literaturmuseales Ausstellen sich von seinem impliziten Kanon befreien muss. So sei in der Landschaft literaturmusealer Ausstellungen eine klare Benachteiligung von Schriftstellerinnen zu bemerken. Letztlich würden nach wie vor bestimmte als kulturell kanonisch angesehene Schriftsteller und auch deren Texte vor allem im Museumsraum fokussiert. Zeissig wünscht sich, dass Ausstellungen sich von der bisherigen Kanonisierung abwenden und damit auch neue Gegenstände in den Blick nehmen. Sie hat dabei auch im Sinn, dass die Museen einen gesellschaftlichen Beitrag gegen geschlechtsspezifische Diskriminierung leisten.

3. Hagiografie und Bedeutungserzeugung

Der zweite zentrale Fokus dieser These, die sich in dem Workshop herauskristallisierte, bestand in der Bezugnahme auf den Personenkult sowie auf die geradezu hagiografische Betrachtung der Dichter*innenpersönlichkeit und die damit zusammenhängende Aufladung biografischer Gegenstände mit Bedeutung.

Abbildung 35: Kult um die Tasse einer Schriftstellerin, A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur

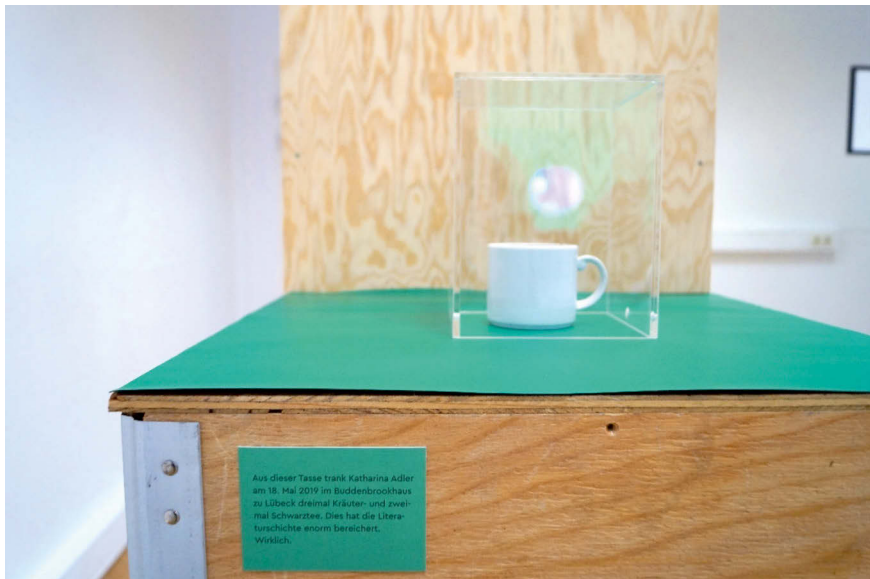


Foto: Vanessa Zeissig

So wurde im Rahmen des Workshops und der dabei entstandenen Pop-up-Ausstellung beispielsweise der Kult um bestimmte Gegenstände dadurch ironisiert, dass eine Tasse gezeigt wurde, aus der eine beim Workshop anwesende Literatin

getrunken hat und die dadurch (literatur-)geschichtlich bedeutsam geworden sei. Hier wurde also dekonstruiert, welchen Sinn es auch für eine museale Ausstellung hat, bestimmte Gegenstände so weit über ihren eigentlichen Gebrauchswert hinaus zu *Semiophoren* (vgl. dazu Kapitel 2.3 dieser Habilitationsschrift) zu machen.

4. Multimedialität

Zudem positionierte sich die Meta-Ausstellung dahingehend, dass im Rahmen des Ausstellungsraums verschiedene Sinne mit unterschiedlichen medialen Kanälen angesprochen werden sollen, um damit die konsequente Ausnutzung des Symmediums Ausstellung sicherzustellen.

5. Umdenken in Bezug auf Ausstellungen

Zeissig wünscht sich allgemein eine Ausweitung des Symmediums Ausstellung und eine Abwendung von der klaren Fixierung auf den andächtigen Museumsraum. Die Ausstellung solle also neue Wege gehen und sich auch nicht darauf kaprizieren, in dem Moment rein dem literaturmusealen Bereich zugeordnet zu werden. Zeissig betont, eine Ausstellung solle auch aus sich selbst heraus die Möglichkeit nutzen, über ihren eigentlichen Themenbereich hinauszugehen und aus sich heraus einen Aktualitätsbezug herzustellen. Sie verweist auf bisher schon teilweise angebotene Rahmenprogramme, die beispielsweise eine Parallelisierung des Themas Exil der Familie Mann mit der jeweils zeitaktuellen Situation Geflüchteter vorgenommen hätten, fordert aber, dass derartige Bezüge von vornherein schon klarer als Aufgabe des Museums angesehen werden sollten.

