

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

4.2 Literaturmuseen haben ein veraltetes Selbstverständnis

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

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

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

49 Ebd., S. 43.

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

internen Leitbilder, die durch aktuelle Anforderungen an Museen evoziert wird, »Bildung und Unterhaltung [...] als zentrale Begriffe [erweisen], entlang derer sich das Selbstverständnis der Institution Museum ausbildet«⁵¹.

Der Funktionswandel legt sich in den letzten Jahrzehnten im Zuge zahlreicher Entwicklungen und Revisionen nieder und zeigt sich auch heutzutage deutlich in den selbstreflexiven Bemühungen der Institutionen um ihr Publikum. Museen durchleben folglich zahlreiche Paradigmenwechsel (Vgl. Kap. 3.1), um vom wehevollen Hort zu einem öffentlichen, sozialen Ort zu werden. Dabei wird jedoch der ökonomische Hintergrund der Besucher:innenorientierung wesentlich seltener thematisiert. Diesen beschreibt te Heesen als Kehrseite der Transformationsmedaille,⁵² weil die Zugänglichkeit nicht als sozialer, sondern als kommerzieller Faktor im Sinne von zu steigenden Besuchszahlen die Museen bestimme. Darüber hinaus steht gleichzeitig das traditionelle, aus seinen Ursprüngen speisende Verständnis von Museen im Kontrast zu den paradigmatischen Umbrüchen: So berichtet Tyradellis von tiefverankerten Konnotationen sowohl des Museums über sich selbst als auch der Gesellschaft über das Museum.⁵³ Museen werden als konstante Pfeiler der Kultur und der Kulturvermittlung, als »Horte von Hochkultur [...] [und] materieller Objektkultur«⁵⁴ sowie als »Orte der Identitätsstiftung und der Repräsentation«⁵⁵ betrachtet. Deutlich wird die Diskrepanz zwischen den Ansprüchen an Offenheit, Inklusion sowie sozialpolitischer Verantwortung und den traditionellen Aufgaben und Konnotationen in der aktuellen Kontroverse um die Neufassung der Museumsdefinition. In diesem Spannungsfeld kollidieren das Wissen um die Transformationsnotwendigkeit mit der gleichzeitigen Bewahrung historischer Museumsfunktionen. Dadurch wird die Einigung auf eine Definierung erheblich erschwert, wie die Philosophin Bernadette Collenberg-Plotnikov zusammenfasst: »Der Museumsboom der letzten Jahrzehnte geht so paradoxerweise einher mit einem Krisenbewusstsein und einer tiefen Verunsicherung in Sachen ›Museum‹: Vermutlich war es noch nie so unklar wie heute, was eigentlich gemeint ist, wenn vom ›Museum‹ die Rede ist.«⁵⁶

Auch die museale Gattung der Literaturmuseen ist mit dem Definitionsphänomen konfrontiert. Während der Terminus ›Literaturausstellung‹ erst im Jahr 2007 in das *Metzler'sche Literaturlexikon* aufgenommen wird, versucht die im Lexikon formulierte Definition den Begriff weit zu fassen und nicht allein vom biografisch-

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

52 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 187.

53 Vgl. D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 31, 60, 64, 85.

54 F. Heimann-Jelinek: Erzählen im jüdischen Museum, 2012, S. 184.

55 Ebd.

56 B. Collenberg-Plotnikov: Für eine Philosophie des Museums, 2018, S. 74.

authentischen Charakter her zu denken.⁵⁷ Die Mitglieder des ICLCM sind seit mehreren Jahren bemüht, eine Definition für Literaturmuseen festzulegen. Darin plädiert etwa der Kulturhistoriker Stefan Bohman dafür, eine Bestimmung diesbezüglich auf der offiziellen ICOM-Museumsdefinition aufzubauen und im nächsten Schritt den Literaturbegriff festzulegen.⁵⁸ Dmitry Bak, Literaturwissenschaftler und Direktor des *Vladimir Dahl Staatsmuseums für Russische Literaturgeschichte* in Moskau, führt vor dem Hintergrund einer neuen Festlegung mehrere Probleme an und hält als elementarsten Fakt fest: »[T]he generally accepted definition of a literary museum doesn't agree with the level of development of the present-day Arts.«⁵⁹ Es zeigt sich folglich, dass die derzeit wiederkehrende Konjunktur der Erneuerung von Museen und Literaturmuseen durch von außen herangetragene Imperative, durch intrinsische Motivationen und Überzeugungen sowie durch infrastrukturelle und ökonomische Begrenzungen die literarmusealen Institutionen vor einen Balanceakt zwischen Repräsentation und Transformation, zwischen Tradition und Innovation stellt. Dies führt gleichermaßen zu einer Diskrepanz zwischen Selbstdarstellung, beziehungsweise -anspruch, und tatsächlicher Umsetzung und mündet dadurch in einer Diffusion der Selbstverständnisse. Der Balanceakt zeigt sich insbesondere in den Auffassungen, die Literaturmuseen als Orte der Repräsentation und/oder als Lernorte definieren sowie in den damit zusammenhängenden Zielen von Literatúrausstellungen.

