

4.10 Literaturmuseen verkennen Szenografie

Szenografie spielt immer eine elementare Rolle für die Fundierung, Entwicklung und Umsetzung von Ausstellungen. Dieser Fakt bleibt bestehen, ganz gleich wie etwa das Format einer Literatúrausstellung sowie die ausgestellte Literatur ausgelegt wird. Da die gängige Definition Ausstellungen zumeist als Mittel der Präsentation von etwas im Sinne einer darstellenden, vermittelnden oder interpretierenden Funktion versteht, obliegt der Szenografie zunächst die Aufgabe, die Präsentationsweisen zu gestalten. Dem Physiker und Begründer des jährlichen Szenografie-Kolloquiums Gerhard Kilger zufolge kann das Medium Raum dabei architektonische Gegebenheit sein, als Darstellungsmittel (z.B. ›White Cube‹) fungieren oder zum dargestellten Bedeutungsinhalt werden, wobei in allen Fällen Vermittlung durch Gestaltung stattfindet.⁴³⁹ Mit Korff und Tyradellis werden demzufolge nicht einfach Räume gestaltet, die ein Thema bebildern oder vermitteln, sondern die selbst Bild und Vermittlung sind.⁴⁴⁰ Szenografie arbeitet folglich als »kommunikationsbestimmte Kunstform«⁴⁴¹ mit dem zentralen Gestaltungsmittel des Raumbildes⁴⁴² und prägt damit sowohl die verbale als auch die nonverbale Kommunikation in den expositorischen Aussagen und Wirkungen. Sie betrifft damit jedes Format der Ausstellung, sodass es mit Kilger keine Rolle spielt, »ob die Szenographie [sic!] dabei ins Auge springt oder so subtil ist, dass das Publikum die Gestaltung kaum wahrnimmt«⁴⁴³. In Anbetracht des Einflusses, den die Gestaltung allein auf das Erscheinungsbild sowie die Rezeption von Ausstellungen hat, erschließt sich die These, dass Ausstellungsgestaltung erstens obligatorischer Bestandteil des Entwicklungsprozesses ist und zweitens angesichts der Verantwortung, die mit dem Einfluss einhergeht, professionell durchgeführt werden muss. Kilger betont daher, dass die Relevanz des Raums und seiner Gestaltung nach höchsten Qualitätsstandards erfolgen muss.⁴⁴⁴

Mit Blick auf die Theorien und Praktiken von Literaturmuseen wird deutlich, dass ein solches Verständnis bisher nicht etabliert ist, sondern Szenografie vielmehr als Hilfswerkzeug und Übersetzungsinstrument eingesetzt wird. Folgt man dem gängigen Verständnis, dass die immaterielle Dimension von Literatur mithilfe des Gestaltungsinstruments in den Ausstellungsraum übersetzt wird, und spiegelt

439 Vgl. G. Kilger: Was ist Szenografie, 2012, S. 18.

440 Vgl. G. Korff: Die Eigenart der Museums-Dinge, 1995, S. 24; Vgl. D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 82.

441 E. Thümmel: Die Sprache der Räume, 2021, S. 187.

442 Vgl. E. Schlag: Mediale Vermittlungsstrategien in der Szenografie, 2017, S. 567.

443 G. Kilger: Szenographie – Entwicklungen seit den 1970er Jahren, 2016, S. 59.

444 Vgl. ebd.

es mit der kurz angeführten Erläuterung von Leistung, Einfluss und Verantwortung der Szenografie, lässt sich erkennen, dass die Raumgestaltung bei dem Übersetzungsprozess nicht einfach nur als Hilfe fungiert. Stattdessen ist Szenografie die einzige Methode, um Literatur überhaupt ausstellen zu können. Das bedeutet, Szenografie ermöglicht erst die Ausstellbarkeit von Literatur und bestimmt sie in ihren verschiedenen Ausführungen. Weil in Literaturmuseen jedoch die notwendige Auseinandersetzung mit Ausstellungsgestaltung als Disziplin und als Methode nicht erfolgt, ist diese These in Theorien und Praktiken nicht vertreten. Durch den noch immer dominanten Fokus auf die Frage ›Wie?‹, wird das Medium Raum allenfalls als Hülle oder als Referenzpunkt für topologische Interpretationen von Literatur oder für kulturelle Semantiken in die Beschäftigung einbezogen.

