

3.2 Die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur: Eine Debattengeschichte

Gedenkstätten für Dichter:innen scheinen innerhalb der neuen und neuesten Geschichte in Deutschland dreimal von den Konzeptfeilern ihrer jeweiligen Vorläuferinstitutionen abzurücken: Das erste Mal ist dies in Form der Loslösung von der vormals üblichen expositorischen Zurschaustellung von Macht und Reichtum zugunsten eines erinnerungskulturellen Konzepts zu beobachten, was als die Geburtsstunde der modernen Ausführung von Literaturmuseen Mitte des 19. Jahrhunderts gewertet wird. Die zweite entscheidende Abweichung ist die Verschmelzung der archetypischen Ausprägungen des Memorials und des Museums, die sich nach der Jahrhundertwende bzw. nach dem Ersten Weltkrieg bereits abzeichnet und nach Ende des Zweiten Weltkriegs immer weiter vollzogen wird (Vgl. Kap. 3.1.3). Der dritte Umbruch beginnt weit über hundert Jahre nach der Entstehung des uns heute bekannten Autorinnen- und Autorenmemorials und betrifft den Beginn einer Debatte über literarmuseale Praktiken und damit über die Ausstellbarkeit von Literatur. Die Infragestellung der bisherigen Praktiken steht nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Etablierung des Literaturmuseums jenseits der Gedenkstätte, »das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ›deutliches Übergewicht‹ [erlangt]«²⁵⁴, dabei aber die Grundstrukturen der Memorialkonzepte beibehält. Mit dieser neuartigen Hinwendung zur literarischen Kunst bei persistenter Affirmation der personenbezogenen Erinnerungskultur wird das literarmuseale Museumsgenre mit Definitionsfragen an sein Selbstverständnis konfrontiert. Gesellschaftliche und literaturwissenschaftliche Umbrüche kumulieren mit der transformativen Museumsbewegung und führen zur radikalen Negierung der Ausstellbarkeit von Literatur, die zumindest scheinbar auch die allgemeine Legitimation von Literaturmuseen und -ausstellungen und damit das grundlegende Konzept der Institutionen mitsamt ihren Inhalten und Objekten zur Diskussion stellt.

Die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur dominiert auch heute noch die Theorien und Praktiken von Literaturmuseen. Während zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Möglichkeit des Ausstellens von Literatur skeptisch betrachtet wird und somit die Unausstellbarkeitsthese noch immer Zustimmung findet,²⁵⁵ werden parallel dazu neue Methoden der Vermittlung und Darstellung von Literatur in Museen verhandelt. Heute hingegen gilt das Postulat der Unausstellbarkeit als widerlegt.²⁵⁶ Im theoretischen Diskurs wird folglich vielmehr auf die Überwindung der

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

255 Vgl. ebd., S. 73.

256 Vgl. G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, 2013, S. 66.

Problematik Bezug genommen, über die hinaus Anschlussfragen formuliert werden.²⁵⁷ Durch die Verschiebung der Fragestellung von ›Ob?‹ zu ›Wie?‹ wird in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen größtenteils auf Möglichkeiten hingearbeitet, die sowohl hinsichtlich wissenschaftlicher Legitimierungen als auch im Hinblick auf praktische Umsetzungen Antworten auf das ›Wie?‹ geben können. Innerhalb der Praxis legt sich diese Entwicklung in der Überarbeitung klassischer Ausstellungsformate sowie in der Erprobung neuer Vermittlungs- und Inszenierungsmethoden nieder. Folglich stehen vorrangig der Nutzen und das Potenzial des Ausstellens von Literatur, wissenschaftliche Herleitungen sowie mögliche Methoden im Mittelpunkt, die theoretisch durchdacht oder anhand bereits realisierter Beispiele vorgestellt und fundiert werden. Wie von der Germanistin Christiane Holm formuliert, hatte und hat die fortlaufende Debatte mit ihren zahlreichen Auseinandersetzungen demnach »einen positiven Effekt nicht nur auf die institutionelle und mediale Selbsterklärung von Dichterhäusern und Literaturmuseen, sondern auch auf die Entwicklung neuer Ausstellungsformen«²⁵⁸. Somit werden also Debatteninhalte in Form von Herleitungen, Erkenntnissen, neuen Ideen und Definitionen von der Forschungsnische als progressiver Einfluss gewertet. Demgegenüber wird allerdings nicht reflektiert, inwiefern die Debattenform hinsichtlich Beteiligungsart, Beteiligter und Umgang mit der Ausstellbarkeitsfrage sowie inwiefern der Fokus auf diese Frage das theoretische und praktische Literaturmuseumswesen beeinflusst hat. Folglich wird die Debatte selbst nicht zur Disposition gestellt.

Der im Folgenden dargestellte Blick auf die Ausstellbarkeitsdebatte soll ihren Verlauf hinsichtlich Auslöser, Etappen, Positionen und Typologisierungsansätzen erläutern. Ziel ist es zunächst eine Übersicht zu erstellen, aus der erkenntlich wird, wer sich wann mit musealisierter bzw. exponierter Literatur auseinandersetzte und welche Standpunkte diesbezüglich entwickelt wurden. Dies soll Aufschluss über den manifestierten Umgang mit der Ausstellbarkeitsfrage und über ihren dominanten auf die Entwicklung literarmusealer Praktiken und Theorien geben. Dabei geht es nicht um die Essenzen aus den Diskussionen, die den Fortschritt der Museumsgattung prägten, sondern um den engen Rahmen, in dem die Auseinandersetzungen stattfinden. Abzuleiten ist daraus die These, dass sich, ähnlich den eingebetteten Konnotationen und Reproduktionen im Hinblick auf das allgemeine Museumswesen, ein Kanon der Debatte etabliert hat, in dem diskutiert, gestaltet und reformiert wird. Es ist davon auszugehen, dass sowohl der gefestigte Fokus auf die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur als auch die Form der Debatte und ihre Akteurinnen sowie Akteure andere Themen und Missstände, die das

257 Vgl. ebd., S. 66f.

258 C. Holm: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*, 2013, S. 575.

Literaturmuseumswesen tangieren oder die es sogar selbst auslöste, in den Hintergrund drängten. Vor diesem Hintergrund sollen folglich nicht die Ausstellbarkeit, sondern die Debatte selbst sowie die beteiligten Institutionen als Gegenstand einer kritischen Analyse beleuchtet werden. Die Kenntnis über die geschichtliche Entwicklung der Diskussion fungiert somit als Basis, um die Kritiken und Impulse (Vgl. Kap. 4) einordnen und fundieren zu können.

3.2.1 Die These der Unausstellbarkeit als Beginn der Debatte um Literaturmuseen

Literaturwissenschaftliche, museologische, szenografische und gesellschaftspolitische Entwicklungen bedingen die ersten Überlegungen über eine mögliche Unausstellbarkeit von Literatur. Neben anderen äußern sich der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki im Jahr 1970²⁵⁹, der Literaturhistoriker Bernhard Zeller²⁶⁰ und Barthel im Jahr 1978²⁶¹ über die Unmöglichkeit, Literatur in Ausstellungen vorzuzeigen. Der Politiker Willi Ehrlich, der auch als Kulturfunktionär und Direktor des *Goethe-Nationalmuseums* Weimar tätig war, postuliert 1976, dass der kreative Schaffensprozess von Literatur gegenstandslos und Literatur nur im intimen Leseakt erlebbar ist.²⁶² Jörn Göres, Germanist und ehemaliger Direktor des *Goethe-Museums* Düsseldorf, stellt im Jahr 1978 Werk und schriftstellerische Persönlichkeit einander gegenüber, um zu beleuchten, welches der dominante Gegenstand in Literaturausstellungen sein sollte.²⁶³ An den Auseinandersetzungen und Aussagen lässt sich ablesen, dass die Debatte um Literaturmuseen im Hinblick auf ihren proklamierten Gegenstand Literatur nicht mit einer einzelnen These entfacht wird, sondern die Praktiken bereits im Vorfeld auf Tagungen und in Form von museumskundlichen und -pädagogischen Fragestellungen behandelt werden. Barthels sogenanntes Postulat über die Unausstellbarkeit von Literatur, welches er 1984 mit den Worten: »Literatur und literarische Prozesse können in der literaturmusealen Ausstellung weder aus- noch dargestellt werden«²⁶⁴ formuliert, lässt sich als Auslöser der konkreten Debatte bezeichnen. Diese Festsetzung beruht auf den durch diese Aussage evozierten Gegenstimmen, die im Vergleich zu vorangegangenen Beiträgen zum Thema zahlreicher waren. So hatte Barthel selbst bereits vorab Überlegungen

259 Vgl. M. Reich-Ranicki: Schwierigkeiten, Literatur auszustellen, 1970.

260 Vgl. B. Zeller: Literaturausstellungen, 1978, S. 296f.

261 Vgl. W. Barthel: Zum Strukturaspekt literaturmusealer Ausstellungen und zur Nutzung eines literarischen Strukturmodells für eine Ausstellung zu Heinrich v. Kleist, 1978, S. 2.

262 Vgl. W. Ehrlich: Probleme der musealen Darstellung des Lebens und Wirkens bedeutender Persönlichkeiten, 1976, S. 22.

263 Vgl. J. Göres: Das Verhältnis von Leben und Werk als eine Grundkonzeption literaturhistorischer Ausstellungen, 1978, S. 127-129.

264 W. Barthel: Literaturausstellungen im Visier, 1984, S. 13.

angestellt, Literaturmuseen, trotz der Undarstellbarkeit literarischer Kunstwerke, als Kommunikationsakt zu verstehen, indem sie als »Impulsgeber«²⁶⁵ auf Literatur verweisen. Was zu diesem Zeitpunkt noch als mögliches Potenzial gesehen wird, bestätigt gleichzeitig das damals gelesene Defizit der literarmusealen Praktiken: Alles, was ausgestellt wird, ist nicht Literatur, sondern kann höchstens zu dieser hinführen.

Einer der Ausgangspunkte für die »medienspezifische Grundsatzkontroverse«²⁶⁶ sind die Kritiken und Reformen hinsichtlich Aufgaben und Funktionen von Museen ab den 1960er Jahren (Vgl. Kap. 3.1.4), durch die die Institutionen entweder als weihevollen Sammlungsstätten oder als pädagogische Lernorte definiert werden. Mit dem didaktischen Anspruch an Museen wird erstmals auch in Literaturmuseen die tatsächliche Literatur, d.h. die literarischen Inhalte der Werke ins Zentrum gerückt und damit gleichermaßen die Beschäftigung mit Ausstellbarkeiten des Literarischen provoziert. Diese museologische Reflexion muss vor allem vor dem Hintergrund der Objektkontroversen der 1960er und 70er Jahre betrachtet werden, durch die der Status der Exponate ins Wanken gerät: Schulze beschreibt, dass in der sich wandelnden Auffassung die Kraft der geschichtsrepräsentierenden Museumsobjekte verblasst und sich damit ihre Aufgaben und Leistungen in musealen Ausstellungen verändern.²⁶⁷ Im Rückblick auf die Museumskrisen des 20. Jahrhunderts wird konstatiert, dass sowohl Didaktisierung und Literarisierung als auch Szenografie das Objekt in den Hintergrund oder sogar aus dem Museum hinaus gedrängt hätten.²⁶⁸ Hingegen argumentiert Schulze, dass die Umbrüche und Reformen von Museumsausstellungen auf die unterschiedlichen Fähigkeiten zurückzuführen sind, die den Objekten je nach historisch-kulturellen Bedingungen zugesprochen oder entsagt wurden.²⁶⁹ Die Infragestellung der bis dahin gültigen Praxis von Literaturmuseen mitsamt ihren üblicherweise ausgestellten Exponaten kann mit der Reflexion des damaligen Verständnisses vom »Sein, Sollen und Können der Objekte«²⁷⁰ in Verbindung gesetzt werden, da im Zuge der musealen Veränderungen auch in literarmusealen Institutionen die auratische Wirkung von Einzelobjekten nicht mehr für selbstverständlich gehalten wird.

Die Bedeutungsverschiebung hinsichtlich Aussagekraft und Alleinstellungsmerkmal der Exponate wird zeitgleich von literaturwissenschaftlichen Paradig-

265 Vgl. W. Barthel: Zum Strukturaspekt literaturmusealer Ausstellungen und zur Nutzung eines literarischen Strukturmodells für eine Ausstellung zu Heinrich v. Kleist, 1978, S. 2.