4.2.1 Literaturmuseen als Orte der Repräsentation genieästhetischen Kulturerbes

Das Selbstverständnis von Literaturmuseen geht auf den Geniekult des 18. Jahrhunderts, der daraus hervorgegangenen Dichter:innenverehrung des 19. Jahrhunderts sowie der damit verbundenen erinnerungspolitischen, nationalen Repräsentation zurück (Vgl. Kap. 3.1).⁶⁰ Während literarmuseale Institutionen heute bemüht sind, sich vom alleinigen Fokus auf die Biografie von Literaturschaffenden zu lösen und mit niedrigschwelligen Angeboten Zugänge zu Literatur für ein heterogenes Publikum zu schaffen, dominiert der Autor:innenbezug weiterhin die gesamte Literaturmuseumslandschaft. Das liegt in den Zahlen von Häusern bewiesen, die konkreten literaturschaffenden Personen gewidmet sind. Aufgrund der institutionellen Grundstruktur steht der dokumentarische und erinnerungskulturelle Fokus mit Ansätzen der Innovation und Revision in Konkurrenz, die Litera-

57 D. Burdorf/C. Fassbender/B. Moenninghoff: Metzler Lexikon Literatur, 2007, S. 446.

58 Vgl. <http://iclcm.mini.icom.museum/what-we-do/projects/>

59 D. Bak: *Literary Museums Today: Definition, Status, Prospects*, 2016, S. 76.

60 Vgl. H. Gfrereis/E. Strittmatter: *Die dritte Dimension*, 2013, S. 25; Vgl. dazu siehe H. Gfrereis/U. Raulff: *Literatúrausstellungen als Erkenntnisform*, 2011, S. 104.

turausstellungen jenseits des musealen, personenbezogenen Gedenkens als »soziale Räume und Modelle für Denk- wie Aushandlungsprozesse«⁶¹ oder als »Orte des Austauschs«⁶² definieren sollen. Die Funktion als öffentlicher Ort der »literarischen Wallfahrt«⁶³, wie Spring es bezeichnet, haben Dichterwohnungen bereits im 16. Jahrhundert inne und steigen im 19. Jahrhundert zu »touristische[n] Attraktion[en]«⁶⁴ auf. Die Theaterwissenschaftlerin Julia Danielczyk führt aus, dass Literatur in dem Zuge als nationales Identitätsmerkmal begriffen wird, sodass »vor allem ab der Gründung des Deutschen Reiches 1870/71 [...] literarische Archive und Museen unter identitätsstiftender Perspektive neue Bedeutung [gewinnen], da das Nationale nicht nur über geografische, sprachliche und politische, sondern auch kulturelle Werte definiert werden sollte«⁶⁵.

Der Ursprung in der Verehrung des Dichter:innengenies und der Repräsentation eines nationalen Bewusstseins ist bis heute ein Grundstein zeitgenössischer Literaturmuseen. So sieht Spring in den aktuellen Neugründungen und Sammlungsaktivitäten den erbrachten Beweis eines kollektiven »Glauben[s] an die zukünftige Bedeutung von Literaturarchiven und Dichterrhäusern«⁶⁶. Hoffmann widmet der Erinnerungsarbeit in literarischen Museen und Gedenkstätten 2018 eine ganze Monografie (Vgl. Kap. 3.2). Darin versteht sie mit dem Literaturwissenschaftler Axel Rütth literarmuseale Präsentationen »als kulturelle Praxis«⁶⁷, »die an der Ausformung der Erinnerung im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses beteiligt [sind]«⁶⁸. Die Erinnerungspflege geht laut Hoffmann am weitesten, wenn verstorbenen Literaturschaffenden Einrichtungen gewidmet werden, die einem Publikum Wissensvermittlung anbieten und durch die hauseigene Forschung zu »Resultate[n] der Wirkmacht des Kanons«⁶⁹ als auch zu »dessen Katalysator«⁷⁰ werden. Im Rückgriff auf den Ägyptologen und Kulturwissenschaftler Jan Assmann spricht Hoffmann Dichtergedenkstätten und Literaturmuseen die Verräumlichung des Erinnerns als Funktion zu.⁷¹ Weiterhin sieht sie mit Wehnert und Gfrereis ihren