Zwischen der Auffassung, was Szenografie bisher leistet oder leisten soll sowie den Möglichkeiten, was Szenografie leisten kann, besteht folglich eine Diskrepanz, die zu einer marginalisierten Stellung der Disziplin im museal-expositorischen Arbeitsprozess sowie in der theoretischen Debatte führt. Damit verhindert sie eine grundlegende, kritische Auseinandersetzung mit Literatúrausstellungen. Um ein Verständnis von Szenografie wie oben eingeleitet zu ermöglichen, wird zunächst ein Blick auf Entwicklungen und Sichtweisen der Disziplin gelegt, um darauf aufbauend einen erweiterten Szenografiebegriff zu entwickeln. Dieser soll ermöglichen, den Umgang mit Bedingungen und Praktiken des Literatúrausstellens neu zu verhandeln und so die Möglichkeit einer strukturellen Transformation zu unterstützen.

4.10.1 Szenografieverständnisse: Von Spektakel über Raumerfahrung bis Autor:innenschaft

In der Retrospektive steht außer Zweifel, dass Ausstellungsgestaltung bis heute einen erheblichen Einfluss auf Museumsarbeit hat. So spielen die verschiedenen Gebiete des Designs in den Entwicklungen, den Umbrüchen und im Paradigmenwechsel des Museums im 20. Jahrhundert eine fundamentale Rolle: Sie führen neue Möglichkeiten ein und verändern nachhaltig die Darstellung und Vermittlung in Museen und damit auch die Funktion derselben. Dies lässt sich beispielsweise in den avantgardistischen und modernen Gestaltungsinnovationen aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ablesen. Gemeinsam mit den gesellschaftlichen Veränderungen verschiebt sich die Gewichtung der musealen Aufgaben und misst mit weiterhin steigender Tendenz dem Ausstellen eine wichtige (und bisweilen die wichtigste, weil öffentlichkeitwirksame) Position bei. Durch diese erhöhte Relevanz verändert sich auch die Rolle der gestalterischen Disziplinen innerhalb des institutionellen Gesamtgefüges. Korff erläutert in diesem Hinblick: »Waren es bis 1980 in aller Regel Fachleute für Grafikdesign, so traten jetzt Experten für den Raum – Architekten, Bühnenbildner oder Szenografen – auf den Plan. Die Flach-

warenstrategen wurden von Raumexperten abgelöst.«⁴⁴⁵ Das steigende Qualitätsbewusstsein bezieht sich dabei auch auf andere, durch Design geprägte Bereiche wie Öffentlichkeitsarbeit, Infrastruktur und Vermittlung.

Gleichzeitig geht die Relevanzverschiebung mit einer Kritik an der Popularisierung von musealen Ausstellungen einher, die »oftmals mehr an das spektakuläre Beiwerk als an die Epistemik der Dinge, mehr an die Sensation als an die Information«⁴⁴⁶ zu denken scheine. Korff formuliert vor diesem Hintergrund die Frage: »Wie kann das Museum popularisieren, wenn es, um seine Botschaft öffentlichkeitswirksam zu verbreiten, Wissen banalisieren und etwa über szenografische Verfahren attraktiv aufbrezeln muss [...]?«⁴⁴⁷ Den neuen Gestaltungsansätzen wird demnach bald unterstellt, die musealen Ursprungsaufgaben der Bewahrung und Forschung sowie ihre archivierten Originale zu bagatellisieren oder gar zu verdrängen.⁴⁴⁸ Einer der wichtigsten Vertreter:innen auf Gestaltungsseite, welcher Szenografie im Sinne von Kulissenbau als Konkurrenz zu auratisch aufgeladenen Exponaten kritisiert, ist der Architekt Hans-Günter Merz. So veröffentlicht er 2005 im Zuge der szenografischen und museologischen Entwicklungen das Essay *Lost in Decoration* und führt mit dem Satz ein: »Der Titel des Beitrags steht für das Unbehagen eines Museumsgestalters, von dem der Zeitgeist mehr und mehr verlangt, als bloßer Dekorateur wissenschaftlicher Sammlungen und Museen aufzutreten.«⁴⁴⁹ Er kritisiert darin die illustrierenden Inszenierungstendenzen musealer Präsentationen unter dem Einfluss der schnelllebigen »Zerstreuungskultur«⁴⁵⁰. Die kulissenartigen Ausstellungsarchitekturen aus Pappmaché drohen laut Merz die Relevanz und Aura der Exponate zu untergraben, weil sie auf eine eventisierte Raumwirkung abzielen.⁴⁵¹ Dieses Bild von Szenografie ist in ihren Anfängen bis weit nach der Jahrtausendwende stark verbreitet und stellt nicht zuletzt Traditionen und Erneuerungen zueinander in Konkurrenz, obgleich die Kritik – das steht außer Zweifel – in vielerlei Hinsicht berechtigt ist. Die Methoden der neuen Disziplinen für Ausstellungsgestaltung scheinen bald zudem den Ökonomisierungs- und Verflachungsprozess, dem Museen ausgesetzt sind, zu unterstützen und zu befördern, wie mit Korff angedeutet wird.

