

immer die Frage nach dem Umgang mit Kritik mitschwingen. Die lösungsorientierte Ausrichtung der kanonisierten Beschäftigung mit der Ausstellbarkeitsfrage gründet jedoch darin, dass der Umgang selbst mit Kritik nicht reflektiert wird, sondern die Kritiken lediglich direkt durch Antworten entkräftet oder widerlegt werden sollen. Geht die literarmuseale Krise folglich mit der Form, dem Fokus sowie den Akteurinnen und Akteuren der Debatte einher, betrifft dies unbedingt auch ihre grundlegende Fragestellung.

#### 4.9 Literaturmuseen stellen seit Jahrzehnten die falsche Frage

Der Ausgangspunkt der ursprünglichen Debatte – das Dogma der Unausstellbarkeit von Literatur – ist mittlerweile als obsolet anerkannt. Dieser vermeintliche Fortschritt geht allerdings auf eine Fragestellung zurück, ohne die es das Problem der Ausstellbarkeit erst gar nicht gegeben hätte. Die Aussagen zum Thema Ausstellbarkeit in den durchgeführten Interviews mit Szenografinnen und Szenografen unterstützen die These: Die Frage nach räumlicher, materieller oder immaterieller Ausstellbarkeit stelle sich in szenografischen Entwurfsprozessen nicht (Vgl. Kap. 4.3.3). Alles sei grundsätzlich ausstellbar. So wird in allen Interviews einvernehmlich postuliert, dass auch Literatur keiner Unausstellbarkeit unterliege. Vor einem Entwurf zu hinterfragen seien stattdessen Aspekte der Konservierung, des Budgets, des Maßstabs, des Mediums, des Raumes sowie der Ethik. Letzteres bezieht sich auf die kritische Auseinandersetzung mit auftraggebenden Institutionen, mit Themen sowie mit ungeeigneten Formen des Ausstellens.

Die Diskussion um Literaturausstellungen hingegen hat sich vornehmlich der Diskrepanz zwischen Materialität und Immaterialität sowie der erinnerungskulturellen Beweggründe und literaturwissenschaftlichen Belege gewidmet. Der eindimensionale und kanonisierte Umgang mit der Fragestellung nach Ausstellbarkeit hat folglich sowohl zur Festigung des ernannten Problems geführt als auch tatsächliche Missstände in den Hintergrund gedrängt. Die Frage nach dem ›Wie‹ stellt sich somit nicht nur als Antrieb für die Transformationsbemühungen dar, sondern gleichzeitig auch als Auslöserin für den krisenartigen Zustand, in dem sich Literaturmuseen befinden. Der eindimensionale Umgang mit der Frage setzt dabei den innovativen Wandel in Konkurrenz zu dem repräsentativen, traditionellen Ursprungsgedanken der Institutionen. In der Lösungssuche wird zudem auch immer die Reproduktion von vermeintlichen Grenzen des Ausstellens von Literatur

durch die enge Verknüpfung zum literaturwissenschaftlichen Legitimierungsimperativ bewirkt.<sup>410</sup>

Die Verschiebung der Fragestellung von ›Ob?‹ zu ›Wie?‹ markiert eine elementare Zäsur in der geschichtlichen Entwicklung der Debatte um Literatúrausstellungen. Während Barthels Postulat zwar nicht die erste Äußerung über die Unausstellbarkeit von Literatur ist, gilt es dennoch als Beginn einer zunächst noch als Grundsatzdebatte geführten, kritischen Reflexion literarmusealer Praktiken. Mit den Widerlegungsmustern, die diese Reflexion bald überlagern, verändert sich die Rhetorik der Diskussion und setzt den Fokus weg vom grundsätzlichen Defizit hin zu Strategien der Rechtfertigung und Gegenpositionen. Verschiedene Autorinnen und Autoren konstatieren in diesem Zuge die Obsoleszenz der Frage, ob Literatur ausstellbar sei, und widmen sich Antworten, die Literatur im materiellen sowie im immateriellen Verständnis als ausgestellten Gegenstand qualifizieren. Rückblickend beschreibt Seibert die Frage als »Reflex auf [die] marginale Position der Exposition im Literaturprozess«<sup>411</sup>, die auf das grundlegende Verständnis von Ausstellungen in einer dienenden Stellung zurückzuführen ist.