61 H. Gfrereis: Wer spricht in einer Literaturausstellung?, 2019, S. 36.

62 B. Hochkirchen/H. May: Ausstellungen sollen Orte des Austauschs sein, 2015.

63 U. Spring: Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen, 2019, S. 141.

64 Ebd.

65 J. Danielczyk: Literatur im Schaufenster, 2012, S. 32.

66 U. Spring: Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen, 2019, S. 141.

67 A. Rütth: Narrativität in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung, 2012, S. 24; zitiert in A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 108.

68 A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 108.

69 Ebd., S. 9.

70 Ebd.; zitiert aus B. Dücker/T. Schmidt: Lernort Literaturmuseum, 2011, S. 39.

71 Vgl. ebd., S. 10.

Hauptanlass bzw. ihren Existenzgrund per se in der Dichter:innenverehrung.⁷² Das Motiv zieht sich folglich seit dem 19. Jahrhundert bis heute durch: Während Seibert in einem historisierenden Rückblick hervorhebt, dass Literaturmuseen und andere literarexpositorisch tätige Institutionen auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts »weiterhin als zentrales Medium der literarischen Erinnerung [fungieren], die sich regelmäßig an autobiografischen Daten orientier[en]«⁷³, zeigt die Literaturwissenschaftlerin Vera Bachmann diese Kontinuität auch für das 21. Jahrhundert auf: »Allen Abgesängen auf die Instanz des Autors zum Trotz – sie bleibt die zentrale Kategorie in vielen Literatúrausstellungen.«⁷⁴

Mit Blick in die heutige Praxis der Literaturmuseumslandschaft in Deutschland bestätigen sich Hoffmanns und Bachmanns Aussagen. In den Ergebnissen der durchgeführten Umfrage ist diese grundstrukturelle Prägung des musealen Leitbildes beispielsweise deutlich in den Gründen zu erkennen, aus denen Ausstellungen oder andere öffentlichkeitswirksamen Programme veranstaltet werden: So werden in der Umfrage als Anlässe für Sonderausstellungen an erster Stelle Jubiläen genannt, die auf Biografien bezogen sind. Auch die Gewichtung der Gründe, Literatur im immateriellen, textlichen Sinne auszustellen, zeigt eindeutige Tendenzen: Der am häufigsten genannte Grund (von 93 Prozent der Museen) betrifft das Gedenken an Schriftsteller:innen und an schriftstellerisches Leben. Dabei setzen 72 Prozent der Museen den Gedenkgrund in der Gewichtung direkt an erste Stelle. Im Umgang mit literarischen Inhalten oder literarischer Fiktion und ihren Ausstellungsformen dominiert das biografisch besetzte Objekt in Form von Manuskripten und Büchern, wie aus der Umfrage hervorgeht. Folglich manifestiert sich das veraltete Bild des Museums als Ort der Repräsentation, Dokumentation und Vermittlung kulturellen Erbes in Literaturmuseen, was der Schriftsteller Orhan Pamuk als »Repräsentationsmaschinen«⁷⁵ kritisiert.

Auch heute noch agieren literarmuseale Institutionen unter den aufgabentechnischen Gesichtspunkten ihrer Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert, die die »historische Bildung, Identitätsstiftung, Nationalstolz [sowie die] Sicherung und Bewahrung des kulturellen Erbes«⁷⁶ betreffen. Lediglich die Bezeichnung des Nationalstolzes wird heute durch den Regionalbezug ersetzt, der in literarmusealen Institutionen oder Gedenkstätten häufig eine wichtige Rolle spielt, sodass hinsichtlich der damaligen und heutigen Aufgaben eine analogische Bedeutungsdeckung besteht. Hoffmann geht davon aus, dass die Voraussetzungen zum Gründungszeitpunkt

72 Vgl. ebd.; Vgl. S. Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, 2002, S. 37; Vgl. H. Gfrereis, Das Gesicht der Poesie, 2012, S. 271.