Zeissig ist es wichtig, Schwellenangst abzubauen und die Institution Museum nicht mit einer Art elitärem Habitus zu versehen. Sie geht davon aus, dass die Schwellenangst einerseits durch die Art der Ausstellung, andererseits aber auch schon durch den Ort aufgebaut werde. So meint sie, im schlimmsten Falle sei ein Museum sehr traditionsbedacht, möglicherweise auch noch auf die klassische Ruhe bedacht und würde damit für einige Gruppen von Besucher*innen per se exkludierend wirken. Für Zeissig ist dabei auch der zu entrichtende Eintritt exkludierend, weil sich erstens nicht jede*r den Eintritt leisten und zweitens schon der Vorgang des Ticketerwerbs eine gewisse Schwellenangst produzieren könne.

Überhaupt ist es ihr ausgesprochen wichtig, auch bei den vermeintlich nicht typischen Gruppen von Besucher*innen Lust auf das Symmedium Ausstellung und die Institution Museum zu wecken. Sie betont, die Begeisterung für das Museum, das Einlassen darauf, dass die Ausstellung inspirierend, irritierend und auch amüsant sein könne, sei eine zentrale Perspektive gerade für die jüngere Zielgruppe. Zeissig sieht in der derzeitigen museologischen Debatte noch einige Ressentiments, da einerseits etablierte Bilder dessen vorherrschten, was ein Museum sei und was es zu leisten habe und andererseits immer die Angst bestünde, durch den Zugewinn neuer Gruppen von Besucher*innen gleichsam das Stammpublikum zu verprellen. Sie plädiert dafür, die Grenzen von Museumsdefinitionen und auch von Erwartungen an das Symmedium Ausstellung zu durchbrechen, nicht mit analytischen Kategorien an das Symmedium

Ausstellung und die Institution Museum heranzutreten und damit eine Freiheit auch der Gestaltung herzustellen. Letztlich scheint es ihr müßig, darüber zu diskutieren, ob und inwieweit etwas nun der Definition von Museum entspreche oder inwiefern es sich hierbei um eine spezifische Art von Ausstellung handele. Vielmehr solle die Ausstellung einfach für sich stehen. Sie fordert eine Lösung vom Kanondenken ebenso wie von dem Bemühen um Definitionen und Kategorien, um damit zu einer Freiheit der jeweils spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten einer Ausstellung zu gelangen.

Zeissig zufolge würden gerade Literatúrausstellungen oftmals mit einem sehr literaturwissenschaftlich orientierten Blick angelegt und seien dadurch von vornherein in ihrem Denken sehr verengt und konservativ. Sie denkt also stark von der gestalterischen Seite und meint daher, dass allgemein eine Revision und Öffnung der musealen Ausdrucksmöglichkeiten angezeigt sei. Für Zeissig ist es auch zentral, dass eine Ausstellung nicht grundsätzlich als Lernort in einem spezifischen Sinne anzusehen sei. Letztlich wäre das schon eine Verengung.

Und ich glaube, mit solchen szenografierten Ausstellungen kann man die Kinder oder die Jugendlichen auf einer ganz anderen Ebene abholen, dass die eben merken, dass das Museum auch Spaß machen kann oder dass es interessant sein kann, dass es seltsam sein kann, dass es einen irritieren kann. Oder dass man da was irgendwie entdecken kann, ohne jetzt auf Touchscreens rumzudrücken. Und dass man diese Konnotation von Museum und von musealer Ausstellung in der nächsten Generation und in den Generationen danach auflöst und dann einfach eine entwickeln kann, die nicht mehr so sehr an diese ganzen Definitionen und Bilder angebunden ist, die wir zum Beispiel haben oder die die Generationen vor uns noch hatten.

Sie blickt damit von einer gänzlich anderen Seite als ich auf das Thema und setzt deswegen auch andere Schwerpunkte. In meiner Arbeit geht es ja nicht darum, den Blick auf das Symmedium Ausstellung vorab zu verengen und auch nicht um analytisch bedingte Einschränkungen der gestalterischen Freiheit, sondern darum, eine Möglichkeit zu schaffen, dieses freiheitlich geschaffene Symmedium Ausstellung analysierbar zu machen und in der Folge daraus Rückschlüsse in Hinblick auf die Implementierbarkeit in unterrichtliches Handeln zu ermöglichen, wie ich in Kapitel 6 und 7 darstellen werde. Dabei soll es keinesfalls darum gehen, Literatúrausstellungen per se zu außerschulischen Lernorten zu machen, noch darum, Ausstellungen auf bestimmte Darstellungsarten oder Inhaltsfokussierungen festzulegen, sondern vielmehr um den Blick im Nachhinein, um die Möglichkeit, eine Ausstellung doch kategorisierbar zu machen, ohne ihre Individualität einzuschränken.

Im Grunde genommen reproduziert sich in diesen Auseinandersetzungen mit der kuratorischen Bedeutungsproduktion das Spannungsfeld zwischen Literaturproduktion und -rezeption: Wenn es darum geht, literarische Texte beispielsweise nach einem festgelegten Thema zu analysieren oder in einen epochalen Kontext einzuordnen, dann besteht hier ja auch genau das Spannungsfeld zwischen analytischer Klarheit und Systematisierung auf der einen und der Individualität des Texts auf der anderen Seite. Es bedarf nur einiger Systematisierungen, um dennoch eine Form von Übersichtlichkeit aus analytischer Sicht zu schaffen.