266 C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 574.

267 Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 97, 19.

268 Vgl. dazu siehe u.a. H. Schlaffer: Die Schauseite der Poesie, 1990, S. 368.

269 Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 22.

270 Vgl. ebd.

menwechseln verstärkt. Diese verlagern den Fokus weg von Autorinnen und Autoren hin zum Text und zu Rezipierenden. Mit dieser Loslösung der Verfasser:innen von ihren Werken stellen sich substanzielle Fragen zum grundsätzlichen Gegenstand von Literatúrausstellungen: Die bisherigen Exponate, d.h. vorrangig ganze Schreibstuben, persönliche Besitzgegenstände, Handschriften oder Erstausgaben, die in einem Akt der Resakralisierung musealisiert und zur Schau gestellt werden, scheinen ihren Eigensinn und damit den »raison d'être« ihrer Institutionen nicht länger aufrechterhalten zu können. Der Literaturmuseologe Klaus Beyrer und andere bescheinigen den exponierten Objekten, keine Literatur zu sein,²⁷¹ sodass davon ausgehend nunmehr die Definition als Literaturmuseum hinterfragt wird. Die museologischen Entwicklungen, wie die Kontextualisierungsmaßnahmen der 1970er Jahre oder die Inszenierungstendenzen der 1990er Jahre, stellen begleitet vom Unausstellbarkeitspostulat die Bedeutung und Wirkung der weihvollen, literarmusealen Häuser und ihrer Exponate zur Disposition. Auf diese Weise rückt die Praxis des Literatúrausstellens immer weiter ins Zentrum kritischer Auseinandersetzungen.

Während verschiedene Aussagen die Unausstellbarkeitsthese befürworten und mit ähnlichen Ansätzen wie dem von Barthel begründen, werden andererseits Standpunkte formuliert, die sich mit theoretischen Überlegungen über Möglichkeiten der Musealisierung von Literatur gegen das Dogma positionieren oder zumindest Alternativen dazu aufführen. Obgleich zu diesem Zeitpunkt die Unausstellbarkeit der immateriellen Dimension von Literatur auf keiner Seite dementiert wird, lassen sich die Argumentationen dennoch verschiedenen Strängen zuordnen, die im Folgenden zusammengefasst werden sollen.

3.2.2 Dualistische Argumentationsstränge: Ausstellen als Defizit vs. Ausstellen als Potenzial

Neben Barthel und Beyrer sprechen sich in den 1980er und 90er Jahren u.a. auch der Literaturmuseologe Dieter Eckardt sowie der Archäologe Max Kunze gegen die Möglichkeit des Ausstellens von Literatur aus.²⁷² Dabei beziehen sie sich auf die immaterielle Dimension von Literatur sowie auf die vorhandenen Exponate in Literaturmuseen. Barthel und Eckardt erklären die Unausstellbarkeit mit dem Unvermögen des Mediums Ausstellung, Literatur vorzuzeigen oder gar zu vermitteln.²⁷³ Sie begründen dies mit dem Aspekt, dass eine Ausstellung nicht die Ganzheit eines

271 Vgl. K. Beyrer: Literaturmuseum und Publikum, 1986, S. 38.

272 Vgl. D. Eckardt: Die Literaturmuseen in der DDR, 1989, S. 231; Vgl. M. Kunze: Literatúrausstellungen im internationalen Vergleich, 1989, S. 223.

273 Vgl. W. Barthel: Literaturmuseum und literarische Kommunikation, 1989, S. 11; Vgl. D. Eckardt: Die Literaturmuseen in der DDR, 1989, S. 231.

Werkes präsentieren könne und somit zwangsläufig reduziert werden müsse,²⁷⁴ wobei die zwangsläufige Reduktion als Defizit gewertet wird. Die in Ausstellungen präsentierbaren Objekte seien somit lediglich Substitute, sodass keine Literatur, sondern das Umfeld von Literatur ausgestellt werde.²⁷⁵ Eckardt erläutert das Unvermögen damit, dass Literatur ein Phänomen ist,²⁷⁶ das im materiellen Sinne nicht existiert. Damit werden die bisherigen Praktiken von Literaturmuseen und somit auch ihre gesamte Daseinsberechtigung massiv infrage gestellt. Dem expositorischen Medium wird allenfalls ein dem Leseakt und der literaturwissenschaftlichen Forschung additives Funktionsmerkmal zugewiesen. In diesem Zuge entsteht die Auffassung eines Alleinstellungsmerkmals von Literaturmuseen, demzufolge sie sich von anderen musealen Präsentationen durch einen Mangel an Bild- und Gegenstandshaftem abzuheben scheinen.²⁷⁷ Vor diesem Hintergrund führt Barthel vier Varianten der Wesensbestimmung von Literaturmuseen an, die er als Ausdruck der institutionellen Prioritäten und vorhandenen Sammlungsobjekte versteht: Während er die Rubriken Schriftstellerhäuser/literarische Memorials, Rekonstruktionen, Dichterarchive und neutrale Orte/nichtmemoriale Räume differenziert, nennt er eine häufige Kombination aus Museum und Memorial.²⁷⁸ Weiterhin ordnet Barthel die authentischen oder rekonstruierten Orte den Personenmuseen und dem Andenken an entsprechende Autorinnen und Autoren zu und bestimmt den Fokus von andernorts erbauten und sammelnden Museen auf das Werk im materiellen Sinne.²⁷⁹ In diesem Zusammenhang listet Barthel Objektkategorien auf, die in den verschiedenen Museumsvarianten vorhanden und gleichzeitig »Ausstellungsgut sein können«²⁸⁰. Obgleich Barthel in dem Text aus dem Jahr 1996 die Unausstellbarkeit von literarischen Werken wiederholt,²⁸¹ spricht er den Museen eine Rolle in der öffentlichen Erinnerung an Literatur im Sinne von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, Werken sowie Wirkungen zu und erkennt ihren Beitrag zur Förderung der Lesekultur an.²⁸²

274 Vgl. W. Barthel: *Literaturausstellungen im Visier*, 1984, S. 4.

275 Vgl. W. Barthel: *Literatur und museale Präsentation*, 1991, S. 60.

276 Vgl. D. Eckardt, *Die Literaturmuseen in der DDR*, 1989, S. 231.

277 Vgl. W. Barthel: *Literaturmuseum und literarische Kommunikation*, 1989, S. 11; Vgl. dazu siehe C. Didier: *Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger*, 1991, S. 47.

278 Vgl. W. Barthel: *Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums*, 1996, S. 7-14.

279 Vgl. ebd.

280 Vgl. ebd., S. 17-20; Barthel gruppiert in Nachlassbibliotheken aus dem Besitz einer Autorin oder eines Autors, nicht-literarische Objektsammlungen aus dem Besitz einer Autorin oder eines Autors, persönliche Erinnerungsgegenstände, nicht-schriftliches Werkgut sowie in nicht-literarisches Rezeptionsgut.

281 Vgl. ebd., S. 26.

282 Vgl. ebd., S. 29.

Hingegen wird in anderen Positionen der Debatte kein Defizit in der unausstellbaren Literatur gesehen: Das Zeigen von biografischen und historischen Verhältnissen von Literatur sowie von Kontexten, in denen Literatur entsteht, wird stattdessen als ausstellungswürdig hervorgehoben. Es findet zunächst eine Verteidigung der bisherigen musealen Praktiken statt, die das Ausstellen von Literatur über eine erweiterte Definition des Literaturbegriffs rechtfertigt,²⁸³ sodass auch Schreibwerkzeuge, Objekte sowie Para- und Epitexte als Literatur erfasst werden können. Die Kunsthistorikerin Andrea Berger-Fix und die Grafik- und Ausstellungsdesignerin Barbara Hähnel-Bökens setzen 1988 an diesem erweiterten Literaturbegriff an und diskutieren die damit einhergehenden Ausstellungsmöglichkeiten: Dafür stellen sie Kategorien von Literaturausstellungen auf, die sie in Ausstellungsthemen über Literaturschaffende, über die Entstehungsgeschichte, über die Wirkungsgeschichte, über bildliche Darstellungen von Literatur sowie über das Buch als ästhetisches Objekt unterscheiden.²⁸⁴ Die generellen Befürworter:innen der Ausstellbarkeit von Literatur setzen sich demnach für die bis dahin gängige Praxis der Zurschaustellung von Büchern, Manuskripten und persönlichen Gegenständen ein und erläutern, inwiefern auch diese Darstellungsformen Literatur vermitteln. Pfäfflin bescheinigt Literaturausstellungen bereits 1989 einen eigenen Standpunkt sowie individuelle Chancen und Möglichkeiten und fordert, dass Ausstellungen als Medien eine autonome Sprache in der Literaturvermittlung entwickeln sollen.²⁸⁵

Im Zuge der Argumentationen gegen die Unausstellbarkeitsthese werden Exponate zu eigenständigen Objekten deklariert, indem ihre Zuschreibung der Substituierung negiert wird. So vertritt Hügel zwar die Ansicht, dass Literatur aufgrund ihrer mangelnden Anschaulichkeit nur eingeschränkt ausstellbar ist und in erster Linie gelesen werden muss,²⁸⁶ jedoch setzt er sich klar für den Eigenwert der präsentierten Exponate ein. Nach Hügel sind diese Objekte nicht Substitute,²⁸⁷ wie es beispielsweise Barthel und Beyrer statuieren.²⁸⁸ Gleichfalls sieht Hügel sie auch nicht als bloße Übersetzungen der Literatur an, vielmehr stünden die Objekte für sich selbst und könnten somit auch das Literarische »auf Umwegen«²⁸⁹

283 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991; Vgl. C. Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, 1991; Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, 1995; Vgl. A. Berger-Fix/B. Hähnel-Bökens: Die Präsentation einer Literaturausstellung, 1988; Vgl. rückblickend P. Seibert: Literaturausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 30.

284 Vgl. A. Berger-Fix/B. Hähnel-Bökens: Die Präsentation einer Literaturausstellung, 1988, S. 235.

285 Vgl. F. Pfäfflin: Literaturausstellungen in Literaturmuseen, 1991, S. 148.

286 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 10.

287 Vgl. ebd., S. 13.

288 Vgl. K. Beyrer: Literaturmuseum und Publikum, 1986, S. 38; Vgl. W. Barthel: Literatur und museale Präsentation, 1991, S. 60.

289 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 13.

transportieren. Demnach sei nicht konkret Literatur als solche Gegenstand von Literatúrausstellungen,²⁹⁰ sondern »Ansichten von Literatur«²⁹¹, die Fragen an sie stellen.²⁹² Hügel tritt damit gegen die vermeintlich neutrale Aufbereitung ausgestelltter Informationen ein und fördert das Verständnis der subjektiven Interpretation in kuratorischen Konzepten. Er verteidigt damit gleichermaßen den in den 1980er und 90er Jahren aufkommenden musealen Trend der Inszenierung und stellt sechs Inszenierungsstile auf, indem er verschiedene Formen des Literaturausstellens kategorisiert und dabei vor allem die verschiedenen Motivationen der expositorischen Tätigkeiten von literarischen Gedenkstätten und Museen hervorhebt.²⁹³ Bezeichnender Weise revidiert Hügel das Konzept der subjektiven Inszenierung nur fünf Jahre später wieder und betont stattdessen die Notwendigkeit einer dokumentarischen Form.²⁹⁴

Ab den 1990er Jahren lassen sich immer mehr Überschneidungen zwischen affirmativen und aversiven Haltungen gegenüber der Ausstellbarkeit von Literatur feststellen, die sich bereits im Vorfeld angekündigt hatten. Neben der Weitung des Literaturbegriffs belaufen sich die Argumente vor allem auf die Definitionen und Möglichkeitshorizonte von literarischen Ausstellungen: Die Präsentation des Umfeldes von Literatur wird nicht mehr als Folge des expositorischen Defizits verstanden, welches in der verkürzten und fragmentarischen Darstellung sowie in der Immaterialität von Literatur gründet, sondern als Potenzial gewertet, um etwa Aufschlüsse über den Entstehungsvorgang sowie die Wirkungsgeschichte eines literarischen Werkes zu vermitteln.²⁹⁵ Hügel beschreibt diese Entwicklung wie folgt: »Aus der Not, [...], daß die Literatúrausstellung von gar keinem literarischen Original berichten kann, hat man versucht eine Tugend zu machen und der Literatúrausstellung die Interpretation der Literatur als Ziel zu stellen.«²⁹⁶ Dabei solle nicht erforscht werden, »was trotz der Unmöglichkeit der Literatúrausstellung noch möglich ist, sondern [...], welche besonderen Möglichkeiten die Litera-

290 Vgl. ebd., S. 14.

291 Ebd.

292 Vgl. ebd., S. 17.

293 Vgl. H-O. Hügel: Inszenierungsstile von Literatúrausstellungen, 1991, S. 207-218; Inszenierungsstile: Repräsentation, Dokumentation, Wertung, Überredung, Anregung, Befragung.