In Merz' einleitender Formulierung seines Essays schwingt jedoch gleichermaßen die Stellung der Gestalter:innen innerhalb des Museumswesens mit, die als »bloßer Dekorateur wissenschaftlicher Sammlungen und Museen«⁴⁵² unterhalt-

445 G. Korff/U. J. Reinhardt/P. Teufel: Die Rückgewinnung des Dings, 2008, S. 28.

446 Ebd., S. 40.

447 Ebd.

448 Ebd.

449 H-G. Merz: *Lost in Decoration*, 2005, S. 37.

450 Ebd.

451 Vgl. ebd., S. 37f.

452 Ebd., S. 37.

sam und multimedial Themen in den Raum übersetzen und erlebbar machen sollen. Neben der oben genannten Kritik werden die Designdisziplinen zwar als hilfreiche Unterstützung wahrgenommen, um die wissenschaftlichen Inhalte spannend und niedrigschwellig zugänglich zu machen und somit die musealen Präsentationen an die neuen Anforderungen der Gesellschaft und an das digitale Zeitalter anzupassen. Doch auch in diesem zunächst positiv besetzten Anspruch wird deutlich, welche Aufgabe der Ausstellungsgestaltung in der museumsinternen sowie öffentlichen Wahrnehmung zuteilwird: Professionelle Szenografie, ob positiv oder negativ besetzt, wird als gestalterische und technische Dienstleistung eingesetzt. Folglich kommt ihr eine »dienende Rolle«⁴⁵³ im musealen Kontext zu. Unterstützt wird ihre Rolle von Beschreibungen musealer Arbeitsprozesse, in denen der Gestaltungsinstanz vorrangig die Umsetzung zugeteilt wird, wie es häufig in Leitfäden des *Deutschen Museumsbundes* formuliert wird.⁴⁵⁴ Während die Zuschreibungen bis heute eine außenstehende, dienende Positionierung suggerieren, zeigt die mittlerweile integrierte Thematisierung der gestalterischen Arbeit in neueren Standardwerken und Leitfäden, dass ihre wachsende Relevanz allgemeingültig anerkannt ist. Korff unterstreicht die Rolle der Gestaltung bereits früher mit der Formel »Ausstellen ist nicht Hinstellen, Ausstellen ist Gestalten«⁴⁵⁵, die sich auch in HG Merz' Kritik niederschlägt, indem er beschreibt, dass die Inszenierung von Themen und Objekten im Raum professioneller Gestalter:innen bedürfe.⁴⁵⁶