73 P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, 2015, S. 34.

74 V. Bachmann: Kein Schlüssel zum Erfolg?, 2017, S. 126.

75 O. Pamuk/H. Spiegel: Schluss mit den Repräsentationsmaschinen, 2014.

76 M. Henker: Geschichtsmuseen im engeren Sinne, 2016, S. 103.

bereits einen großen Einfluss darauf haben, wie ein Museum im weiteren Verlauf seiner Arbeit die Erinnerung an eine Autorin oder einen Autor ausgestaltet.⁷⁷ Sie stellt dar, dass Literaturmuseen auf die Wirkmacht des literarischen Kanons zurückgehen,⁷⁸ der von ihnen immer wieder reproduziert wird. Während beispielsweise im Jahr 1834 die Schriftstellerin Bettine von Arnim das Wohnhaus Goethes in Weimar nach dessen Tod als Basis eines Monuments für die Ewigkeit bezeichnet,⁷⁹ muten die monumentalen Neubauten verschiedener Literaturmuseen wie dem *Literaturmuseum der Moderne* (2006), dem Anbau des *Kleist-Museums* (2013) oder der *Grimmwelt* (2015) rund 180 Jahre später wieder wie Nationalsymbole an. Obwohl sie den authentischen Faktor von persönlichen Wohnhäusern gar nicht erfüllen, macht der Vergleich doch Folgendes deutlich: Die Errichtung eines Literaturmuseums ist nicht einfach dem erinnerungskulturellen sowie didaktischen Gedenken verpflichtet, sondern speist auch aus dem Prestige, das mit der Dichterverehrung und der Literaturvermittlung einhergeht. So hebt Seibert hervor, dass die literarmusealen Institutionen zwar zahlreiche Unterschiede aufweisen, sich jedoch als Gemeinsamkeit die »mehr oder weniger ausgeprägte Tendenz zur Selbstdarstellung«⁸⁰ feststellen lasse. Dadurch geht es mit Seibert vor allem auch um »einen Zugewinn an symbolischem Kapital, das heißt einen Reputationsgewinn auf Feldern, die nicht in jedem Fall und ausschließlich literarische sein müssen«⁸¹. In den häufig ausgestellten Objektgruppen zeigt sich neben dem verankerten Personenbezug auch die institutionelle Reputation, die laut Seibert in den mittelalterlichen Zimelienschauen gründet.⁸² Er hebt hervor, dass repräsentative Ziele als *Movens* einen enormen Einfluss auf die Vermittlungs- und Darstellungsmethoden, auf die »Inszenierungspraktiken, die Architektur und Schaumöbel, Raum und Licht«⁸³ sowie auf die »Definition und den Status der exponierten Literatur«⁸⁴ und damit wiederum auf das institutionelle Selbstverständnis haben.⁸⁵ Bereits hier ist folglich die Wechselwirkung mit der Ausstellungsgestaltung erkennbar (Vgl. Kap. 4.10).

Neben Selbstdarstellung, Repräsentation sowie historisch-literarischer und erinnerungskultureller Wissensvermittlung liegt ein weiteres Ziel von Literaturausstellungen in der Leseanregung. Auch dieses muss gleichermaßen kritisch beleuchtet werden – nicht nur im Hinblick auf den kommerziellen Effekt (Vgl. Kap. 4.1.1 und 4.1.2). Zunächst scheint dieses Bestreben in Abgrenzung zu eben genannten

77 Vgl. A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018, S. 10.

78 Vgl. ebd., S. 9.

79 Vgl. Paul Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses*, 2015, S. 17.

80 P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literaturausstellungen*, 2015, S. 29.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Vgl. ebd.

Beweggründen die tatsächliche Literatur ins Zentrum von Literatúrausstellungen zu stellen und einen elementaren Grund für das Präsentieren von Literatur im musealen Raum darzustellen. Aus den theoretischen Ausführungen, aus den durchgeführten Interviews und aus der Umfrage geht die Vorstellung und Relevanz der leseanregenden Funktion von Literatúrausstellungen hervor. Diese ist bereits in den Anfängen der Debatte um Literaturmuseen erkennbar: Im Jahr 1981, d.h. noch vor dem sogenannten Unausstellbarkeitspostulat, beschreibt Zeller als Ziel von Literatúrausstellungen »über die Dokumentation der Lebensgeschichte eines Autors zu seinem literarischen Werk zu leiten«⁸⁶. Wenige Jahre später spricht sich auch der Niederlandist und ehemalige Literaturmuseumsdirektor Anton Korteweg für die Nutzung von Literatúrausstellungen aus, zum Lesen anzuregen und zur Lektüre hinzuführen. Allerdings macht Korteweg dabei deutlich, dass das Medium Ausstellung in einer untergeordneten, dienenden Funktion besteht und gänzlich überflüssig wäre, wenn jede Person lesen würde.⁸⁷ Aus dem Gebiet der Literaturmuseologie spricht sich ebenso Beyrer für diese Funktion aus, der die Leseanregung als »vorrangige Aufgabe«⁸⁸ von Literatúrausstellungen darstellt. Ebenso beschreibt Eckardt das Auslösen von Leseimpulsen als Anforderung an Literatúrausstellungen.⁸⁹ Obgleich insbesondere Lange-Greve bereits in den 1990er Jahren dieser Einstellung und Funktionszuschreibung vorwirft, dass sie Literatúrausstellungen zu einem »Mittel zum Lesezweck«⁹⁰ degradieren und sie als »Ersatzhandlung«⁹¹ einstufen würden, hält sich dieses Verständnis bis heute. Dies wird in verschiedenen Texten aus der theoretischen Debatte und in Erläuterungen zu Ausstellungskonzepten sichtbar: Vandenrath etwa beschreibt Literatúrausstellungen als Wegbereiterin für das heilige Buch, in der sich Besucher:innen über die visuelle Rekonstruktion der Lektüre annähern.⁹² Ebenso sprechen Hochkirchen und Kollar dem Medium zu, Zugänge zur Literatur anzubieten.⁹³ Darüber hinaus stellt Bachmann eine Ausstellung im *Literaturhaus München* als »Vorschlag zu einer bestimmten Lektüre und Deutung des Textes«⁹⁴ dar, von der sie sich als potenzielle