294 Während Hügel zuvor die Sichtbarkeit der kuratorischen Handschrift befürwortet, nimmt er 1996 davon wieder Abstand. Bei einem Museumsbesuch solle demzufolge nicht vorrangig die »Deutung des Ausstellungsmachers« erfahren werden (Vgl. dazu S. Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, 2002, S. 85.), Hügel vergleicht die Rolle von Kuratorinnen und Kuratoren stattdessen mit Dokumentarfilmerinnen und -filmern und schlägt als Konzept die Rückbesinnung auf Buchausstellungen vor; Vgl. H-O. Hügel: Literarische – oder Literatur-Ausstellungen – oder?, 1996, S. 38.

295 Vgl. H-O. Hügel: Inszenierungsstile von Literatúrausstellungen, 1991, S. 203.

296 H-O. Hügel: Literarische – oder Literatur-Ausstellungen – oder?, 1996, S. 32.

turausstellung hat«²⁹⁷. Im Jahr 1991 plädiert die Germanistin Christina Didier im Rückgriff auf Barthels Ansatz des Literaturmuseums als Impulsgeber für eine Definition des Museums, das den Ausstellungsort aus dem engen Korsett als alleiniger »Antwortgeber«²⁹⁸ entlassen solle. Didier bezeichnet die verschiedenen Erscheinungsformen von Literaturmuseen als Wirkungen und skizziert mit ihrem Ansatz des Museums als »Anreger«²⁹⁹ im Sinne von Anreiz, Anregung und Provokation, inwiefern Literaturmuseen grundsätzlich »über den Bereich der Literatur«³⁰⁰ hin zu einer »kulturpolitische[n] Wirksamkeit«³⁰¹ reichen können. Sie schreibt die Möglichkeit des Anregens dabei vor allem der Museumsgestaltung zu und setzt sich für die Erprobung neuer Gestaltungswege ein, was den späteren Fokus auf neue Vermittlungs- und Darstellungsmethoden vorwegnimmt.³⁰²

3.2.3 Von ›Ob?‹ zu ›Wie?‹: Neue Möglichkeiten des Ausstellens

Während Begründungen für die Ausstellbarkeit von Literatur in den 1980er Jahren vor allem in Impuls- und Wirkungspotenzialen gesucht werden, zeichnen sich im Zuspruch für Inszenierungen Anfang der 1990er Jahre Vorläufer eines Trends ab, der tatsächliche, räumliche Übersetzungsstrategien von Literatur im Sinne ihrer immateriellen Dimension in den Fokus stellt. Zwar gilt das Interesse zunächst weiterhin der Widerlegung des Postulats der Unausstellbarkeit durch Definitionen oder Verweisfunktionen auf das Umfeld der Literatur. Interessant sind vor diesem Hintergrund aber jene Ansätze, die sich expliziten Fragen und exemplarischen Ausstellungspraktiken widmen, ohne dem platten Dualismus eines Für und Wider zu erliegen. Aus der Frage, ob Literatur überhaupt ausstellbar sei und den zweipoligen Antwortmöglichkeiten darauf, entwickeln sich langsam Positionen, die verschiedene Aspekte in die Fragestellung einbeziehen. Anstatt eine zustimmende oder ablehnende Haltung einzunehmen, eruieren sie vielmehr, wie Literatur im Raum visualisiert werden kann und welchen Beitrag Ausstellungen dadurch zur Literaturvermittlung leisten können.

Mit dem Ansatz, wie etwa von Pfäfflin vertreten, Literaturausstellungen können eine genuine Vermittlungsleistung besitzen und nicht lediglich einer reproduzierenden und informierenden Funktion nachgehen, wendet sich die Debatte ab

297 Ebd., S. 33.

298 Vgl. C. Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, 1991, S. 46. Als »Antwortgeber« liefert das Museum Informationen zu »mehr oder minder explizite[n] Fragen«, was sich jedoch als weniger zeitgemäß und zukunftsfruchtig erweist; C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 143f.

299 Ebd., S. 46.

300 Ebd., S. 54.

301 Ebd.

302 Vgl. Ebd., S. 49, 51.

circa Mitte der 1990er Jahre einer Beschäftigung mit der immateriellen Dimension von Literatur bzw. dem Ausstellen von Literatur als diskursivem Konstrukt zu. Zur Frage nach möglichen Leistungen und Strategien von Literatúrausstellungen kommt nunmehr der künstlerische, inhaltliche und sprachliche Aspekt literarischer Werke hinzu. Damit wird die Debatte aus dem Dualismus zwischen Pro und Kontra herausgelöst, die sich einerseits gegen die Ausstellbarkeit von Literatur aussprechen und andererseits die üblich exponierten Objekte in Literatúrausstellungen und ihre Relevanz für die Literaturvermittlung hervorheben, sodass neue Dimensionen der Betrachtung einbezogen werden können. Didier und die Kulturwissenschaftlerin Susanne Lange-Greve vergleichen die Frage nach Immaterialität im Literaturmuseum mit anderen Museumsgenres, wodurch sie das postulierte Alleinstellungsmerkmal von Literatúrausstellungen aufgreifen und relativieren: Didier und Lange-Greve beschreiben, dass auch andere Museen ihren inhaltlichen Gegenstand niemals in seiner ganzheitlichen Sachlichkeit abbilden können und ebenso immaterielle Themen aufgreifen, die die Erfahrungs- und Sinndimension von Objekten in den Vordergrund stellt.³⁰³ Diese Argumentation relativiert die Diskrepanz zwischen dem Anspruch auf eine obligatorische Ganzheit von Literatur sowie dem vermeintlichen Defizit von Ausstellungen, diese niemals gänzlich vorzeigen zu können. Damit wird eines der stärksten Argumente gegen die Ausstellbarkeit von Literatur entkräftet. Wenn nunmehr eine ganzheitliche Darstellung weder notwendig noch erstrebenswert in Ausstellungen ist, können dadurch Aspekte des expositorischen Kontexts beleuchtet werden, die über die bisherigen Funktionen hinaus das Literarische einbeziehen. Vor diesem Hintergrund kategorisiert Lange-Greve zunächst gängige Typen von Literatúrausstellungen und ihren Exponaten im Rückgriff auf das Wörterbuch literaturmusealer Kommunikation,³⁰⁴ welches die drei Präsentationsformen der Galerie, der Gedenkstätte und des Museums unterscheidet.³⁰⁵ Lange-Greve unterteilt die Funktionen der ausgestellten Objekte in Reliquien, Dokumente und Repräsentanten unter Anführung verschiedener Konzeptkategorien,³⁰⁶ um daraus zu schlussfolgern, dass Literatur bisher nicht als künstlerischer Gegenstand ausgestellt wird.³⁰⁷ So erkennt Lange-Greve die Notwendigkeit, das Medium der Literatúrausstellung nicht mehr vom Mangel der Darstellbarkeit des Literarischen aus zu denken, sondern plädiert dafür, den Aspekt des Ausstellens neu zu beleuchten und damit das Literaturmuseum als

303 Vgl. ebd., S. 47; Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995, S. 91, 94f.

304 Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995, S. 99.

305 Vgl. A. Popovič: Dictionary of Literary Museological Communication, 1981, S. 26f.

306 Vgl. ebd., S. 98-102; Vgl. A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 45.

307 Vgl. ebd., S. 107.

Ort aufzufassen, an dem neue, spezifisch-eigene Ziele verfolgt werden.³⁰⁸ Weiterhin konstatiert Lange-Greve, dass Literatur »an ihre Rezeption gebunden«³⁰⁹ ist und sich überhaupt erst über rezeptive Formen realisiert.³¹⁰ Durch diesen Gedankengang löst sie Literatur vom obligatorischen Akt des Lesens und ihrer alleinig dadurch ermöglichten Konstituierung.³¹¹ Damit misst Lange-Greve dem Medium Ausstellung eine eigene Form der Wiedergabe von Literatur bei und versteht das »Ausstellen als poetische Tätigkeit«³¹² sowie als »Prozess der Bedeutungsherstellung künstlerischer Tätigkeit«³¹³.

In verschiedenen Sonderausstellungen (Vgl. Kap. 3.1.5) werden in den 1990er Jahren inszenatorische Strategien erprobt, über die auch öffentlich in den Feuilletons überregionaler Zeitungen debattiert wird.³¹⁴ Während in der Öffentlichkeit diese neuen Formen der Literatúrausstellung zumeist positiv aufgenommen werden, fokussieren sie dennoch vorrangig das Leben von Literaturschaffenden. In Dauerausstellungen werden weiterhin die klassischen Objektarten ausgestellt, die Barthel bereits 1989 in fünf Gruppen kategorisiert.³¹⁵ Trotz der neuen Ansätze hält sich demnach das Phänomen der Unausstellbarkeit in Theorien und Praktiken hartnäckig bis in die 2000er Jahre hinein.³¹⁶ Die Frage ›Wie?‹ wird somit weiterhin ins Verhältnis mit den bisherigen Standpunkten gesetzt und versucht anhand neuer Möglichkeiten die Unausstellbarkeitsthese zu widerlegen.³¹⁷ Eine Loslösung vom ›Ob‹ findet tatsächlich erst wesentlich später statt.

Die neuen, gestalterischen und technischen Entwicklungen im Museumswesen üben einen großen Einfluss auf den Verlauf der Debatte und ihre Fragestellung aus, wodurch die Diskussion nach der Jahrtausendwende wieder stärker auflebt. Im Zuge der Verschiebung der Debattenproblematik werden sowohl Fragen und Diskussionen über das Ausstellen immaterieller Inhalte als auch über die generelle Zukunft von Literaturmuseen angestoßen.³¹⁸ Somit steht auch in der Gattung der Literaturmuseen die Zukunft im Zeichen des medialen Umbruchs, was

308 Vgl. ebd., S. 111.

309 Ebd., S. 95.

310 Vgl. ebd.

311 Vgl. ebd.

312 Ebd., S. 111.

313 Ebd., S. 125.

314 Vgl. S. Kinder: *Ausstellungen über Literatur?*, 2000, S. 298.

315 Vgl. W. Barthel: *Literaturmuseum und literarische Kommunikation*, 1989, S. 15; Vgl. W. Barthel: *Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums* 1996, S. 17–20.