Der simple Dualismus zwischen Für und Wider, d.h. die Grundsatzfrage, ob Literatur ausstellbar sei oder nicht, wird im Verlauf der Debattengeschichte von der Suche nach Argumenten verdrängt. Diese sollen vor allem die Affirmation der Ausstellbarkeit untermauern oder Alternativen aufzeigen, welche Objekte, Artefakte und Inhalte im Kontext Literatur mit welcher Legitimation eben doch ausstellbar sein könnten. Als langfristiger Auslöser nicht nur für die Grundsatzdebatte, sondern auch für die Verschiebung der Fragestellung, ist u.a. die damals vorherrschende Einstellung zu nennen, die die Praxis des Literatúrausstellens als defizitär wahrnimmt, wie bereits erläutert wurde: So wird die Ausstellbarkeit von Literatur durch den Blick auf bisherige Ausstellungspraktiken in Literaturmuseen infrage gestellt, weil Literatur in den Präsentationen der Häuser bisher allenfalls ausschnitthaft durch Bücher, Manuskripte und Zitate zum Vorschein tritt. Während in den damaligen Kritiken davon ausgegangen wird, dass Immaterielles oder Gegenstandsloses nicht exponiert werden könne, wird gleichzeitig impliziert, dass Literaturmuseen ihrem Namen nicht gerecht würden, weil sie eben keine Literatur im inhaltlichen, sprachlichen oder stilistischen Sinne ausstellten. Mit der steigenden Relevanz der Ausstellungsgestaltung in all ihren Facetten wird die Annahme der unausstellbaren Immaterialität langsam überwunden, sodass das Repertoire an Präsentationsweisen immens erweitert wird und die Institutionen nunmehr auf die bekannten literaturtheoretischen Umbrüche eingehen können. Die

410 Häufig wird die Formulierung von Grenzen oder Problemen bereits in Beitragstiteln verwendet: Vgl. dazu siehe u.a. Zeller, 1991; Vgl. Eckardt, 1991; Vgl. Barthel, 1996; Vgl. Wisskirchen, 2001.

411 P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, 2015, S. 27.

Verschiebung der Fragestellung und der daraus hervorgegangene Fokus auf die Frage ›Wie?‹ sind vor dem Hintergrund der gestalterischen, technischen und literaturwissenschaftlichen Entwicklungen die logische Konsequenz aus der Negation der Unausstellbarkeit: Es müssen Antworten dazu entworfen werden, sonst droht man dem Postulat und damit der ›Zeitgenossenschaft‹ von Ausstellungen zu erliegen. Der rasch entwickelte Verteidigungsmodus und die spätere Auseinandersetzung mit der Frage ›Wie?‹ übernehmen dabei allerdings die Ansichten über die defizitären Praktiken von Literaturmuseen und streben deshalb die Entwicklung von Lösungen für die Optimierung des (vermeintlich) Defizitären an (Vgl. Kap. 4.7 und 4.8).

Die Beschäftigung mit neuen Möglichkeiten des Ausstellens ist vor diesem Hintergrund vielmehr aus den neuen Anforderungen sowie aus neuen Techniken wie beispielsweise szenografischer Inszenierungen oder wie dem Einsatz von digitalen Medien heraus motiviert, anstatt aus einem dringenden Bedürfnis, nunmehr unbedingt Literatur im Medium Ausstellung veranschaulichen zu müssen, um die Dominanz der biografistischen Darstellungen im Sinne Barthes' *Der Tod des Autors* zu reduzieren. Mit dem fortschreitenden Ausbau der Ideen- und Rechtfertigungsansätze ist die Frage ›Wie?‹ folglich vor dem Hintergrund der Anschlussfähigkeit vor allem auf optimierende und legitimierende Anpassung angelegt und nicht auf die grundlegende Revision von Literaturmuseen, wie es die Kritiken der 1980er Jahre suggeriert haben mögen. Das betrifft neben der Anpassung an gesellschaftliche Veränderungen, neue Sehgewohnheiten, neue Technologien etc. gleichermaßen die Anpassung an poststrukturalistische Literaturtheorien, die in den Museen bisher nicht repräsentiert waren. Der literaturwissenschaftliche Anschluss dient der Legitimierung literarmusealer Institutionen nach dem Unausstellbarkeitspostulat im doppelten Sinne: Sie sollen ein adäquates Ausstellen ermöglichen, das Literatur bzw. dessen Begriff gerecht wird, und diese Praxis gleichzeitig mit aktuellen Strömungen der Literaturwissenschaften spiegeln. So lässt sich die Frage im Rückgriff auf Schulzes Objektontologie<sup>412</sup> auch auf die Anpassung der bisher in Literaturmuseen exponierten Objekte an einen neuen epistemologischen Objektstatus beziehen, der ebenfalls einer literaturwissenschaftlichen Reflexion bedurfte. Die Einflüsse aus den Literaturwissenschaften stehen somit immer in einer Wechselwirkung zu Einflüssen aus gesellschaftlichen, technischen, gestalterischen und museologischen Veränderungen und waren folglich nie allein Auslöser für die Kontroverse um Literaturmuseen. Das bestätigt sich in dem dominanten Autor:innenfokus innerhalb der Häuser, der bis heute trotz zahlreicher Abgesänge auf die Autor:inneninstanz Bestand hat. Der Fokus der Debatte liegt somit vor allem darauf,