86 Vgl. B. Zeller: Das Schiller-Nationalmuseum und seine Ausstellungen, 1981, S. 6; zitiert in K. Beyrer: Literaturmuseum und Publikum, 1991, S. 236.

87 Vgl. A. Korteweg: But why, basically?, 1985 (1986), S. 22, 25; Vgl. dazu siehe S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995, S. 87; Vgl. M. Kunze: Literatúrausstellungen im internationalen Vergleich, 1991, S. 171.

88 K. Beyrer: Literaturmuseum und Publikum, 1991, S. 239.

89 Vgl. D. Eckardt: Die Literaturmuseen in der DDR, 1989, S. 231.

90 S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995, S. 111.

91 Ebd., S. 91, 94.

92 Vgl. S. Vandenrath: Doppel-Blicke, 2011, S. 83.

93 Vgl. B. Hochkirchen/E. Kollar: Einleitung, 2015, S. 8.

94 V. Bachmann: Kein Schlüssel zum *Erfolg*?, 2017, S. 140.

und durchweg positiv gewertete Wirkung die Anregung zur Lektüre verspricht.⁹⁵ Hans Wisskirchen, Literaturwissenschaftler und Direktor der Lübecker Museen, umschreibt das Ziel der Leseanregung mit der Aufgabe von Literaturmuseen, sich an »der Veränderung der Lesekultur aktiv [zu beteiligen]«⁹⁶. Ebenfalls aus der Umfrage wird ersichtlich, dass von vielen Museen die Gründe, Literatur auszustellen, in der Leseanregung verortet werden: So führen 90 Prozent der teilnehmenden Museen diese als Grund neben anderen auf. Insgesamt 17 Prozent werten die Leseanregung direkt an erster Stelle als den wichtigsten Anlass. Bezeichnend ist dabei insgesamt, dass das Ziel der Anregung oder Hinführung zur Lektüre literarischer Werke als soziale, bildungspolitische und kulturelle Idee von Funktionen und Potenzialen der Literaturmuseen dargestellt wird und demnach, wie im Folgenden noch ausgeführt werden soll, Bestandteil des Verständnisses von Museen als Lernort ist. Während gleichzeitig weiterhin bedacht werden muss, dass die Leseanregung als Literaturvermittlung nicht nur auf pädagogischen Gründen beruht, sondern auch hinsichtlich ihrer ökonomischen Bedingungen befragt werden muss, gilt es insbesondere, die Degradierung des Mediums Literaturausstellung zu einem bloßen Impuls für die tradierte Lektürereform zu reflektieren.

4.2.2 Literaturmuseen als Lernorte

Sowohl im musealen Fundament der Repräsentation und in der damit einhergehenden Vermittlung kulturellen Erbes als auch im Ziel der Leseanregung als visuell-expositorischem Zugang zur Literatur, kulminiert das Verständnis von Literaturausstellungen als Lernort. Wie bereits im Rückblick (Vgl. Kap. 3.1) dargestellt wurde, hat das allgemeine Museum als außerschulische und/oder gesamtgesellschaftliche Bildungsstätte Tradition, die in der Demokratisierung der Kulturinstitutionen seit der Öffnung des *Louvre* gründet. Nach ihren Vorläufern im 19. Jahrhundert etablieren sich Museen seit den 1960er Jahren als ein Ort der Wissensvermittlung und -absorption. Mit der Entwicklung der Erlebniskultur um die Jahrtausendwende konstruieren sie ihr Selbstverständnis auf den Grundpfeilern der Bildung und Unterhaltung, wie eingangs mit Bäumler beschrieben wurde.