316 Vgl. S. Wehnert: *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien*, 2002, S. 73: »Mit dieser Aussage begründete Wolfgang Barthel 1984 die Theorie von der Unausstellbarkeit von Literatur, der bis heute weitgehend zugestimmt wird.«

317 Vgl. ebd., S. 73–77.

318 Vgl. dazu siehe u.a. A. Busch/H.-P. Burmeister: *Literaturarchive und Literaturmuseen der Zukunft*, 1999; Vgl. C. Kussin: *Dichterhäuser im Wandel*, 2001.

an Titeln wie *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien*³¹⁹ oder *Neue Medienwelt*³²⁰ deutlich wird. Dadurch rücken neu eröffnete Möglichkeitshorizonte des Ausstellens ins Zentrum des Interesses der Debatte. In den darauffolgenden Aussagen werden somit mehr als in den Forschungsaufsätzen der 1980er und 90er Jahre Besprechungen von realisierten Ausstellungen angeführt und exemplarisch für den Einsatz verschiedener Darstellungs- und Vermittlungsmethoden sowie neuer Medien diskutiert. Als Meilenstein der literarmusealen Entwicklung lässt sich hier der *begehbare Roman* des Lübecker *Buddenbrookhauses* anführen, mit dem inszenatorisch-rekonstruktiv literarischer Inhalt in einen Raum übertragen wird. Rückblickend beschreibt der Germanist Erhard Schütz, dass sich Ausstellungen nach der Jahrtausendwende häufiger an Formen der Inszenierung heranwagen und ihnen nicht zuletzt dadurch in der Öffentlichkeit und im Feuilleton mehr Aufmerksamkeit zuteilwird.³²¹

Durch den starken Praxisbezug löst insbesondere die Eröffnung des *Literaturmuseums der Moderne* in Marbach im Jahr 2006 eine neue Welle der Diskussion um das Ausstellen von Literatur aus. Das an das *Deutsche Literaturarchiv* Marbach sowie an das *Schiller-Nationalmuseum* Marbach angegliederte Museum ist nicht einer einzelnen literaturschaffenden Person, sondern der gesamten Literatur des 20. Jahrhunderts in Deutschland gewidmet ist. Im Literaturmuseumswesen stellt dies ein Novum dar. Die höhere Anzahl der verschiedenen, besprochenen Literatur-schaffenden und ihrer Werke hebt sich von den zahlreichen literarischen Einzelpersonengedenkstätten ab. Gleichzeitig entsteht durch die Präsentationsform in der Dauerausstellung des *Literaturmuseums der Moderne* ein Gegenpol zu den noch jungen Erprobungen, welche die immaterielle Dimension von Literatur durch Inszenierungen und Rekonstruktionen auszustellen versuchen und nur wenige Jahre zuvor ihren ersten Höhepunkt mit dem *Eschenbach-Museum* sowie dem *Buddenbrookhaus* erfahren hatten. Die Institution in Marbach hingegen setzt den Fokus auf die optische Dimension von Literatur, d.h. auf materielle, objektbezogene Präsentationen und damit auf jenen Ansatz, der im Zuge der szenografischen und erlebnisorientierten Entwicklungen im Museumswesen als klassisch und konventionell eingestuft wird. Den Ideen der szenischen und illustrierenden Präsentationen von literarischen Inhalten steht somit die Rückkehr zum Zeigen und Betrachten materieller Literaturträger gegenüber – nicht ohne damit Kritik an jenen sinnlich-suggestiven Rezeptionssteuerungen der Inszenierungen zu äußern.³²² In der theoretischen Auseinandersetzung werden die beiden konträren Positionen dargestellt: Während sich das *Buddenbrookhaus* mit der Realisierung des *begehbaren Ro-*

319 Vgl. S. Wehnert: *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien*, 2002.

320 Vgl. S. Autsch/M. Grisko/P. Seibert: *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten*, 2005.

321 Vgl. E. Schütz: *Literatur. Ausstellung. Betrieb*, 2011, S. 72.

322 Vgl. C. Holm: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*, 2013, S. 574.

mans für die »Literaturausstellung als Erlebnis ausspricht«³²³, bekennt sich das *Literaturmuseum der Moderne* zu einer eingeschränkten Ausstellbarkeit von Literatur. Anhand der konzeptionellen Zentrierung der optischen Dimension von Literatur erläutert die Leiterin Heike Gfrereis, dass Literaturaussstellungen nur das zeigen könnten, was in der Anschauung verständlich sei.³²⁴ So müsse mit der musealen Zurschaustellung von Literatur auch vermittelt werden, dass Literatur in einem langwierigen Prozess entstände und man sie daher nicht nur mit einem Blick verstehen könne.³²⁵ Beide Ausstellungen leisten einen entscheidenden und nachhaltigen Beitrag dazu, um die Kontroverse um die Ausstellbarkeit von Literatur weiter auszudifferenzieren.³²⁶ In den folgenden Jahren wird die Frage der Ausstellbarkeit wieder verstärkt aufgegriffen, wobei Marbach mit seinem Konzept der optischen Dimension und Lübeck mit seiner Rekonstruktion von Romaninhalten vielfach als innovative Beispiele angeführt werden. Während das *Literaturmuseum der Moderne* »von vornherein eine Ausstellung des Sichtbaren und nicht des Lesbaren nahe[legt]«³²⁷ und die ausgestellten Exponate »als Dinge an sich, als nichts als sie selbst, ernst [nehmen soll]«³²⁸, verschreibt sich der *begehbare Roman* als Teil der Dauerausstellung im *Buddenbrookhaus* vor allem der Verräumlichung literarisierter Räume, die den Beschreibungen Thomas Manns in seinem Debütroman detailgetreu nachempfunden sind. In den Lübecker Museumsräumen sind Seitenzahlen verteilt, die im bereitgestellten Roman nachgeschlagen werden sollen, um so Informationen über die Exponate und Details in den Räumen zu erhalten. Der damalige Museumsleiter Hans Wisskirchen erläutert die Programmatik mit einem Zitat Thomas Manns »Nur wer liest, der sieht,«³²⁹ und stellt damit klar, dass die Inszenierung nur in Kombination mit dem Leseakt nachvollzogen werden und die Phantasie anregen kann.³³⁰ Das Beispiel sticht in der historischen Entwicklungsgeschichte von Literaturmuseen vor allem deshalb hervor, weil es in erster Linie (trotz faktual-biografischem Bezug als authentisches Haus, in dem vor der Zerstörung durch den Krieg die Großeltern Heinrich und Thomas Manns wohnten) einen »fiktive[n] Ort zum Anlass [nimmt], das Museum zu errichten«³³¹. Holm resümiert, dass das *Buddenbrookhaus* nicht mehr Literatur und Leben gleichsetzt,

323 Vgl. H. Wisskirchen: Das Literaturmuseum – mehr als ein Ort für tote Dichter, 1999, S. 99, 107.

324 Vgl. H. Gfrereis: Nichts als schmutzige Finger, 2007, S. 81.

325 Vgl. ebd., S. 88.

326 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 575–578.

327 H. Gfrereis: Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren, 2005, S. 225.

328 Ebd., S. 225f.

329 H. Wisskirchen: Auf dem Weg zum »begehbaren Roman«, 2001, S. 75.

330 Vgl. ebd., S. 76.

331 J. Bauer: Geschlechterdiskurse um 1900: Literarische Identitätswürfe im Kontext deutsch-skandinavischer Raumproduktion, 2016, S. 133.

»sondern gerade für deren Differenz sensibilisier[t]«³³² und so ein neues Feld der musealen Repräsentation von Literatur eröffnet. Das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach hingegen wird in einem eigenen, von dem bekannten Architekten David Chipperfield entworfenen Gebäude eröffnet und ist zunächst weder biografisch noch fiktiv konzipiert. Es lehnt sich vielmehr an Frühformen der Literatúrausstellungen sowie an das Staunen in Wunderkammern an³³³ und macht die Archivalien zum ästhetischen Gegenstand, »als wären sie doch für das Ausstellen gemacht«, wie Gfrereis beschreibt.³³⁴ So positioniert sich das Museum 2006 als exponiertes Literaturarchiv³³⁵ und markiert mit seiner stilisierten, klassischen Ausstellungsästhetik einen deutlichen Kontrast sowohl gegenüber dem *Buddenbrookhaus* als auch, wie Gfrereis 2005 ausführt, gegenüber dem benachbarten *Schiller-Nationalmuseum*, das als »Denkmal in Gebäudeform«³³⁶ fungiert und seinen Zugang zur Literatur über den Autor ersucht.³³⁷ Die beiden exemplarischen, literarmusealen Meilensteine aus Marbach und Lübeck sind im Rückblick auf die Entwicklung des Genres als Zäsur zu verstehen, die beispielhaft den Einfluss der theoretischen Debatte mit ihren Fragestellungen ›Ob?‹ und ›Wie?‹ auf die museale Praxis darstellen.

3.2.4 Der Eigenwert von Literatúrausstellungen: Vermittlung und Produktion von Literatur

Mit der Ausdifferenzierung verschiedener Ausstellbarkeiten, die sowohl das Exponieren der optischen als auch der immateriellen Dimension von Literatur ermöglichen, scheint sich ein theoretischer Konsens zu etablieren: Literatur im Museum wird nunmehr nicht mit Literatur im Buch gleichgesetzt und die Erkenntnis darüber, dass Ausstellungen zusätzliche Möglichkeiten des Zeigens eröffnen können, lässt in dem Medium »neue Lektürewesen«³³⁸ und »einen Wert sui generis«³³⁹ erkennen. In der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts wird die spezifische Eigenleistung von Literatúrausstellungen deutlicher erkannt und ihnen diese noch mit Zurückhaltung, aber vermehrt zugesprochen: Im Jahr 2008 beschreibt die Journalistin und Literaturkritikerin Verena Auffermann in einem Aufsatz ein Modell des Literatúrausstellens, das sich an die zentrale Denkfigur des aktiven Konsumierens des Soziologen und Kulturphilosophen Michel de Certeau anlehnt.³⁴⁰ Als paradigma-

332 C. Holm: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*, 2013, S. 575.

333 Vgl. S. Lehmann: *Verfremdet, wiederbelebt*, 2011, S. 5.

334 H. Gfrereis: *Nichts als schmutzige Finger*, 2007, S. 83.

335 Vgl. H. Gfrereis: *Didaktik des Schweigens*, 2009, S. 21f.

336 H. Gfrereis: *Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren*, 2005, S. 221.

337 Vgl. ebd.

338 A. Käuser: *Ist Literatur ausstellbar?*, 2009, S. 35.

339 Ebd.

340 Vgl. V. Auffermann: *Wilder Ausstellen*, 2008.

tisches Modell des Ausstellens sollen mit diesem Ansatz traditionelle Lesegewohnheiten verändert werden, um Neues zu produzieren und eben dieses in Form von neuen Konzepten auszustellen. So könne man einen Romanverlauf modifizieren, Figuren und Geschehnisse aus verschiedenen Romanen miteinander vermischen und in diesem neuen Zusammenspiel in Literatúrausstellungen beispielsweise einen fünften Roman aus vier Bestehenden entstehen lassen.³⁴¹ Auffermann spricht sich für Literatúrausstellungen jenseits der Memorialstätten aus, um neue Blicke auf Literatur zu ermöglichen. Mit der Umformung der von Wisskirchen für den *begehbaren Roman* genutzten Formel Thomas Manns zu »nur wer sieht, der liest«³⁴² plädiert sie für ein neues Lesen, Denken, Sehen und Ausstellen, das jeweils an die Lese- und Lebensgewohnheiten der Bevölkerung angepasst ist.³⁴³

Die Vorstellung dieses innovativen, theoretischen Ausstellungskonzepts, dem 2008 noch keine Umsetzung folgt, stellt zunächst eine Ausnahme dar. Während Literatur zumeist weiterhin als fragmentarisch ausstellbar, aber die Ausstellung mit genuinen Leistungen beschrieben wird, nähern sich wissenschaftliche Auseinandersetzungen potenziellen Darstellungsformen vor allem wieder über den Rückgriff auf das Postulat der Unausstellbarkeit und die Frage nach der Ausstellbarkeit. Gfrereis äußert sich dazu etwa in Beiträgen von 2005 bis 2011, aus denen sie den Eigenwert des Literaturmuseums jenseits von Rekonstruktion und Biografie folgert: Während sie 2005 zunächst beiläufig die Ausstellbarkeit nicht der Literatur, sondern ihrem Umfeld zuspricht,³⁴⁴ konstatiert sie 2007 die deutliche Negierung: »Natürlich kann man Literatur nicht ausstellen.«³⁴⁵ Dabei greift sie auf bereits bekannte Argumentationen zurück, die die Konstituierung der Literatur in den Leserinnen und Lesern verortet. Sie umschreibt, ebenfalls in Tradition der anfänglichen Debatte, die ausstellbaren Objekte als »Nicht-Literatur«³⁴⁶. Obgleich sie ihre Negierung noch im Text widerruft,³⁴⁷ stellt sie die Medien Ausstellung und Buch mit ihren jeweiligen Rezeptionsweisen einander vergleichend gegenüber und tritt für das Lesen ein: »Der Literatur, dem Lesen zuliebe müsste man das Literatúrausstellen verbieten.«³⁴⁸ Ihr Plädoyer für das zurückhaltende Ausstellen der optischen Dimension erinnert an die Kritik der Germanistin Hannelore Schlaffer aus dem Jahr 1990, die Inszenierungen als Degradierung zu Kulissen versteht, durch die die

341 Vgl. ebd.

342 Ebd.

343 Vgl. ebd.

344 Vgl. H. Gfrereis: Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren, 2005, S. 221.

345 H. Gfrereis: Nichts als schmutzige Finger, 2007, S. 81.

346 Ebd.

347 Vgl. ebd., S. 83.

348 Ebd.

ausgestellten Objekte ihren Eigenwert verlieren.³⁴⁹ Auch Gfrereis wirft Zeigemitteln wie Grafik, Medien und Szenografie vor, von den Exponaten abzulenken,³⁵⁰ um Relevanz und Leistung von Literaturausstellungen, wie sie im *Literaturmuseum der Moderne* umgesetzt werden, im Bewusstwerden der Komplexität von Literatur zu verorten.³⁵¹ Damit spricht Gfrereis sich auch 2009 dafür aus, in Literaturausstellungen die Werkgenese sowie die Ästhetik der Trägermaterialien auszustellen, die die Arbeit und Herleitungen sowie materielle Verknüpfungen zum immateriellen Inhalt ermöglichen.³⁵² Im Jahr 2011 geht Gfrereis in dem gemeinsam mit Raulff verfassten Beitrag für eines der bisher wichtigsten Kompendien zur Theorie und Praxis der Literaturausstellungen darüber hinaus: So seien literarische Texte als Unikate ausstellbar, sodass die ästhetische Erfahrung und die wissenschaftlichen Erkenntnisse nur im Medium der Literaturausstellung möglich seien.³⁵³ In diesem Sinne plädiert auch dieser Beitrag für die Abkehr vom Biografischen und Illustrativen.