412 Vgl. M. Schulze: *Wie die Dinge sprechen lernten*, 2017, S. 22, 238f; Vgl. dazu siehe auch Kapitel 3.2.1.

die Praktiken und Objekte von Literaturmuseen in die sich etablierende neue Form des Ausstellens einzubetten, sie zu ergänzen und zu legitimieren.

#### 4.9.1 Mögliche Auslegungen der Ausstellbarkeitsfrage: Wonach fragt das ›Wie‹?

Das Problem der Fragestellung, wie Literatur ausgestellt werden könne, ist dabei nicht, dass im Zuge der bekannten Entwicklungen nach neuen Möglichkeiten des Ausstellens gefragt oder gesucht wird. Vielmehr äußert es sich darin, dass diese Suche auf solutionistische und wissenschaftlich fundierte Umsetzungsideen angelegt ist, anstatt das Ausstellen als kreativen Prozess sowie die Ausstellung als autarkes Medium zu beleuchten und eine kritische, interdisziplinäre, multiperspektivische Untersuchung der zeitgemäßen Konformität von Literaturausstellungen und ihren Institutionen auf allen Ebenen vorzunehmen. Die inhaltliche Ein-dimensionalität der Debatte, die daraus resultiert, wird noch einmal deutlicher in den Auslegungsvarianten, wie die Frage gedeutet werden kann. Diese schließen sich allerdings nicht gegenseitig aus. Mögliche Varianten sollen im Folgenden an den Beispielen der Frage nach expositorischer Materialisierung, nach literaturwissenschaftlicher Legitimation, nach Wissensvermittlung sowie nach Gestalt, Form und Umsetzung skizziert werden.

Wenn die Frage ›Wie kann Literatur ausgestellt werden?‹ nach der Dokumentation, Repräsentation und Inszenierung von Literatur fragt, bezieht sich der Literaturbegriff zumeist auf Literatur, wie sie vorher in anderen Literaturmedien definiert worden ist.<sup>413</sup> Die Überlegungen betreffen dann die Art des Vorzeigens von literarischen Materialien oder Inhalten und verstehen das Medium Ausstellung als Hülle dafür. Mit der Formulierung Böhmers, dass die Ausstellbarkeit von Literatur einen Literaturbegriff erfordert, »den sie vielleicht selbst erst entwickeln kann«<sup>414</sup>, scheint der Ausstellung selbst eine Definitionsleistung autark von anderen Literaturmedien zugestanden zu werden. Gleichzeitig beschränkt Böhmer diese mögliche Definition jedoch selbst wieder durch den Fokus auf die Materialität von Literatur, die Literatur als Text im lesbaren Sinn »und als sinnlich erfahrbare[s] Material«<sup>415</sup> in Ausstellungen präsentieren könne. Tatsächlich unabhängig von ihren Ursprungsmedien wird Literatur folglich auch in diesen Ansätzen nicht gedacht. ›Wie?‹ fragt also auch nach expositorischer Materialisierung in Form von

413 Vgl. P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literaturausstellungen, 2015, S. 27; Vgl. dazu siehe J. Derrida: Popularitäten: Vom Recht auf die Philosophie des Rechts, 2004, S. 107; zitiert in D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 239.

414 S. Böhmer: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?, 2015, S. 97f; Vgl. dazu siehe auch Kapitel 3.2.5.

415 Ebd., S. 102.

Exponaten oder verschiedenen Raumbildern.<sup>416</sup> Weil der Ursprung der Diskussion stark vom dualistischen Denken eines Für und Wider geprägt ist, bieten dabei häufig vorgeschaltete, variable Definitionsansätze und Begriffserweiterungen die Basis für die Erläuterung entsprechender Präsentationsformen: Gilt es, Literatur auch als materiell zu begreifen, oder mehr noch, die Bedeutung ihrer Materialität hervorzuheben, so kann darüber das Ausstellen von literarischen Objekten legitimiert werden. Dies geschieht zunächst unabhängig davon, ob die Artefakte als Verweis, als Zeitzeuge der Werkgenese, als Symbol oder als Kunst verstanden werden. Wird Literatur als immateriell oder gegenstandslos definiert, so rechtfertigt dies räumliche Übersetzungen wie Rekonstruktionen, räumlich inszenierte Interpretationen oder Installationen. Erneut wird anhand der terminologischen Ausdifferenzierung des Literaturbegriffs, die in der Debatte tief verankert ist, deutlich, dass die Ausstellbarkeit von Literatur basierend auf der Frage ›Wie?‹ vor allem über die Differenz zwischen Materialität und Immaterialität verhandelt wird. Es geht schlussendlich um eine Positionierung, die zu der einen (materiellen) oder anderen (immateriellen) Seite tendiert und daran angelehnt argumentiert. Während in den letzten Jahren mehrheitlich sowohl in Ausstellungen als auch in theoretischen Ausführungen Mischformen auftreten, die beide Seiten als relevant und ausstellungswürdig ansehen, ist die Idee der diskrepanten Aggregatzustände von Literatur noch immer der häufigste Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit von Literatur.