Hügel konstatiert im Jahr 1991, dass museale Ausstellungen generell keine Lernorte im Sinne von Lernzielvermittlung seien, da sie stattdessen der Zurschaustellung und Mitteilung dienen und insbesondere Literaturausstellungen deshalb keine Lernorte sein könnten, weil sie lediglich Meinungen zur Literatur anstatt ihrer selbst zur Anschauung brächten.⁹⁷ Was Hügel im Zuge des ersten Höhepunkts der Ausstellbarkeitsdebatte konstatiert, setzt sich in den folgenden Jahren nicht durch.

95 Vgl. ebd.

96 H. Wisskirchen: Wie stellt man einen starken Autor aus?, 2013a, S. 160.

97 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 19.

So beschreibt Wehnert Literaturmuseen im Jahr 2002 als »Bildungseinrichtung mit lernzielorientiertem Habitus«⁹⁸ und die Anthologie *Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung* definiert 2011 literaturmuseale Kulturinstitutionen bereits im Titel als Bildungsstätte per se. Die Herausgeber Burckhard Dücker und Thomas Schmidt bringen diese Relevanz mit dem neu aufgewerteten Stellenwert kultureller Bildung in Zusammenhang und fragen »nach der theoretischen Reichweite und der praktischen Machbarkeit einer Einbindung des Literaturmuseums in den Schulunterricht«⁹⁹. Auch der Literaturwissenschaftler und -didaktiker Sebastian Bernhardt versteht Literatúrausstellungen als Raum, der insbesondere durch seine abstrahierende und interpretierende räumliche Inszenierung für den Prozess des literarischen Lernens prädestiniert ist.¹⁰⁰ Im Rückgriff auf den Fachdidaktiker und Germanisten Kaspar H. Spinner sowie auf den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser skizziert Bernhardt zunächst deutliche Parallelen der Rezeptionsgrundlage zwischen Ausstellungen und Literaturdidaktik: So sei das literarische Lernen »nicht an seinen materiellen Träger gebunden«¹⁰¹ und in einem »erweiterten Textbegriff«¹⁰² angelegt. Bernhardt zeigt Defizite des literaturmusealen Lernortes auf, wenn etwa museumspädagogische Angebote keinen notwendigen Bezug zum Medium Ausstellung aufweisen oder sie Einschränkungen auf den Lernprozess durch Vorgaben der Reihenfolge und Dauer eines Museumsbesuchs ausüben.¹⁰³ Darauf aufbauend stellt er dar, dass Literatúrausstellungen durch »motivisch-inhaltsbezogen[e]«¹⁰⁴ Konzepte, welche Literatur räumlich übertragen, inhärente Lernmöglichkeiten besäßen.¹⁰⁵ Während Bernhardt die szenografische Gestaltung von Ausstellungen als Methode des Literatúrausstellens anführt, um damit die Funktion des Mediums Ausstellung als Lernort zu stärken, bezieht sich die generelle Auffassung des literarischen Lernens in Literaturmuseen weniger auf den gestalterischen Möglichkeitshorizont als vielmehr auf die inhaltliche Ebene der Vermittlung kulturellen Erbes und der Leseanregung. Dadurch wird der Lernprozess häufig einseitig linear vollzogen. Er lässt sich im Sinne einer Vermittlung durch Bereitstellung und Aufnahme von Informationen mit der Kulturwissenschaftlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch als affirmativer oder reproduktiver Ansatz werten.¹⁰⁶ Daraus

98 S. Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, 2002, S. 79.

99 B. Dücker/T. Schmidt: Lernort Literaturmuseum, 2011, Klappentext.

100 Vgl. S. Bernhardt: Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?, 2020.

101 Ebd., S. 336.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 337ff.

104 Ebd., S. 339.

105 Vgl. ebd., S. 347.

106 Vgl. C. Mörsch: Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, 2009, S. 9-33.

lässt sich wiederum ableiten, dass die Konzepte von Literatúrausstellungen mit repräsentativen und pädagogischen Motivationen oft noch eine belehrende Färbung erhalten. Diese offenbaren sich in der Entscheidung über das Lernziel, d.h. was als Kulturerbe und Wissen vermittelt werden soll. Darüber hinaus sind auch die Mittel, die im Literaturmuseum zum Einsatz kommen, auf bestimmte Rubriken beschränkt. Neben personaler und medialer Vermittlung sowie technologischer Unterstützungen¹⁰⁷ liegt der bewusste oder unbewusste Fokus darauf, in Ausstellungen mithilfe von Exponaten aus den musealen Beständen zu informieren und zu belehren.¹⁰⁸