Mit diesen Entwicklungen, die auch in der Theoriebildung und Akademisierung der Disziplin gründen, wird das Verständnis von Szenografie als Gestaltungsmethode ausdifferenziert und nicht mehr platt mit Spektakel und Effekthascherei gleichgesetzt. Der Architekt Herman Kossmann entkräftet den damaligen Vorwurf und erläutert, es gehe stattdessen immer um das Zusammenspiel aus Erfahrung und Wissen, welches abhängig von Konzept und Funktion, d.h. von einem sinnvollen Mehrwert, gänzlich unterschiedlich inszeniert werden könne.⁴⁵⁷ Mit der steigenden Relevanz professioneller Gestaltung geht gleichzeitig der Anspruch auf Autor:innenschaft einher. So fügt Kossmann hinzu, dass Kuratorinnen und Kuratoren keine Angst vor der Gestaltungsinstanz haben müssten, denn »als Gestalter hat man [...] ebenso die Kompetenz, die richtigen Fragen zu stellen«⁴⁵⁸. Der Szen-

453 F. den Oudsten: *Die Poesie des Ortes*, 2014, S. 19.

454 Vgl. dazu siehe u.a. Deutscher Museumsbund e.V.: *Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzepts*, 2011, S. 20; Vgl. Deutscher Museumsbund e.V.: *Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit*, 2008, S. 20.

455 G. Korff/U. J. Reinhardt/P. Teufel: *Die Rückgewinnung des Dings*, 2008, S. 44.

456 Vgl. H-C. Merz: *Lost in Decoration*, 2005, S. 40.

457 Vgl. H. Kossmann: *Narrative Räume*, 2014, S. 62.

458 H. Kossmann in Stapferhaus Lenzburg/et al.: *Wer schreibt die Geschichte?*, 2014, S. 120. Am Ende des Sammelbandes *Dramaturgie in der Ausstellung* finden sich kurze Kommentare verschiedener Autor:innen.

ograf und Autor Frank den Oudsten zeigt in derselben Anthologie auf, dass die Vorstellung von kuratorischem Personal und Museen, die alleinig über Kompetenz, Autorität und Verantwortung verfügen, zu Polarisierungen geführt habe und das traditionelle Rollenverhalten, welches ausschließlich der kuratorischen Seite die Auseinandersetzung mit Inhalt (gegenüber Form) zugestanden hätte, durchbrochen worden sei.⁴⁵⁹ Auch der Architekt Matthias Schnegg schlussfolgert aus den Aufgaben, die der Gestaltung im Ausstellungsprozess übertragen werden, eine automatische Übernahme von Autor:innenschaft, die der kuratorischen Seite jedoch bisweilen missfallen könne.⁴⁶⁰

In der heutigen Haltung gegenüber Szenografie hallt folglich trotz der Professionalisierung und Ausdifferenzierung der Disziplin die Skepsis aus den 1980er und 90er Jahren nach:⁴⁶¹ Die schnelle szenografische Etablierung und ihre Erfolge scheinen nicht nur der bisherigen Kontemplation von Einzelobjekten entgegenzustehen und den Fokus auf das Erlebnis zu richten, sondern sie führen auch zur Verschiebung von Machtstrukturen innerhalb von Museen. Die Kunsthistorikerin und Kulturjournalistin Johanna Di Blasi konstatiert in diesem Zusammenhang: »Der Kurator, die mächtige Figur im Ausstellungswesen der vergangenen vierzig Jahre, hat durch den Szenografen Konkurrenz bekommen, der auch Inhalte designt, sich als Kurator und Künstler begreift und gestaltete Fläche mit Copyrights belegt.«⁴⁶²

Die an Bedeutung gewinnende Szenografie wird demnach weniger hinsichtlich der scheinbar bedrohten Aura von Exponaten, sondern mehr im Hinblick auf die hegemoniale Stellung der musealen Kuration antagonistisch wahrgenommen. Der daraus entstehende Konflikt, den Bäumler als musealen Kernkonflikt zwischen Objektauswahl und Objektpräsentation bezeichnet,⁴⁶³ schlägt sich zwangsläufig in der Zusammenarbeit zwischen musealer bzw. kuratorischer und gestalterischer Seite nieder. Während Tyradellis formuliert, Szenografie werde als Benutzeroberfläche missverstanden,⁴⁶⁴ beschreibt der Baureferent und Ausstellungsorganisator Jan-Christian Warnecke, dass die kuratorische Arbeit die »Grundlagen für die Arbeitsschritte der Gestalter«⁴⁶⁵ schaffe, die als »externe Unterstützung«⁴⁶⁶ die Ausstellung »als physische[n] Körper«⁴⁶⁷ entwerfen und realisieren. Die beiden Seiten stellt Warnecke als »aufeinander angewiesen[e]«⁴⁶⁸ bzw. »voneinander abhän-