Anhand der definitorisch-terminologischen Basis zeigt sich die enge Verknüpfung der Frage mit der literaturwissenschaftlichen Fachdisziplin. ›Wie?‹ fragt demnach auch zwangsläufig nach (literatur-)wissenschaftlicher Legitimation, die es jedoch kaum zu schaffen vermag, über die Zuschreibung der Ausstellung als sekundäres Werkmedium hinwegzukommen. Das zeigt sich allein im Vorhaben und in den verschiedenen Ansätzen, das Ausstellen von Literatur mithilfe von Literaturwissenschaften zu legitimieren, als wäre es andernfalls nicht möglich, d.h. als wäre Literatur ohne wissenschaftliche Fundierung unausstellbar.<sup>417</sup>

Grundsätzlich sind alle Auslegungen der Frage, wie Literatur ausgestellt werden könne, jedoch eine Frage nach Wissenspräsentation. Es geht um Formen und Möglichkeiten der Literaturvermittlung mit unterschiedlichen Zielen, die sich zumeist zwischen Erinnerungskultur und Leseanregung bewegen. Die Vermittlung kulturellen Erbes oder der Schreib- und Lesekultur in gesellschaftlichen und historischen Kontexten ist dabei weniger auf die immaterielle Dimension von Literatur angelegt, sondern nutzt das Medium Ausstellung als Hülle, Dokumentations-,

416 Vgl. H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 37f.

417 Eine genaue Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Legitimierungstendenz findet sich in Kapitel 4.6.

Gedenk- oder Erlebnisort. Dies geschieht, indem identitätsstiftend und historisierend über das Kulturgut Literatur sowie seine Wirkungen und Einflüsse belehrt wird. Dem gegenüber fungieren die Ziele der Inhaltsvermittlung und der Leseanregung als Literaturvermittlung im Sinne literarischen Lernens.<sup>418</sup> Das Medium Ausstellung steht hier zwar auch als Ort der Dokumentation, des Gedenkens oder der Erfahrung, wird aber vor allem als massenmediale Hinführung zum Buch, als Ersatz für das Buch oder als Konkurrenz zum Buch eingesetzt – nie aber unabhängig davon. Ohnedem, dass das Ziel der Leseanregung und dieses Verfahren immer auch (ob intendiert oder nicht) mit der neoliberalen Vermarktung des Buches als Kaufgegenstand einhergeht, wird die Interdependenz zwischen Ausgangs- und Zielmedium sowie das Verständnis von Ausstellung als Zielmedium aufrechterhalten. Die Ausstellung steht so immer im Dienst der zu vermittelnden Literatur und ist somit stets Mittel zum Zweck.<sup>419</sup> Dieses Abhängigkeitsverhältnis verhindert, dass der ausgestellten Literatur ein eindeutiger Eigenwert zugeschrieben wird.

Durch die Eindimensionalität der Debatte wird dieses Vorgehen manifestiert, sodass eine Kanonisierung des Umgangs mit dem vermeintlichen Problem von Literaturmuseen etabliert wird (Vgl. Kap. 4.3.3 und 4.4.3). Dieser Kanon gibt sowohl den Rahmen vor, in dem über das Ausstellen von Literatur diskutiert wird, als auch den Konsens, dass Literatur vor allem mithilfe von literaturwissenschaftlichen Legitimierungen ausstellbar sein kann. Vor diesem Hintergrund erfolgt die Auseinandersetzung mit der Frage ›Wie?‹, die der Ausgangspunkt für das oben beschriebene solutionistische Vorgehen mit Fokus auf optimierende Innovation oder innovative Optimierung darstellt. Ausgehend von einem verbesserungswürdigen oder anzupassenden Status quo der Literaturmuseen und der Praktiken des Literaturausstellens, plausibilisieren sich die in diesem Zusammenhang gestellten Fragen »durch das Selbstverständnis von historischen und literarischen Archiven, Bibliotheken, Gedenkstätten wie Geburts-, Wohn-, Wirkungs- oder Sterbehäusern oder andernorts speziell eingerichteten Literaturmuseen«, wie Schulz betont.<sup>420</sup> Das bedeutet, dass die Debatte in ihrer Form aufgrund der verankerten Strukturen besteht, auf die das Literaturmuseumswesen fundiert ist. Die Etablierung von stark abweichenden Fragen oder Gegenfragen ist dadurch nicht möglich, weil nicht von grundsätzlich zu hinterfragenden Strukturen ausgegangen wird, sondern von zu modernisierenden Varianten des Literaturausstellens.