Der Literaturwissenschaftler Andreas Käuser widmet im Jahr 2009 der Fragestellung »Ist Literatur ausstellbar?« einen ganzen Aufsatz und setzt sie in direkte Verbindung zur Frage nach dem Medium Ausstellung. Damit knüpft er an die Überlegungen Lange-Greves von 1995 an, die eine Antwort auf die Ausstellbarkeitsfrage in Abhängigkeit von der Bedeutung des Ausstellens sieht.³⁵⁴ Käusers Text verhandelt das Thema der Ausstellbarkeit hier weiter über Argumente, die die Ausstellung als keine Bedrohung gegenüber der Literatur deutet, sowie über geschichtliche Herleitungen der kulturellen Modernisierung und der Veränderung von Leseweisen.³⁵⁵ Im Gegensatz zu Lange-Greve, die Parallelen in der Tätigkeit des Ausstellens und des Schreibens ausmacht,³⁵⁶ hebt Käuser die Diskrepanz zwischen den Medien Literatur und Ausstellung hervor, die zusammengeführt würden und durch das Präsentieren »sichtbare[r] Fragmente und materielle[r] Spuren«³⁵⁷ das Lesen erweiterten und ergänzten. Mit seiner Differenzierung zwischen gelesener oder geschriebener Literatur und ausgestellter Literatur spricht sich Käuser zwar für den Eigenwert von Literaturausstellungen durch das Vorzeigen von Sichtbarkeiten aus,³⁵⁸ dennoch wird das Ausstellen in vielen theoretischen Aushandlungen oft noch als Ergänzungshandlung verstanden. Zudem werden weiterhin

349 Vgl. H. Schlaffer: Die Schauseite der Poesie, 1990, S. 368.

350 Vgl. H. Gfrereis: Nichts als schmutzige Finger, 2007, S. 87.

351 Vgl. ebd., S. 88.

352 Vgl. H. Gfrereis: Didaktik des Schweigens, 2009, S. 22.

353 Vgl. H. Gfrereis/U. Raulff: Literaturausstellungen als Erkenntnisform, 2011, S. 108f.

354 Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, 1995, S. 100.

355 Vgl. A. Käuser: Ist Literatur ausstellbar?, 2009, S. 32, 34.

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

357 Vgl. A. Käuser: Ist Literatur ausstellbar?, 2009, S. 31f.

358 Vgl. ebd., S. 35ff.

Typologisierungen und Kategorisierungen vorgenommen, die sich nunmehr auch auf Präsentationsweisen konzentrieren: Die Kulturwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin Nicola Lepp führt beispielsweise gemeinsam mit der Filmemacherin Hannah Leonie Prinzler die Unterscheidung in materielle, biografische und räumliche Umgangsformen ein:³⁵⁹ Der materielle Ansatz beschäftigt sich demnach mit der optischen Dimension von Literatur und unterliegt dem Leitfaden der Werkgenese. Der biografische Ansatz ist gezielt dem Gedenken der Autorinnen und Autoren verpflichtet und exponiert Gegenstände aus ihrer Lebenswelt und ihrem Besitz sowie Epitexte. Die dritte Herangehensweise ist der räumliche oder szenische Ansatz, der angelehnt an Bühnenbilder oder Filmkulissen Begebenheiten aus der Realität von Autorinnen und Autoren oder der Fiktion ihrer Werke im Raum inszeniert.

Vor dem Hintergrund der neuen Zuschreibungen sowie der generellen, transformativen Entwicklungen im allgemeinen Museumswesen rückt die Debatte immer weiter die Fragen ins Zentrum, wie Literatur im Raum veranschaulicht, übersetzt und erlebbar gemacht werden könne. Deutlich wird dies auch in dem umfangreichen Kompendium aus dem Jahr 2011, das, aufgeteilt in Theorie, Praxis und Experiment, neue Formen des Literaturausstellens erforscht.³⁶⁰ Auch hier nähert man sich der Thematik bereits in der Einführung über die Kontroverse um die Ausstellbarkeit von Literatur.³⁶¹ Der Germanist Torsten Mergen fasst in seiner Literaturkritik über die Publikation zusammen, dass im theoretischen Teil »namhafte Experten in acht Aufsätzen das Phänomen ›Literaturausstellung‹ unter kultur-, literatur- und medienwissenschaftlichen Fragestellungen [analysieren]«³⁶². Die Beiträge versammeln somit wichtige Entwicklungen innerhalb der museumswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literaturaustellungen, weisen aber immer wieder Argumentationen oder Leistungszusprüche in der Tradition bisheriger Standpunkte auf: Viele der Analysen sprechen dem Medium der Literaturaustellungen Potenziale und Funktionen zu, die versuchen, sich weiter vom Unausstellbarkeitspostulat zu entfernen. So versteht der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth Literaturaustellungen zwar vorrangig als »Schauphilogie«³⁶³, zeigt aber auf, dass sie die Entstehung von literarischen Texten veranschaulichen können.³⁶⁴ Schütz unterstreicht die Thesen Didiers und Lange-Greves zur Negierung des vermeintlich problematischen Alleinstellungsmerkmals mit der

359 Vgl. N. Lepp/H. L. Prinzler: *LeserStimmen*, 2011, S. 327f.

360 Vgl. A. Bohnenkamp/S. Vandenrath: *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie*, 2011.

361 Vgl. A. Bohnenkamp/S. Vandenrath: *Zur Einführung*, 2011, S. 9.

362 T. Mergen: *Literatur sehen lernen*, 2012.

363 U. Wirth: *Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?*, 2011, S. 63.

364 Vgl. ebd., S. 58.

Feststellung, dass auch Literatúrausstellungen, genau wie andere museale Gattungen, durch Materialisationen nicht-sichtbare Prozesse ausstellen.³⁶⁵ Auch Kunst-, Geschichts- oder Naturkundeausstellungen umfassen nach Schütz lediglich »momentane Materialisationen, Objekte und Zeichen«³⁶⁶ von den zu vermittelnden Phänomenen oder Prozessen und stellen nie Kunst, Geschichte oder Natur selbst aus.³⁶⁷ Weiterhin macht sich Schütz für die Materialität der Literatur und ihr expositorisches Vorzeigen stark und erläutert an dieser ohnehin schon gängigen Form, dass das Dogma der Unausstellbarkeit mit dem Wandel der Ausstellungspraxis verblasst.³⁶⁸ Im Rückgriff auf Käuser nennt Schütz Kontexte von Literatur als eigentlichen Ausstellungsgegenstand. Er schlägt im Vergleich zu Literaturverfilmungen vor, mit der Form eines Spielfilms im expositorischen Kontext zu experimentieren.³⁶⁹ Damit spricht er sich gegen die Umsetzung des Typus eines Dokumentarfilms aus, wie Hügel ihn in seiner Abwendung vom Konzept des subjektiven Inszenierens als Äquivalent zur Literatúrausstellung anführt. Auf den Punkt bringt Schütz dabei vor allem die Entwicklung der Debatte, die von der Verschiebung der Fragestellung geprägt ist:

»Dominierte bis in die 1990er Jahre hinein das ›to do or not to do‹, gelegentlich ergänzt um Versuche der Typologie, als vorsichtige Annäherung an die Beschreibung von Praktiken, so wechselte der Fokus immer stärker hin zum ›how to do‹, nicht zuletzt beschleunigt von der allgemeinen Museumsdiskussion und der Resignation vor den Offensiven des Marketing auch in der Kultur.«³⁷⁰

In einem weiteren Beitrag des Sammelbandes bezieht sich die Literaturwissenschaftlerin und Mitherausgeberin Sonja Vandenrath wie viele vor ihr auf die Konstitution von Literatur im Akt des Lesens, um darüber den Versuch zu monieren, die unsichtbare Literatur »unter Glasvitrinen«³⁷¹ zu bekommen. Sie plädiert ebenfalls für die Zurschaustellung und Vermittlung des »Binnenraum[s] der Literatur«³⁷² sowie für die Loslösung des gängigen Rezeptionsweges, um dem Imaginären der Literatur »einen Raum im Realen«³⁷³ zu eröffnen. Einen Schritt weiter als die bisherigen Positionen geht der Literaturwissenschaftler Christian Metz und

365 Vgl. E. Schütz: *Literatur. Ausstellung. Betrieb*, 2011, S. 66; Vgl. dazu siehe auch C. B. Schulz: *Die Literatur im Kunstmuseum*, 2014, S. 140.

366 Ebd., 2011, S. 66.

367 Ebd.

368 Vgl. ebd., S. 68.

369 Vgl. ebd., S. 70.

370 Ebd., S. 72.

371 S. Vandenrath: *Doppel-Blicke*, 2011, S. 77.

372 Ebd., S. 83.

373 Ebd., S. 84.

stellt in seinem Beitrag die »Lustvolle Lektüre«³⁷⁴ als neue Rezeptionsform von Literatur in Ausstellungen vor: Das Konzept versteht Literatúrausstellungen grundsätzlich nicht als Ersatzhandlung, sondern als Produzentin der »Lust am Text«³⁷⁵. Die Unterstellung dieser ersetzenden Funktion war noch bis weit ins 21. Jahrhundert hinein üblich und wird 2007 auch von Gfrereis mit der Annahme suggeriert, Besucher:innen von Literatúrausstellungen wollten sich das eigentliche Lesen ersparen.³⁷⁶ Anhand der Herleitung von Metz' Modell, das sich an den Imperativ des »wilde[n] Ausstellens«³⁷⁷ von Auffermann im Rückgriff auf de Certeau anlehnt, spricht Metz der »vermeintlich so brennende[n] Frage«³⁷⁸, ob Literatur auszustellen sei, ihre Relevanz ab und betont den notwendigen Fokus auf Fragen, die Ausstellungen an Literatur stellen.³⁷⁹ Metz sieht in der wilden, lustvollen Lektüre ein willkürliches Verknüpfen von Objekten und Informationen in Literatúrausstellungen, aus dem die musealen Schauen »eine der Literatur genuin eingeschriebene Lektüreform [...] etablieren [können]«³⁸⁰, die eine »eigene Rhetorik und Grammatik des Erzählens«³⁸¹ haben. Sein Modell stellt die Möglichkeit der Autonomie von Literatúrausstellungen in Aussicht, will sie vom »strengen dokumentarischen Duktus«³⁸² lösen und postuliert, dass sie »prädestiniert für gewagte Erzählexperimente«³⁸³ sind. Im starken Kontrast dazu präzisiert der Literaturwissenschaftler Bernhard J. Dotzler in seinem Aufsatz die einstige These der Unausstellbarkeit und konstatiert, dass Literatur »im Gegensatz zu jedem Versuch ihrer Visualisierung«³⁸⁴ stehe und somit Literatúrausstellungen alles andere als Literatur ausstellen.³⁸⁵ Über das Visuelle des Schriftbildes kommt Dotzler auf »[d]rei Relationstypen [...]: das Surrogat, also die Ersetzung; das Supplement, also die Ergänzung; oder das Komplement als der Versuch einer wie auch immer gearteten Entsprechung«³⁸⁶. Damit reiht er sich in die Tradition der 1980er und 90er Jahre ein, Literatúrausstellungen zu typologisieren. Dotzler verortet sie, wenn auch nicht statisch, zwischen Ergänzung und Entsprechung und beschreibt exemplarisch einen