Das Selbstverständnis von Literaturmuseen beruht folglich auf einem Ort, in dem historisiertes Wissen durch einzelne Personen, die zumeist akademisch verankert sind, ausgewählt, zusammengetragen und bereitgestellt wird, um es dann in konkreten, kommunikativen Formen weiterzugeben. Dieses lineare Verfahren ist jedoch nicht nur im schulischen Unterricht überholt, sondern bedarf vor allem auch im musealen Grundverständnis einer Revision. Das Potenzial des expositorischen Mediums wird dadurch reduziert, obwohl es durch seinen konzeptionellen, gestalterischen und räumlichen Rahmen Partizipation, Dialog und Reflektion als einen mehrdimensionalen, nichtlinearen und interagierenden Lernprozess ermöglichen könnte. Davon abgesehen, muss sich das literarmuseale Selbstverständnis im Rückgriff auf den Vorwurf Lange-Greves zur generellen Einschränkung jedoch vor allem darauf besinnen, dass das Medium Ausstellung nicht zwangsläufig als Lernort fungieren muss.

4.2.3 Museale Selbstverständnisse aufbrechen, individualisieren und politisieren

Bevor auf die nicht ausgeschöpften Möglichkeiten des Ausstellungsmediums vertiefend eingegangen wird (Vgl. Kap. 4.3 und 4.5), soll der Fokus abschließend noch einmal konkret auf das bestehende Selbstverständnis von Literaturmuseen gelegt werden. Daran soll erörtert werden, was dieser Umstand perspektivisch für die Institutionen bedeuten kann. Wird folglich die Positionierung von Literaturmuseen lediglich als (bisweilen authentischer) Ort der Sammlung, Bewahrung, Erforschung und Präsentation literarischen Kulturerbes sowie als Ort der Vermittlung literarischen Wissens zusammengefasst, ergeben sich daraus verschiedene Problemfelder. Wie oben mit Seibert dargestellt, beruht der Fokus der Dichter:innenverehrung nicht allein auf dem Konzept des Gedenkens, sondern ist auch mit Zielen der Selbstdarstellung und der Reputationsförderung verbunden. Der expositorische Ansatz der Leseanregung ist nicht nur unter didaktischen Gesichtspunkten

107 M. Gruber: Zeitgemäße Museumspädagogik, 2012.

108 Vgl. C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 142.

zu betrachten, sondern erfüllt – ebenso wie das Repräsentationsanliegen – auch ökonomische Erwartungen an die Museen. Die Zuschreibung als Lernort ist generell eine Konnotation, die den Kulturinstitutionen des allgemeinen Museumswesens sowohl aus sich selbst heraus als auch aufseiten der Gesellschaft anhaftet. Das ist jedoch vor allem deshalb mit Vorsicht zu betrachten, weil Museen bis heute ein Vertrauen entgegengebracht wird, Geschichte wahrheitsgemäß und objektiv zu vermitteln, obgleich ihre Präsentationen nicht Realität, sondern entworfene Narrative reflektieren,¹⁰⁹ die aufgrund ihres subjektiven Moments keinen Anspruch auf ›Wahrheit‹ oder Ganzheitlichkeit stellen können.¹¹⁰

Im Hinblick auf Literaturmuseen kommt erschwerend hinzu, dass die Umsetzung eines Lernortes in Konkurrenz zum Anspruch an die eigene Wissenschaftlichkeit steht. Die Kritik bezieht sich dabei zumeist auf den Widerspruch zwischen der geforderten Niedrigschwelligkeit der zu vermittelnden Themen und der Komplexität von Literatur sowie ihrer wissenschaftlichen Interpretation. Die Bezeichnung der »Verkinderzimmer«¹¹¹, die Cepl-Kaufmann und Grande im Rückgriff auf den Kulturwissenschaftler und Ausstellungsmacher Bodo-Michael Baumunk angesichts pädagogischer Vermittlungskonzepte in Literaturmuseen anführen, zeigt die Ressentiments gegenüber didaktisch niedrigschwelliger Zugriffe auf exponierte Literatur, die das Verständnis des Museums als Lernort ob des fachlichen Status ablehnen. Vor diesem Hintergrund fasst Metzger zusammen, dass die Selbstverständigung sowie die Praktiken der Institutionen vor allem auch durch das Fachinteresse der Literaturwissenschaftler:innen, die in und/oder über Literaturmuseen arbeiten sowie durch die historisch geprägten Ausrichtungen der Museen bestimmt werden anstatt durch gesellschaftliche und öffentliche Interessen.¹¹² Im Umfrageergebnis zu den Gründen für Sonderausstellungen wird dies mit der häufigeren Nennung von persönlichen Interessen im Vergleich zu Besucher:innenwünschen bestätigt.