Der aktuelle Konsens darüber, dass Literatur als ausstellbar verhandelt wird, geht auf die Kanonisierung der Rede über Ausstellbarkeit und ihre Grenzen zu-

418 Vgl. dazu siehe u. a. S. Bernhardt: Literarisches Lernen in einer Literaturausstellung?, 2020.

419 Vgl. V. Zeissig: ›A Room is not a Book‹: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 196; Vgl. V. Zeissig: This Is Not a Set of Guidelines – or how (Not) to Exhibit Literature, 2022, S. 184.

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

rück. Dass niemand mehr innerhalb der Debatte die Ausstellbarkeit von Literatur negiert, sondern affirmativ Beispiele nennt oder Herleitungen anführt, bestätigt die Kanonisierung des Umgangs mit der Ausstellbarkeit von Literatur. Keines der an der Umfrage teilnehmenden Literaturmuseen gab Literatur als unausstellbar an (Vgl. Kap. 4.5.1). Vier der 30 Museen formulierten eine neue Frage (jeweils zwei davon mit und zwei davon ohne vorherige Bejahung der Ausstellbarkeit), die sich auf die Definition und die Materialität von Literatur, auf die Formen des Displays sowie auf die Vermittelbarkeit von persönlicher und dichterischer Relevanz beziehen. Damit können die vorher getätigten Aussagen über die kanonisierte Auseinandersetzung und deren Rahmen gestützt werden.

Während die Frage ›Wie?‹ in verschiedenen, sie interpretierenden Instanzen angelegt sein kann, wie oben bereits dargestellt wurde, wird deutlich, dass die Frage auch auf die Dynamik der gesellschaftlichen, gestalterischen und technologischen Entwicklungen reagiert und daher neben ihren möglichen erinnerungskulturellen oder literaturwissenschaftlichen Perspektiven auch immer eine Frage nach Gestalt, Form und Umsetzung ist. Wie etwas ausgestellt werden kann, fragt folglich auch immer nach entwurfstechnischen, ästhetischen und baulichen Ideen der Ausstellbarkeit, die qua Ausstellungsmedium in jeglicher Auslegung der Frage mitschwingen. Die Suche nach neuen Möglichkeiten des Ausstellens ist damit auch eine Designfrage, die entsprechende Expertisen voraussetzt – insbesondere auch deshalb, weil bei diesem Fokus der Frage vor allem der Umgang mit Gestalt, Form und Umsetzung ausschlaggebend ist, der nicht auf ein oberflächiges, austauschbares Erscheinungsbild angelegt sein sollte. Geht es um Material-, Farb- und Formkombinationen, Raumarchitekturen, Ästhetik, Konstruktion sowie um die Wahrnehmung und Auswirkungen der Gestaltung, muss demnach automatisch die Perspektive der Gestaltung von Ausstellungen zutage treten. Allerdings zeigt allein die Eindimensionalität, mit der die Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur bisher geführt wird, dass die Gestaltungsexpertise nicht in die Auseinandersetzung mit der Fragestellung einbezogen wird (Vgl. Kap. 4.3.3). Ihr Einsatz betrifft lediglich die Praxis des Ausstellens als rein ästhetisch-funktionales Umsetzungsinstrument. Wenn die Fragestellung ›Wie kann Literatur ausgestellt werden?‹ neben allen historisierenden, kulturellen, materialistischen, literaturtheoretischen und literaturdidaktischen Ansätzen auch immer nach Form, Gestalt und Umsetzung fragt, bedarf sie zwingend einer grundlegenden gestalterischen Untersuchung. Diese steht innerhalb der Diskussion jedoch noch gänzlich aus.