374 C. Metz: Lustvolle Lektüre, 2011, S. 87-99.

375 Ebd., S. 90.

376 Vgl. H. Gfrereis: Nichts als schmutzige Finger, 2007, S. 84.

377 V. Auffermann: Wilder Ausstellen, 2008.

378 C. Metz: Lustvolle Lektüre, 2011, S. 88.

379 Vgl. ebd.

380 Ebd., S. 94.

381 Ebd., S. 97.

382 Ebd.

383 Ebd.

384 B. J. Dotzler: Die Wörter und die Augen, 2011, S. 39.

385 Vgl. ebd., S. 50.

386 Ebd., S. 45.

Besuch im *Buddenbrookhaus* als Ergänzung zur Verfilmung des Buches, die bereits die Lektüre selbst ersetzt habe.³⁸⁷

Neben den literaturtheoretischen Kapiteln sowie einer Auswahl an Best-Practice-Beispielen dokumentiert der Sammelband innovative und experimentelle Entwürfe zum Ausstellen von Literatur, die zum Abschluss eines mehrjährigen Projekts in der Meta-Ausstellung *Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes ›Wilhelm Meister‹* in Frankfurt 2010 gezeigt werden. Während auch hier in der einleitenden Beschreibung auf die umstrittene Ausstellbarkeit hingewiesen wird,³⁸⁸ offenbart das Projekt gleichermaßen die nunmehr deutliche Verlagerung hin zur Auseinandersetzung mit neuen Formaten des Literaturausstellens, die Theorie und Praxis zwangsläufig miteinander verknüpft. Neue Ansätze verfolgen nun die expositorische Darstellung von literarischer Produktion und Entstehungsprozessen und nehmen damit die performative Seite und immaterielle Dimension weiter in den Fokus.

3.2.5 Überwindung der Ausstellbarkeitsfrage und Beschäftigung mit Immaterialität

Mit dem anbrechenden zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends werden konkrete Negierungen der Ausstellbarkeit von Literatur selten. Im Gegensatz dazu weisen die Beiträge vielmehr eine Verschiebung der Debatte hin zur Aushandlung der immateriellen Dimension im Kontext der literarischen Materialität auf: Noch zum Ende des 20. Jahrhunderts wird die Gegenstandslosigkeit der Literatur für das Medium Ausstellung als gegebenes, unumstößliches Manko verstanden und deswegen weniger selbst untersucht als vielmehr argumentativ in der Debatte umgangen. Durch die Entwicklung im 21. Jahrhundert wird hingegen die investigative Konfrontation mit Immaterialität gesucht. In diesem Zuge zeichnet sich ein Vorgehensmuster ab, die generelle Frage nach der Ausstellbarkeit durch die Auseinandersetzung mit der Kontroverse zu dekonstruieren und das Dogma anhand literaturwissenschaftlicher Zugänge zu widerlegen. Während Schütz im Sammelband von 2011 noch von der Aushöhlung des Dogmas spricht,³⁸⁹ verkünden zwei Jahre später die Literaturwissenschaftlerinnen Getrude Cepl-Kaufmann und Jasmin Grande den Erfolg der umfangreichen Auseinandersetzung mit ihrer Schlussfolgerung, dass »über die Frage, ob Literatur ausgestellt werden kann, nicht mehr diskutiert werden [muss]«³⁹⁰. Die Entwicklungen neuer Tendenzen und insbeson-

387 Ebd., S. 46.

388 Vgl. A. Bohnenkamp/S. Vandenrath: *Wie stellt man Literatur aus?*, 2011, S. 287f.

389 Vgl. E. Schütz: *Literatur. Ausstellung. Betrieb*, 2011, S. 68

390 G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: *Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur*, 2013, S. 66.

dere die Anerkennung des Medienwechsels von Literatur zu ausgestellter Literatur in Museumsräumen öffnen das Genre. Gleichzeitig setzen sie den Grundstein dafür, über die vormals abgesteckten Grenzen des Mediums Literatúrausstellung hinauszudenken und die These der Unausstellbarkeit endgültig zu überwinden. Holm verdeutlicht den Medienwechsel, indem sie die Verschiebung der Wahrnehmung vom Lesen zum Betrachten innerhalb der Literatúrausstellungen als Hilfestellung für Interpretationsansätze hervorhebt.³⁹¹ Die Kunsthistorikerin und Germanistin Britta Hochkirchen sowie die Germanistin und Kulturvermittlerin Elke Kollar, Herausgeberinnen des Sammelbandes *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, relativieren ebenfalls die Frage nach der Ausstellbarkeit: Sie erläutern die generelle Infragestellung mit der Aversion gegen die »zeitweilige Aufhebung oder Irritation des tradierten Rezeptionswegs von Literatur«³⁹² und setzen mögliche Vermittlungsstrategien in Abhängigkeit zur Reflexion des Literaturbegriff.³⁹³

In dem Band *(Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung* wird ein Augenmerk im Kontext verschiedener Formen der Literaturvermittlung auf Rezeptionsweisen und Transformationsprozesse gelegt.³⁹⁴ So fragen die Herausgeber:innen Meri Disoski, Ursula Klingenböck und Stefan Krammer danach, wie Literatur »ohne den individuellen Leseakt zur Wirkung«³⁹⁵ gelangt. Seibert führt in einem übergeordneten Blick die Hintergründe für die Beschäftigung mit der Ausstellbarkeitsfrage auf die »marginale Position der Exposition im Literaturprozess«³⁹⁶ zurück. Er weist dabei auf die Spannung zwischen Literaturwissenschaften sowie Theorien und Praktiken des Ausstellens hin, indem er die Diskrepanz zwischen dem noch immer in Literaturmuseen vorherrschenden expositorischen Zugang über den »historisch-empirischen Autor«³⁹⁷ und der »literaturwissenschaftlichen Dekonstruktion von Autorinstanz und Autorschaft«³⁹⁸ betont. Auf ebendiese Spannung sind auch zahlreiche Debattenbeiträge zurückzuführen, die sich literaturwissenschaftlichen Verbindungen und Herleitungen im Hinblick auf Ausstellungsmöglichkeiten von Literatur widmen.³⁹⁹ Solche Herleitungen betreffen an erster Stelle Auseinandersetzungen mit dem Literaturbegriff. Dieser ist seit Beginn der

391 Vgl. C. Holm: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*, 2013, S. 569.

392 B. Hochkirchen/E. Kollar: *Einleitung*, 2015, S. 11.

393 Vgl. ebd., S. 10f.

394 Vgl. M. Disoski/U. Klingenböck/S. Krammer: *Literaturvermittlung und/als (Ver)Führung*, 2012, S. 9.

395 Ebd., S. 10.

396 Vgl. P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 27.

397 Ebd., S. 34.

398 Ebd.

399 Vgl. dazu siehe u.a. S. Kutzenberger: *Gasförmig, flüssig, fest*, 2013; Vgl. O. Ruf: *Literaturvermittlung. Literatúrausstellung, »ästhetische Erziehung«*, 2013; Vgl. C. Heibach: *Zwischen*

Debatte Bestandteil der Ausführungen und wird in seiner erweiterten Definition dem Postulat der Unausstellbarkeit als einer der ersten Ansätze entgegengesetzt, sodass er im Rahmen von Argumentationen für die Ausstellbarkeit immer wieder bemüht wird. Cepl-Kaufmann und Grande fassen das Phänomen der ständig reproduzierten Begriffsdefinition knapp zusammen: »Im Zentrum des Nachdenkens über Literatúrausstellungen steht, inkognito, der Literaturbegriff.«⁴⁰⁰ Während der Germanist Sebastian Böhmer 30 Jahre nach Barthels These das Problem der Ausstellbarkeit mit einem Literaturbegriff begründet, den die Literatúrausstellung erfordere, aber »den sie vielleicht selbst erst entwickeln kann«⁴⁰¹, wirft der Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker Christoph Benjamin Schulz der Debatte hingegen vor, den Begriff der Literatur selbstverständlich und unscharf zu benutzen, da beispielsweise hybride sprachliche, typografische oder textliche Kunstformen aus der Begriffsdefinition ausgeschlossen würden.⁴⁰²

So ist die Beschäftigung mit dem Literaturbegriff nicht nur zu Beginn der Debatte eine direkte Reaktion auf das Unausstellbarkeitspostulat mit widerlegender Absicht – auch drei Jahrzehnte später dient sie weiterhin dazu, um sich vom Postulat loszusagen und Ausstellbarkeitmöglichkeiten zu eröffnen. Dies äußert sich deutlich in Experimenten, die aus künstlerischer Freiheit sowie aus dem Medien- und Rezeptionswechsel speisen. Die oben erwähnten sieben ausstellerischen Positionen in Frankfurt im Jahr 2010 stehen vor diesem Hintergrund exemplarisch für experimentelle Ansätze, die die Intention verfolgen, der Unausstellbarkeitsthese von Literatur im immateriellen Sinne nicht nur im theoretischen Diskurs, sondern auf praktischer, umsetzender Ebene zu widersprechen. Auch andere Experimente zeugen vom Einfluss der Debatte, indem sie die Ausstellbarkeit vehement unter Beweis stellen wollen. Der Literaturwissenschaftler, Schriftsteller und Kurator Stefan Kutzenberger kombiniert beispielsweise die wissenschaftliche Perspektive im Jahr 2012 mit künstlerischen Methoden: In einem universitären Projekt, in dem Studierende Visualisierungen der dreizehnten Zeile im vierten Kapitel ihrer Lieblingsromane entwickeln,⁴⁰³ hebt er die Notwendigkeit hervor, dass Literatur nicht nur ausgestellt werden könne, sondern ausgestellt werden müsse – unabhängig von ›Ob?‹ oder ›Wie?‹. In der Göttinger Publikation *Kafkas Gabel* von 2013 vertieft Kutzenberger seinen Ansatz, der gleichermaßen als Begründung zu werten

›buchdruck-schwarzlichem Gewande‹ und ›Allgewalt der sinnlichen Empfindung‹, 2015; Vgl. S. Böhmer: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?, 2015.

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

401 S. Böhmer: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?, 2015, S. 97f.

402 Vgl. C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 139f.

403 Vgl. S. Kutzenberger: Kapitel 4, Zeile 13, 2012.

ist, warum für ihn das Ausstellen von Literatur notwendig erscheint: Laut Kutzenberger sind den literarischen Texten bereits Visualisierungskonzepte immanent, sodass diese dafür prädestiniert seien, in die Sprache von Ausstellungen übersetzt zu werden.⁴⁰⁴ Als Instrument schlägt er für diese Übersetzungsleistung die Methode »Artistic Research«⁴⁰⁵ vor, deren Ergebnisse er als Möglichkeiten versteht, die man wiederum in einem Prozess weiterer künstlerischer Erprobungen gemäß der eigenen Definition der Methode erneuert, variiert oder revidiert.⁴⁰⁶ Sowohl die Frankfurter Experimente als Sonderausstellung als auch Kutzenbergers universitäres Projekt sind aber temporärer Natur. Die 2013 eröffnete Dauerausstellung des *Kleist-Museums* in Frankfurt/Oder ist hingegen als permanente Einspruchsinstanz gegen die Unausstellbarkeitsthese sowie gegen die noch immer übliche, auf Objekte und biografische Merkmale ausgerichtete Literaturmuseumspraxis zu werten. Im *Kleist-Museum* wird folglich nicht zeitlich begrenzt Neues erprobt, sondern in einer dauerhaften Präsentation ein Konzept gewagt, dass die radikale Trennung von Autor und Werk sowie die gleichberechtigte Wertung von auditiven Werkauszügen gegenüber materiellen Objekten vornimmt. Auf diese Weise erhebt erstmals ein Museum dauerhaft und auf institutionell-repräsentativer Ebene Einspruch gegen die erinnerungskulturellen und materiellen literarmusealen Praktiken⁴⁰⁷ und demonstriert gleichzeitig ein Beispiel ausstellbarer Immaterialität.