459 Vgl. F. den Oudsten: *Die Poesie des Ortes*, 2014, S. 19f.

460 M. Schnegg in *Stapferhaus Lenzburg/et al.: Wer schreibt die Geschichte?*, 2014, S. 121.

461 Vgl. Skepsis gegenüber Szenografie siehe u.a. J. Baur: *Ausstellen*, 2012, S. 134f.

462 J. Di Blasi: *Das Humboldt Lab*, 2019, S. 209.

463 Vgl. C. Bäumler: *Bildung und Unterhaltung im Museum*, 2007, S. 52f.

464 Vgl. D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 239.

465 J.-C. Warnecke: *Pas de deux. It takes two to tango*, 2014, S. 19.

466 Ebd., S. 18.

467 Ebd., S. 16.

468 Ebd., S. 19.

gig[e]«⁴⁶⁹ Vertragspartner mit stark widersprüchlichen Interessen dar, die »ein gutes Auskommen miteinander [finden müssen]«⁴⁷⁰. In den Formulierungen dieser Publikationseinleitung über die Zusammenarbeit zwischen Museum und Gestaltung mutet die Kooperation wie eine unangenehme Pflicht an und beschreibt sie in einer hierarchischen und chronologischen Arbeitstechnik, anstatt sie als gleichberechtigten, interdisziplinären und kreativen Prozess zu verstehen. Es wird deutlich, dass die potenziellen Streitpunkte zwischen den Parteien, die den Oudsten mit den Schlagworten »Autonomie, Autorschaft, [...] Vertiefung der Kenntnisse und [...] Relevanz der Interpretation«⁴⁷¹ zusammenfasst und mit denen »beide Seiten zu kämpfen«⁴⁷² haben, vor allem mit der Verteilung der Aufgabenbereiche sowie mit den Kompetenzzuschreibungen zusammenhängen. Die Problematik im Hinblick auf Szenografie liegt dabei in der natürlichen Autorität des Museums. Es liegt folglich an Machtstrukturen, die in den verschwimmenden Grenzen von Definitionen gründen und der Gestaltung eine dienstleistende, untergeordnete Rolle zuteilen.

Als Konsequenz daraus wird die Gestaltungsexpertise zumeist erst spät in die Ausstellungsentwicklung einbezogen. Dies drückt sich in den durchgeführten Gestalter:inneninterviews als ein bekanntes Phänomen aus. Das *Studio Neue Museen* beschreibt es etwa als grundsätzliches Dilemma, dass der Einbezug von der Gestaltungsseite zumeist spät erfolge und verweist darauf, dass Qualität nur dann entstehe, wenn es sich bei der Ausstellungsproduktion um Teamarbeit auf Augenhöhe handele.⁴⁷³ Das Münchener Architektur- und Grafikdesign-Duo *unodue!* erläutert, dass externe Büros häufig mit bereits fertiggestellten Konzepten von Museen konfrontiert werden und dass große Museumswettbewerbe die Bereiche Architektur, Wissenschaft und Ausstellungsgestaltung oft getrennt voneinander behandeln, sodass nicht nur die Gewichtung hinsichtlich Relevanz und Finanzierung erhebliche Mängel aufweise, sondern durch die Trennung auch Fehler passierten, die ein sinniges Ausstellungskonzept beeinträchtigten. Sie schlagen deshalb vor, die Elemente Haus, Kuration, Architektur, Szenografie, Grafikdesign etc. wesentlich früher gemeinsam an einen Tisch zu bringen und insbesondere im Hinblick auf Literatúrausstellungen die Szenografie als Filter gegenüber der Wissenschaftlichkeit und daher von Anfang an einzusetzen.⁴⁷⁴ Allerdings wird in den Interviews auch auf die Vorbehalte gegenüber Szenografie und ihrer vermeintlichen Eingriffe in museale Konzepte hingewiesen: So berichten *unodue!*, die bereits seit Ende der

469 Ebd.

470 Ebd.; Vgl. dazu siehe auch V. Zeissig: This Is Not a Set of Guidelines – or how (Not) to Exhibit Literature, 2022, S. 178.