#### 4.9.2 Literatur ›als‹ Raum oder: Was ist eine ›gute‹ Literatúrausstellung?

Die in (Literatur-)Museen verbreitete Auffassung über Szenografie und Ausstellungsgestaltung scheint die gestalterische Disziplin als Dienstleistung wahrzunehmen, die »auf ein inhaltliches oder kuratorisches Konzept reagieren und dieses ge-

stalterisch folgerichtig umsetzen [soll]«<sup>421</sup>. Dadurch dient sie der optischen Aufwertung, d.h. der Optimierung sowie der professionellen Durchführung von Ausstellungen. Wie jedoch noch konkret in Kapitel 4.10 dargestellt werden wird, arbeitet Szenografie auf wesentlich vielschichtigeren Ebenen als lediglich im Dienst der Realisierung. Um überhaupt ein ästhetisches Erscheinungsbild entwerfen zu können, muss sich der szenografische Gestaltungsprozess mit kulturpolitischen und gesellschaftlichen Bedingungen, institutionellen und ökonomischen Strukturen sowie komplexen Inhalten kritisch auseinandersetzen. Dazu gehört gleichermaßen, dass Ausstellungen in ihrer Kommunikationsform von/über/mit/durch/als Literatur hinterfragt werden müssen und damit einhergehend eine intensive Beschäftigung mit dem Medium Raum erfolgen muss.

In einem Essay betont Holzer: »Der Raum ist Ausgangspunkt jeder Ausstellungsgestaltung.«<sup>422</sup> Er wird durch jede Form der Gestaltung verändert sowie in seiner physischen und sozialen Erscheinung geprägt, sodass Inhalte, Vermittlung und Rezeption beeinflusst werden. Während die literarmuseale Debatte und ihre dominante Fragestellung zwar den Möglichkeiten nachgeht, Literatur expositorisch und auch räumlich zu kommunizieren, wird das Medium Raum nur marginal behandelt. Wenn der Umgang mit der Frage ›Wie?‹ weder den Raum als Grundlage noch Gestalter:innen von Räumen als Expertinnen und Experten einbezieht, bedarf es einer erneuten Verschiebung der Problematik: Ein neuer Entwurf diverser Fragen sollte dabei nicht erstrangig untersuchen, mit welchen (wissenschaftlichen) Fundierungen und mit welchen (gestalterischen) Mitteln die expositorische Literaturvermittlung erreicht werden kann. Vielmehr sollten das räumliche Medium Ausstellung sowie der Entwicklungsprozess von Literatúrausstellungen selbst und damit auch immer die institutionellen Strukturen und Selbstverständnisse sowie die gesellschaftlichen Bedingungen zur Disposition gestellt werden. Ein kritisches, szenografisches Vorgehen nähert sich Literatúrausstellungen auf diesem Weg und hat insofern einen erheblichen Einfluss auf die Debatte, noch bevor überhaupt ein gestalterischer Entwurf für die Umsetzung geliefert wird. In einem Interview beschreibt der Architekt und Ausstellungsdesigner Jesko Fezer einen Designprozess im Feld des Industrie- und Produktdesigns, der sich statt nur mit ästhetischen Erscheinungsbildern vor allem kritisch mit sozialen, ökologischen, nachhaltigen und strukturellen Aspekten des Entwurfs beschäftigt. Zur Veranschaulichung führt Fezer darin ein Exempel an:

»Sich zum Beispiel bei einem Stuhl die Frage zu stellen: Warum sitzen wir überhaupt? Ist es gesund zu sitzen? Sollten wir lieber stehen beim Schreiben, oder auf

421 T. Kobler: *Geschichten formen*, 2016, S. 14.

422 B. Holzer: *Denkräume: Ausstellen als letzte Disziplin des Co-Design*, 2017, S. 53.



dem Boden sitzen? Sollten wir liegen? Eine Stuhlfirma wird diese Fragen natürlich nicht stellen. Das wäre sehr riskant. Aber ein Designer muss sich diese Fragen stellen.«<sup>423</sup>

Daran wird deutlich, dass die Gestaltung von Stühlen und Räumen etc. an eine Verantwortung geknüpft ist, die weit über funktionales und ästhetisches Oberflächendesign hinausgeht. Als Vordenker einer Designdisziplin, die sich mit sozialen, ökologischen und politischen Fragestellungen auseinandersetzt, gilt der Designer und Designphilosoph Victor Papanek. Er betont bereits in den 1960er und 70er Jahren Aspekte der Inklusion und des Umweltbewusstseins und plädiert für eine designbasierte Kritik an Konsum und gesellschaftlicher Ungerechtigkeit.<sup>424</sup> Neben anderen versetzt der Architekt, Designtheoretiker und Kurator Friedrich von Borries den Ansatz verantwortungsvollen Designs mit seiner politischen Designtheorie in die Gegenwart: Darin betont er die Notwendigkeit einer politischen Haltung von Designerinnen und Designern und skizziert den Einfluss sowie die Verantwortung der Designdisziplin im Hinblick auf verschiedene Schnittstellen gesellschaftlichen, politischen, ökologischen und globalen Lebens.<sup>425</sup> So können von Borries zufolge mit »Mitteln von Design gesellschaftliche Missstände«<sup>426</sup> aufgedeckt, »Kritik an bestehenden Machtstrukturen«<sup>427</sup> geübt und »Gegenmodelle«<sup>428</sup> entwickelt werden.