Es kann demnach von Komplikationen geprägt sein, die erinnerungskulturelle, repräsentative und institutionsfördernde Funktionen mit den didaktischen und barrierefreien Ansätzen zu vereinen – insbesondere, wenn die Suche nach neuen Methoden der Vermittlung und Darstellung von Literatur im musealen Raum Innovationen erfordert, die dem traditionellen Verständnis eines repräsentativen Gedankortes zuwiderlaufen. In allen Positionen wird das Medium Ausstellung jedoch

109 Vgl. M. Heinemann: Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen, 2011, S. 213.

110 Vgl. S. Ritter-Lutz: Das originale Objekt, 2015, S. 24.

111 G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, 2013, S. 74.

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

genutzt, um dem jeweils eigenen Zweck zu dienen – sei es der Bewahrung kulturellen Erbes, des Gedenkens, der Repräsentation, der Vermarktung oder des literarischen Lernens. Dabei wird deutlich, dass Ausstellungen in den grundsätzlichen Museumsdefinitionen, mit denen in den jeweiligen Ausgangspunkten gearbeitet wird, nie als autarkes Ausdrucksmittel gelesen werden und die Bestimmung der Funktion von Literaturmuseen und Literaturausstellungen stark von einer »konventionellen Literatur-, Kunst- und Museumsdefinition«¹¹³ beeinflusst wird.

Die Diskrepanz zwischen der angestrebten Anschlussfähigkeit und dem scheinbar bewahrungswürdigen Ursprung von Literaturmuseen legt sich im Selbstverständnis der Institutionen nieder. Der Einfluss und damit einhergehend die Einschränkung hinsichtlich einer Revision des Selbstverständnisses wird auch in der Debatte deutlich: So führt Schulz ein Grundproblem von Literaturmuseen auf den »selbst gewählten Anspruch an die Vermittlung historischen und literarischen Wissens in Form von Ausstellungen«¹¹⁴ zurück, den er gleichermaßen mit den innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur thematisierten Fragestellungen in Verbindung bringt.¹¹⁵ Damit problematisiert Schulz, dass die Fragen aufgrund des Selbstverständnisses in der bekannten Form und nicht anders ausgefallen sind und in diesem Rahmen immer wieder reproduziert werden, sodass das vorherrschende, historisch geprägte Selbstbild die Debatte bestimmt. Hoffmann geht davon aus, dass die museale Erinnerungsarbeit stark an die Voraussetzungen zum Gründungszeitpunkt einzelner Museen geknüpft ist. Das bedeutet gleichzeitig, dass diese Voraussetzungen bis heute auch noch die Selbstverständnisse der jeweiligen Museen prägen. Die eigene Wesens- und Funktionsbestimmung in die Traditionen vergangener Definitionen zu stellen, steht jedoch bereits alternativen Ausstellbarkeiten von Literatur bis hin zu einer grundlegenden, strukturellen Transformation deutlich im Weg. Ebenso verhindert die von Bohman proklamierte Abhängigkeit einer Literaturmuseumsdefinition von der allgemeinen Museumsdefinition sowie von einem fixierten Literaturbegriff eine tatsächliche Neuverhandlung. Ein Ort des Austauschs oder »Modelle für Denk- und Aushandlungsprozesse«¹¹⁶, wie Literaturmuseen in den letzten Jahren definiert werden, können nicht entstehen, wenn sich die Institutionen selbst mit Standards aus den vorherigen Jahrhunderten sowie mit eng definierten Begriffen identifizieren, durch die gleichermaßen eine Revision der Funktionen und die Autarkie von Ausstellungen unmöglich wird. Das bedeutet, dass Transformation,

113 H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 44; Vgl. zur Abhängigkeit vom Literaturbegriff siehe G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, 2013, S. 67.

114 C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 143.

115 Vgl. ebd., S. 142f.

116 H. Gfrereis: Wer spricht in einer Literaturausstellung?, 2019, S. 36.

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

4.3 Literaturmuseen besitzen keine Diversität

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

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

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

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