Eine der wenigen Monografien innerhalb der Debatte beschäftigt sich 2015 explizit mit der musealen Kategorie der Autorinnen- und Autorengedenkstätte, die in der Tradition der kulturellen Erinnerungspolitik stehe und sich somit qua Existenzgrund weniger mit Literatur als mit einer Person beschäftige.⁴⁰⁸ Der Germanist Paul Kahl ist Verfasser der Arbeit *Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar: Eine Kulturgeschichte* und verortet den kulturell-geschichtlichen Wandel der Gedenkstätte folglich ebenfalls inmitten der Ausstellbarkeitsdebatte mit Immaterialitätsfokus, um sie davon direkt ob ihrer Existenzgründe und Funktionen wieder zu distanzieren. Kahl liefert neue Erkenntnisse, indem er explizit nicht von einem das Museum und Goethe heroisierenden Standpunkt ausgeht; er begreift die wechselvolle Geschichte des *Goethe-Nationalmuseums* als »ein Stück deutscher Identitätsgeschichte im neunzehnten und auch im zwanzigsten Jahrhundert«⁴⁰⁹ und kritisiert in seiner

404 Vgl. S. Kutzenberger: Gasförmig, flüssig, fest, 2013, S. 178; Vgl. dazu siehe S. Kutzenberger: Kapitel 4, Zeile 13, 2012.

405 Ebd., S. 167; Vgl. dazu siehe S. Kutzenberger: Kapitel 4, Zeile 13, 2012.

406 Vgl. ebd., S. 178.

407 Vgl. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/heinrich-von-kleist-in-frankfurt-oder-das-summen-der-sprache/9299684.html> vom 07.01.2014.

408 Vgl. P. Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses*, 2015.

409 Ebd., S. 13.

quellengeschichtlichen Untersuchung und neutralen Darstellung der chronologischen Entwicklung sowohl die ideologische Vereinnahmung Goethes und die Verbindung der Gedenkstätte zum Nationalsozialismus als auch den Umgang mit der Vergangenheit des Dichterhauses,⁴¹⁰ um den »Mythos des originalen Goetheshauses«⁴¹¹ zu dekonstruieren.

Demgegenüber spiegelt der im Jahr 2017 erschienenen Tagungsband *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst* den inflationären Anstieg einer Beschäftigung mit (ausstellbarer) Immaterialität sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene wider. In dem Band lässt sich erneut deutlich der Praxisbezug im theoretischen Diskurs über Literaturausstellungen erkennen: Während einige Beiträge allgemeine Überlegungen zu Konzept, Raum und digitalen Möglichkeiten anstellen und diese nur partiell mit Beispielen veranschaulichen, präsentiert die Mehrheit der Textbeiträge konkrete Ausführungen von Ausstellungen literarischer und performativer Kunstwerke und begeht somit die Reflexion in gewohnter Weise über museale Praxisbeispiele.⁴¹² Gfrereis hält in ihrem Beitrag im Tagungsband an dem Prinzip der optischen Dimension fest, indem sie u.a. die konkrete Zuordnung von Unausstellbarkeit zur Literatur infrage stellt und abschließend die Immaterialität von Literatur negiert.⁴¹³ Dem »Klischee der Immaterialität«⁴¹⁴ stellt sie die Materialität von Literatur sowie deren Anschaulichkeit entgegen. Gleichzeitig setzt Gfrereis sich mit dem Verständnis von Museum als »Ort einer analogen Erfahrung«⁴¹⁵ im Rückgriff auf den Kurator Hans Ulrich Obrist für das Vorzeigen des Materiellen ein.⁴¹⁶ Exemplarisch für den neuen, experimentellen Charakter der Praktiken steht in dem Sammelband eine Laborausstellung des Lübecker *Buddenbrookhauses*, die sich in vier sogenannten Literaturinseln experimentell mit dem Ausstellen literarischer Inhalte und Motive sowie sprachlicher Techniken auseinandersetzt.⁴¹⁷ Ebenfalls in der methodischen Tradition der Debatte führt die Literaturwissenschaftlerin Anna Bers eine Kategorisierung an, die das Hauptaugenmerk jedoch auf die Verschiebung von Museumstypologien am Beispiel von Goethes Wohnhaus in Weimar durch Exponate legt: Je nach Zentrierung einer konkreten Objektgruppe verändere sich laut Bers die museale Kategorie, die dem Museum zuzuschreiben ist.⁴¹⁸ Während Didier 1991

410 Vgl. ebd., S. 163-250, 259-273; Vgl. dazu siehe auch S. Höppner: *Das Ende eines Mythos?*, 2016.

411 Ebd., S. 259.

412 Vgl. S. K. Happersberger: *Aktionsgeschichten*, 2017, S. 101-124; Vgl. V. Bachmann: *Kein Schlüssel zum Erfolg?*, 2017, S. 125-140; Vgl. C. Heuer: *Ein Text ist eine Insel?*, 2017, S. 141-160.

413 Vgl. H. Gfrereis: *Immaterialität/Materialität*, 2017, S. 45, 56.

414 Ebd., S. 55.

415 Ebd., S. 58.

416 Vgl. ebd.

417 Vgl. C. Heuer: *Ein Text ist eine Insel?*, 2017, S. 141-160.

418 Vgl. A. Bers: »Laute Dinge«, 2017, S. 213.

den verschiedenen Erscheinungsformen Wirkungen zuordnet, die auf ihren thematischen Ausrichtungen basieren, zeigt der Bestimmungswechsel nach Bers auf, dass eine Typologisierung von Literaturmuseen immer von den Interessen und Relevanzzuschreibungen (etwa hinsichtlich Objekt- oder Themenschwerpunkte) derjenigen abhängt, die eine Typologie vornehmen. Im Hinblick auf die zahlreichen kategorisierenden und typologisierenden Ansätze, die die Debattengeschichte dominant durchziehen, lässt sich mit Bers die Diskrepanz zwischen der Suche nach allgemeingültigen Ausstellungsmöglichkeiten und der Subjektivität der Zuschreibungen von Ausstellbarkeit erkennen und so erstmals auch eine subtile Beschäftigung mit Deutungshoheiten in Literaturmuseen ausmachen.

3.2.6 Neue Wege als Ausnahme innerhalb der Ausstellbarkeitsdebatte

In diesem Zusammenhang lassen sich vorsichtig singuläre Hinwendungen beschreiben, die in einzelnen Debattenbeiträgen nicht mehr allgemeingültige Aussagen oder Herleitungen über auszustellende Literatur verfassen, sondern sich der Abhängigkeit möglicher Antworten auf die Ausstellbarkeitsfrage von individuellen Verständnissen, Definitionen und Interessen zuwenden. So führt die Literaturwissenschaftlerin Marie-Clémence Régnier Überlegungen an, die sich mit dem Status der Literatur beschäftigen und dadurch ein ausschlaggebendes Argument für die Eigenständigkeit des Mediums Literaturausstellung und dessen Wechselbeziehung zu subjektiven Interpretationen der Begriffe liefern: Régnier kritisiert, dass im Prozess des Ausstellens lediglich das gängige Verständnis von Literatur in ihrem ursprünglichen Status musealisiert wird und verortet die Problematik des Literaturausstellens damit in der Adaptierung und Anpassung der logozentrischen, literarischen Kodes an museografische Kodes.⁴¹⁹ Sie zeigt damit auf, dass der Medienwechsel häufig eben doch nicht vollzogen wird und der Literaturbegriff nur in seiner literaturwissenschaftlichen Dimension erweitert wird. Hingegen ist laut Régnier die übliche Praxis, vor allem von Dichter:innengedenkstätten, Ausdruck einer Resakralisierung der Schriftsteller:innen aus patrimonialer und historischer Perspektive. Diese widme sich der musealen Repräsentation,⁴²⁰ ohne nach dem zukünftigen Status der Literatur zu fragen, den sie innerhalb oder durch das Medium Ausstellung erhalte.⁴²¹ Während mit dieser Position bereits die kritische Auseinandersetzung mit literarmusealen Institutionen anklingt, stellt Seibert die Interdependenz der Träger von Literaturmuseen und der politischen, regionalen und wissenschaftlichen Ausstellungsinteressen dar. Damit revidiert er zunächst

419 Vgl. M-C. Régnier: *Ce que le musée fait à la littérature*, 2015, S. 5, 9.

420 Vgl. zum Thema Repräsentation siehe u.a. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018; Vgl. J. Baur: *Krise der Repräsentationskritik?*, 2018.

421 Vgl. M-C. Régnier: *Ce que le musée fait à la littérature*, 2015, S. 16.

die Verpflichtung des Genres gegenüber einem homogenen Literaturbegriff und tendiert so ähnlich wie Böhmer zu einer individuell, auf die jeweilige Ausstellung abgestimmten Definition.⁴²² Mit dem Ansatz der Abhängigkeit lenkt Seibert den Blick jedoch erstmals explizit auf die Institutionen hinter den Literatúrausstellungen sowie auf die deutlichen Diskrepanzen hinsichtlich ihrer Vermittlungsziele, ihres Publikums, ihrer Räumlichkeiten und ihrer Auratisierung authentischer Orte. Als Gemeinsamkeit hingegen unterstellt er den Häusern eine »Tendenz zur Selbstdarstellung«⁴²³ sowie das Streben nach »Reputationsgewinn«⁴²⁴, um daraus zu schließen, dass die repräsentativen Ziele »massiv in die mediale Vermittlung, die materiale und ästhetische Realisation und schließlich in die Definition und den Status der exponierten Literatur ein[greifen]«⁴²⁵. Das Verständnis des Literaturbegriffs sowie folglich auch des Ausstellungsbegriffs, mit denen jeweils im theoretischen und praktischen Diskurs gearbeitet wird und welche konstitutiv für die Auseinandersetzung mit dem Thema der Ausstellbarkeit von Literatur sind, hängt mit Seibert damit auch von institutionellen, politischen und wirtschaftlichen Interessen ab. Folker Metzger, Bildungsreferent der Klassik Stiftung Weimar, nähert sich dem literarischen Museumsgenre ebenfalls weniger über die Frage der Ausstellbarkeit von Literatur als vielmehr über institutionelle, kulturpolitische und ökonomische Fragestellungen: Metzger interessiert sich in seinem Beitrag zur Publikation *Das Immaterielle ausstellen* für die Fäden, die im Hintergrund gezogen werden und einer Orientierung an heterogenen Besucher:innengruppen entgegenwirken. Mit diesem Ausgangspunkt betont er außerdem die Frage nach der Adressierung eines vielfältigeren Publikums aufseiten der Museen, die zwar mit der Besucher:innenzentrierung auch in die Literaturmuseumslandschaft Einzug hält, aber zumeist nur über einzelne Aktionen thematisiert wird. Metzger statuiert, dass »gerade die Ausstellungspraxis in den deutschen Museen häufig weniger von gesellschaftlichen und öffentlichen Interessen bestimmt als vielmehr von den spezifischen Sammlungen, kuratorischen Interessen und institutionellen Bedingungen beeinflusst wird«⁴²⁶. Er nennt historische Prägung und Fachinteressen als Basis musealer Selbstverständnisse und erachtet es als notwendig, sich im ersten Schritt den Mechanismen zu widmen, von denen »die Ausstellungsarbeit bis heute bestimmt wird«⁴²⁷, um eine Veränderung der Museumskultur herbeizuführen.⁴²⁸ Am Beispiel der *Klassik Stiftung Weimar* führt er vor diesem Hintergrund

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

423 Ebd., S. 29.

424 Ebd.

425 Ebd.

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

427 Ebd., S. 66.

428 Vgl. ebd.

institutionelle Bedingungen, kulturpolitische Aspekte und historische Friktionen an, die die Praxis des Literaturausstellens in Weimar und darüber hinaus stark prägen.⁴²⁹ In seinem Resümee ergänzt er die Mechanismen um den Einfluss der Besucher:innen und hebt dabei hervor, dass die Beweggründe für einen Besuch in der heutigen Zeit stark denen aus dem 19. Jahrhundert ähneln.⁴³⁰ Gleichzeitig betont Metzger, dass sich die verschiedenen Besuchergruppen dabei selten mit Literatur auseinandersetzen wollen.⁴³¹ Metzger schließt mit der Notwendigkeit ab, die alle vorab genannten Entscheidungs- und Verantwortungsträger:innen, alle Geldgeber:innen und alle Wissenschaftler:innen sowie Mitarbeiter:innen betrifft: dass (literaturmuseale) Kulturinstitutionen eine »Selbstverortung vornehmen [müssen]«⁴³², um in interdisziplinären und kritischen Prozessen Konzepte für »ein vielschichtiges Publikum«⁴³³ zu erarbeiten.