Wird das Designverständnis der gesellschaftlichen, politischen und ökologischen Verantwortung, welches sich, mit Papanek gesprochen, gegen »appearance design, styling or design cosmetics«<sup>429</sup> positioniert, auf das Ausstellen von Literatur übertragen, gilt es zunächst, das Medium der Literatúrausstellung selbst in der räumlichen, sozialen und politischen Dimension zu befragen. Dabei wird es nicht wie bisher als Zielmedium oder als Mittel zum Zweck verstanden, sondern als autarkes, genuines und künstlerisch-räumliches Ausdrucksmedium von Literatur. Zur Erläuterung der Eigenständigkeit dient ein Vergleich mit dem Medium Film, das als eigene Kunstform oder »siebte Kunst« anerkannt ist: Die Literaturverfilmung wird in ihrer Geschichte als Zielmedium ebenfalls vorerst im Abhängigkeitsverhältnis zum Ausgangsmedium verstanden.<sup>430</sup> Mit dem von dem Schriftsteller und Kunsttheoretiker André Malraux eingeführten Begriff der »Adaption« nähert es sich

423 J. Fezer/N. Boeing: Gutes Design ist soziales Design, 2013.

424 Vgl. V. Papanek: Design for the Real World, (1971) 2019.

425 Vgl. F. von Borries: Weltentwerfen, (2016) 2017.

426 Ebd., S. 72.

427 Ebd., S. 88.

428 Ebd.

429 V. Papanek: Design for the Real World, (1971) 2019, S. 54; »appearance design« wird mit »Design des schönen Scheins« übersetzt.

430 Vgl. K. von Hagen: Literaturverfilmung, 2013, S. 394.

dem Dasein eines genuinen Genres und wird ab Ende der 1980er Jahre als »eigenständige medienspezifische Ausformung der literarischen Fiktion«<sup>431</sup> definiert. Die Romanistin Kirsten von Hagen führt die im Falle einer Adaption zu berücksichtigenden Medienspezifität aus: »Ein literarisches Werkmedium erzählt anders als ein filmisches. Auch hier gilt wie im Fall der Hörspielbearbeitung [...] das adaptionstypische Spannungsverhältnis von Bewahren und Modifizieren durch den Medienwechsel von der Schriftlichkeit zur Audio-Vision des Films.«<sup>432</sup>

Das Prinzip der Adaption und der Autarkie lässt sich auch auf das Medium Ausstellung anwenden. Literatur wird damit nicht mehr »in« den Raum übersetzt, sondern stellt eine genuine, räumliche Manifestation der Literatur dar, wie die Kunsthistorikerin Lisa Beißwanger postuliert.<sup>433</sup> Beißwanger bezieht sich in diesem Kontext zwar auf die Ausstellbarkeit von Performance-Kunst, ihr Ansatz lässt sich jedoch leicht auf das Ausstellen der immateriellen Dimension von Literatur übertragen. Denn »durch mediale Vermittlung können immaterielle Ideen in die Welt treten und zum ›Kunst-Werk‹ werden«<sup>434</sup>. Das bedeutet, dass auch Ausstellungen »eine von vielen möglichen Manifestationen eines Werks darstell[en]«<sup>435</sup>. So lädt beispielsweise der Künstler Allan Kaprow vor seinem Tod zu Re-Inventionen seiner künstlerisch-performativen Werke ein und betont dabei ausdrücklich, dass diese nicht basierend auf seiner »initial version« rekonstruiert werden, sondern Variationen und Interpretationen darstellen sollen.<sup>436</sup> Während eine Übersetzungsleistung von Literatur in den Raum immer in Abhängigkeit zum textbezogenen Verständnis von Literatur gestellt wird und dieses dabei lediglich musealisiert,<sup>437</sup> muss Literatur im Akt des Ausstellens losgelöst vom ursprünglichen Status logozentrischer, literarischer Codes sowie von literaturwissenschaftlichen Definitionen und Rechtfertigungen gedacht werden. Im Ergebnis heißt dies, dass es sich bei dem Ausstellungsgegenstand der immateriellen Dimension nicht um Literatur »im« Raum, sondern um Literatur »als« Raum handelt. Die Präpositionsverschiebung

431 Ebd.

432 Ebd., S. 395.

433 Vgl. L. Beißwanger: Konzept – Performance – Aggregatzustand, 2017, S. 197.

434 Ebd.

435 Ebd.

436 Vgl. dazu verschiedene Projekte zu Kaprows Werk, in denen die Einladung zu Reinventions beschrieben bzw. umgesetzt wird: *Allan Kaprow »Die Entstehung des Happenings«* im Haus der Künste München vom 18.10.2006-21.01.2007; Vgl. <https://www.iart-in.de/ausstellung.php?id=1244> vom 28.09.2006. Über sein Happening *Fluids* (1967) sagte Kaprow: »While there was an initial version of *Fluids*, there isn't an original or permanent work. Rather, there is an idea to do something and a physical trace of that idea. ... *Fluids* continues and its reinventions further multiply its meanings.« <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/fluids-a-happening-by-allan-kaprow-19672015/>

437 Vgl. M-C. Régnier: CfA: Was macht das Museum mit (der) Literatur?, 2014.

stellt hingegen keine neue Variante einer Definition von ausgestellter Literatur dar, sondern formuliert schlichtweg die Erkenntnis, dass Literatur als Raum eine eigene Manifestation ist und weder legitimiert oder definiert werden noch eine andere mediale Form übersetzen, ersetzen oder auf sie verweisen muss. Stattdessen erfordert das Ausstellen, wie oben ausgeführt, die Beschäftigung mit dem Medium Raum als Ausgangspunkt, der immer im Sinne seiner architektonischen, gestalterischen, sozialen, kulturellen und heterotopischen Konstruiertheit basierend auf den Thesen des spatial und topographical turn hinterfragt werden muss.<sup>438</sup>

Die Debatte hingegen gründet in dem Fundament des Literaturmuseumsseins und hat sich in der Form aufgrund des vorherrschenden Ausstellungsbegriffs und traditioneller Museumskonnotationen entwickelt. Das ›Wie‹ fragt nach Ausstellbarkeiten hinsichtlich (literatur-)wissenschaftlicher, epistemologischer, didaktischer, pädagogischer, funktionaler, technischer sowie ästhetischer und bisweilen ökonomischer Aspekte. Dadurch wird das Medium Ausstellung als dienendes Format eingesetzt und auch die Auseinandersetzungsformen werden als selbstverständlich wahrgenommen. Die Frage ›Wie?‹ ist auf all diesen Ebenen aber zunächst unerheblich, solange strukturelle Fragen nicht angegangen werden.

Ausgehend von der gesellschaftlichen Verantwortung des Mediums Ausstellung und der sozialen sowie politischen Komponente seines Raums, basiert Literatur als Raum auch immer strukturell auf gesellschaftlichen Kontextualisierungen. Das bedeutet, dass Literatúrausstellungen beständig Aspekte der Kritik, Diversität, Gesellschaft, In- und Exklusion sowie der Autonomie umfassen – und das, wie auch Literatur und Sprache selbst, unabhängig konkreter, ausgestellter Themen.

Die Frage der Theorien und Praktiken von Literaturmuseen ist demnach nicht, wie Literatur grundlegend ausgestellt werden könne, sondern was grundlegend eine ›gute‹ Literatúrausstellung ist. Dabei muss beleuchtet werden, in welchem Kontext sie veranstaltet wird: Statt Ausstellungen in bestehenden, diskriminierenden Strukturen zu realisieren, gilt es vielmehr, das institutionelle Machtgefüge sowie die historischen Verankerungen zu dekonstruieren. Darüber hinaus muss beleuchtet werden, was es überhaupt soll, Literatur auszustellen, und warum dabei der Raum als Medium relevant ist. Das Attribut ›gut‹ bezieht sich dann auf die soziale und politische Verantwortung des Ausstellungsmediums und der Gestaltungsdisziplin, d.h. auf ihre gesellschaftliche Verpflichtung. Um sich der Frage widmen zu können, gilt es, die Rolle der Szenografie neu zu verhandeln, um einen offenen, kritischen, multiperspektivischen, interdisziplinären und diversen Entwurfs- und Transformationsprozess zu etablieren, der auf sozialen und politischen Aspekten von Literatúrausstellungen als genuine Kunstform fundiert.

438 Vgl. zu Raumtheorien siehe J. Dünne/S. Günzel: *Raumtheorie*, 2006; darin u.a. M. Heidegger, S. 141–152; G. Simmel, S. 304–316; M. Foucault, S. 317–329; P. Bourdieu, S. 354–370.