In den Fokus auf Akteurinnen und Akteure hinter der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur lässt sich auch ein Aufsatz Gfrereis' aus dem Jahr 2019 einordnen: Diesen betitelt sie mit der Frage, wer in Literaturausstellungen spreche, verhandelt dabei diese aber weniger über die Kritik an der institutionellen Hegemonie als vielmehr über die legitime Subjektivität der kuratorischen Stimme in Ausstellungen.⁴³⁴ Ausgehend von dem Ansatz, dass Ausstellungen nicht von Museen für eine oder mehrere konkrete Gruppen konzipiert würden, sondern einen Dialog zwischen Einzelnen darstellten, formuliert Gfrereis zehn Thesen zu subjektiver und individueller Vermittlung sowie Wirkung in und von Ausstellungen. Zur Bewahrung dieser Funktionsmöglichkeiten von expositorischer Literaturmuseumsarbeit schließt sie ihre Überlegungen dennoch mit einer Kritik an der grundsätzlichen Ökonomisierung von Museen ab: So plädiert Gfrereis dafür, dass »Literaturausstellungen nicht als Instrument des Kapitalismus verstanden und unter das Diktat der Masse (der Quote) gestellt werden«⁴³⁵ sollten und endet mit dem Satz: »Eine Literaturausstellung ist gerade kein Messestand von Mercedes.«⁴³⁶ Damit verweist auch sie indirekt auf die Einflussfaktoren, die im Hintergrund das Ausstellen von Literatur mitbestimmen und scheint Literaturausstellungen vom generellen museal-ökonomischen Erfolgsdruck freisprechen zu wollen.

Während die Ausstellbarkeitsdebatte in den letzten Jahren mit der Konjunktur der Frage nach der Zukunft von Museen vor allem durch die Suche nach innovativen Ausstellbarkeiten von Literatur dominiert wird und nur wenige Ausnahmen

429 Vgl. ebd., S. 67-78.

430 Vgl. ebd., S. 79.

431 Vgl. ebd.

432 Ebd., S. 80.

433 Ebd.

434 Vgl. H. Gfrereis: Wer spricht in einer Literaturausstellung?, 2019, S. 31f.

435 Ebd., S. 39.

436 Ebd.

kritische Reflexionsansätze aufweisen, suggerieren die zwei aktuellen Monografien *An Literatur erinnern. Zur Erinnerungsarbeit literarischer Museen und Gedenkstätten* der Literaturwissenschaftlerin Anna Rebecca Hoffmann aus dem Jahr 2018 sowie die im Jahr 2019 veröffentlichte Arbeit *Literatur sehen: Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum* der Literaturwissenschaftlerin und Museumsleiterin Sandra Potsch eine Rückkehr zu traditionellen Aspekten und Konzepten literarmusealer Institutionen. Hoffmann setzt sich in ihrer Dissertation mit Manifestationen erinnerungskultureller Arbeit von Literaturmuseen in Abhängigkeit von Gründungsprozessen, Selbstverortungen und Präsentationsformen auseinander. Die erarbeiteten, literarmusealen Erinnerungsformen, die Hoffmann in Verbindung mit bildungspolitischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen, administrativen und expositorischen Aspekten der Häuser setzt, typologisiert sie in vier Kategorien. Diese betreffen die den Erhalt authentisch-historischer Orte, den Ausstellungsbetrieb, die Erlebnis- und Veranstaltungsorientierung sowie die Verbindung aller Punkte.⁴³⁷ Damit bezieht Hoffmann den traditionellen Schwerpunkt der Erinnerungsarbeit auf gegenwärtige Tendenzen des Museumswesens und liefert einen methodisch und durch Fallbeispiele abgesicherten Debattenbeitrag zur Fortschreibung der Theorien und Praktiken von Literaturmuseen. Potsch beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit dem epistemischen Potenzial schriftbildlicher, materieller und architektonischer Aspekte von originalen Manuskripten und untersucht ihren ästhetischen sowie erkenntnistheoretischen Mehrwert im expositorischen Kontext.⁴³⁸ Damit stellt sich Potsch als ehemalige Volontärin in die Tradition des *Literaturmuseums der Moderne* in Marbach, dessen Ausstellungen Gfrereis als Gegenbewegung »zu den üblichen ›Übersetzungsrichtungen‹«⁴³⁹ der immateriellen Dimension beschreibt, um dem »Klischee der Immaterialität«⁴⁴⁰ die materielle Textkultur entgegenzustellen. Potsch zentriert die mediale Beschaffenheit sowie die Produktionsästhetik von Manuskripten und manifestiert damit den noch immer vorherrschenden Objektbezug in deutschen Literaturmuseen. Beide Monografien scheinen sich auf ihre jeweilige Art von der Tendenz der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts zu entfernen, die unter dem Druck des Transformationsimperativs vor allem Erneuerung und Innovation ins Zentrum stellt. Diese Rückkehr zu Auseinandersetzungen mit ursprünglichen Charakteristika literarmusealer Institutionen wie Authentizität, Erinnerungskultur und Objektoriginalität suggeriert nicht nur die Überwindung des Topos der Unausstellbarkeit. Gleichmaßen wird auch der Imperativ, neue Methoden der räumlichen Übersetzung von Literatur zu

437 Vgl. A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018, S. 347.

438 Vgl. S. Potsch: *Literatur sehen*, 2019.

439 H. Gfrereis: *Immaterialität/Materialität*, 2017, S. 41.

440 Ebd., S. 55f.

finden, zurückgelassen, der in der dominanten Widerlegungsmethode der Unausstellbarkeit innerhalb der Debatte gründet.

In der Tat legen die Möglichkeiten, die mit der Weitung von Kategorisierungen, Definitionen und Typologisierungen sowie mit innovativen Formen von Präsentation, Visualisierungen und Inszenierungen erreicht zu sein scheinen, die Auflösung des vermeintlichen Problems um die Ausstellbarkeit von Literatur nahe. Jedoch hinkt die scheinbare Auflösung der literarmusealen Kontroverse bei genauerer Betrachtung: Mit dem Kulturwissenschaftler Gottfried Korff lässt sich zunächst feststellen, dass die Suche nach neuen Methoden der Vermittlung und Darstellung gar kein Ende finden kann, weil sich Gesellschaften und technische Möglichkeiten immer weiter verändern und somit Museen im heute etablierten System unter den Druck gesetzt werden, darauf entsprechend zu reagieren.⁴⁴¹ Dieses Phänomen beschreibt Korff mit dem Begriff der »Zeitgenossenschaft«⁴⁴² von Ausstellungen, die sich aufgrund von »aktuellen Sichtweisen, Wahrnehmungsmustern und Sehgewohnheiten«⁴⁴³ verändern müssen. In der literaturfokussierten Museumsarbeit bestätigt sich dies durch weitere Erprobungen innovativer Umsetzungen.⁴⁴⁴ Die Monografien gehen folglich nicht auf die Überwindung der Unausstellbarkeit und der Suche nach Ausstellungsmethoden zurück, sondern bestätigen vielmehr die tiefe Verankerung des Ursprungskonzepts von Literaturmuseen und ihrer Verpflichtung gegenüber institutionellen Gründungsmechanismen: So weist die literarmuseale Landschaft – trotz der Bemühungen um neue Präsentationsformen – weiterhin die dominierende Beschaffenheit aus personenbezogenen Gedenkstätten und Literaturmuseen des 19. Jahrhunderts auf. Damit verfolgt sie auch weiterhin eine Form von Geniekult,⁴⁴⁵ die größtenteils »männlich« orientiert ist. Der Auslöser der Debatte, die Akteurinnen und Akteure innerhalb der Diskussion sowie die Kontexte wie wissenschaftliche Tagungen und museale Forschungsprojekte, in denen die Beiträge und Erarbeitungen entstehen, sind vor allem literaturwissenschaftlich und museumsintern geprägt. So werden die Verehrung von Dichter:innen und die Beschäftigung mit angemessenen, medialen Interpretations- und Rezeptionsformen von Literatur immer wieder reproduziert werden. Daran wird deutlich, dass die Debatte in einem konkreten Rahmen entstanden ist und

441 Vgl. G. Korff/U. J. Reinhardt/P. Teufel: Die Rückgewinnung des Dings, 2008, S. 52.

442 Ebd.

443 Ebd.

444 Als Beispiel die Sonderausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprache der Poesie des Literaturmuseums der Moderne* in Marbach (Mai 2020 bis August 2021): https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausstellung-hoelderlin-celan-und-die-sprachen-der-poesie.1270.de.html?dram:article_id=477187 vom 22.05.2020.

445 Vgl. zum verbleibenden Autorfokus siehe H. Cfrereis: Immaterialität/Materialität, 2017, S. 38; Vgl. C. Heuer: Ein Text ist eine Insel?, 2017, S. 143.

bis heute stattfindet, der auf gängigen Konnotationen des Museumsverständnisses und der Literaturwissenschaften basiert. Die eingangs formulierte These über die Etablierung eines Kanons der Debatte (Vgl. Kap. 3.2) lässt sich somit bestätigen.

Während der progressive Einfluss der ausgearbeiteten Herleitungen und neuen Ansätze in den praktischen Experimenten und Überarbeitungen literar-musealer Institutionen abzulesen ist, wird in der Reflexion der Debattenform und ihrer Beteiligten, in der Subjektivität der Zuschreibungen – die Bers in den Ausstellbarkeitsdefinitionen erkennt – und in den institutionellen, politischen und ökonomischen Einflussfaktoren – von Seibert und Metzger angeführt – deutlich, dass die Ausstellbarkeitsdebatte das vermeintliche Problem durch den geschlossenen und eindimensionalen Rahmen erst selbst produziert hat. Die darin erarbeiteten Lösungsansätze haben die Frage der Ausstellbarkeit folglich nicht gelöst oder überwunden, sondern weiter gefördert und damit ein ganz anderes Problem heraufbeschwört: Die Auseinandersetzung mit der These der Unausstellbarkeit und die daraus resultierende, ständige Suche nach neuen Präsentationsformen hat die Museumsgattung trotz des Wandels hinsichtlich verschiedener Literaturbegriffe, Vermittlungsmethoden sowie szenografischen und technischen Praktiken in einen kommerziellen sowie wissenschaftlichen Wettbewerbsdruck gedrängt. Dadurch werden zum einen jegliche Revisionen, Veränderungen und Erneuerungen in die Abhängigkeit von quantitativen und ökonomischen Erfolgen gestellt, die nicht zuletzt auch auf akademischer Ebene bestehen müssen. Zum anderen wird in diesem Zuge auch die Konkurrenz unter den verschiedenen Literaturmuseen gestärkt. Jedoch werden auf diese Weise keine problemorientierten, nachhaltigen Transformationen ermöglicht, die Museen hinsichtlich Hegemonien, Exklusionstendenzen, ökologischer Aspekte und neoliberaler Vereinnahmungen verändern könnten, sondern die bestehenden Strukturen aufrechterhalten.

Im Folgenden werden diese Umstände, unterstützt von Rückgriffen auf die Debattegeschichte, die musealen Praktiken sowie die Analyseergebnisse der für die vorliegende Arbeit erhobenen Daten, kritisch beleuchtet, um anschließend darauf basierend perspektivische Konsequenzen und Forderungen zu formulieren. Diese haben zum Ziel Literatúrausstellungen angesichts der bestehenden und sich ankündigenden Krisen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, der Umwelt sowie der politischen Systeme als soziales und politisches Ausdrucksmedium in der Zukunft zu proklamieren.