471 F. den Oudsten: Die Poesie des Ortes, 2014, S. 20.

472 Ebd.

473 Aus dem Interview mit Marie Gloger und Andreas Haase, Berlin, 2018.

474 Aus dem Interview mit Costanza Puglisi und Florian Wenz, München, 2018.

1990er Jahre Literatúrausstellungen entwerfen und realisieren, von Abwehrhaltungen, in denen szenografisches Arbeiten als »überflüssiger Zierrat«⁴⁷⁵ für unnötig erklärt wird, und beklagen ein fehlendes Bewusstsein für Szenografie sowohl in Museen als auch in der Öffentlichkeit.⁴⁷⁶ Der an dieser Stelle von Wenz verwendete Begriff des »Dekorateurs« deutet, vergleichbar mit der Kritik in Merz' Essay, die Sicht literarmusealer Institutionen auf die szenografische Arbeit an.

4.10.2 Das Verständnis und die Rolle von Szenografie in Literaturmuseen

Die Steigerung eines Bewusstseins für professionelle Ausstellungsgestaltung bei gleichzeitiger Marginalisierung ihrer Stellung ist auch in der Literaturmuseumslandschaft zu vermerken: Die Neugründungen, Neukonzipierungen oder Überarbeitungen von Literaturmuseen und ihren Dauerausstellungen, die in den letzten Jahren stattfanden oder noch aktuell durchgeführt werden, greifen auf die Expertise und Professionalität von Architektur- und Szenografiebüros zurück. Auch Sonderausstellungen werden immer öfter mit den entsprechenden Fachdisziplinen erarbeitet. Aus der durchgeführten Umfrage mit Literaturmuseen geht hervor, dass 53 Prozent der teilnehmenden Museen Ausstellungsprojekte mit externen Gestaltungsbüro umsetzen, mehrheitlich (81 Prozent) werden die Büros dabei nach einem vorher erarbeiteten Konzeptentwurf einbezogen. Der Erfolg von Sonderausstellungen wird in textlichen Dokumentationen oder Analysen sogar vermehrt mit der szenografischen Leistung in Verbindung gebracht: So führt die Germanistin und Leiterin einer Literaturstiftung Susanne Fischer etwa den Erfolg der 2006 im Schiller-Nationalmuseum in Marbach gezeigten Ausstellung zum Schriftsteller Arno Schmidt auf »die Mischung exponat-orientierter Abteilungen mit ihrer Fülle zuvor nicht gezeigter Exponate und inszenierter Räume mit gezielt eingesetzter multimedialer Präsentation«⁴⁷⁷ zurück. Der Germanist Bernhard Echte betont in seiner textlichen Präsentation einer Wanderausstellung zum Schriftsteller Robert Walser, dass die Kritiken und Berichterstattungen über die Ausstellung »fast ausnahmslos die innovative Inszenierung [hervorhoben], die ihnen jedoch nicht als Selbstzweck, sondern als angemessene, die Augen öffnende Visualisierung erschien«⁴⁷⁸.

Auf der anderen Seite klingen in diesen Beschreibungen bereits die oben erwähnten hierarchischen Machtstrukturen, Einflüsse und Kompetenzzuschreibungen an, die der Szenografie auch im Entwicklungsprozess von Literatúrausstellungen eine dienende Rolle zuteilen und sie hinsichtlich der medialen und insze-

475 Ebd.

476 Ebd.

477 S. Fischer: Arno Schmidt? – Allerdings!, 2011, S. 173.

478 B. Echte: Robert Walser 1878-1956, 2011, S. 209.

natorischen Umsetzung bewerten. Diese Unterordnung wird in der theoretischen Debatte, wenn auch nur indirekt, durch die kanonisierte und eindimensionale Diskussion besonders deutlich (Vgl. Kap. 4.3.3). So ist die szenografische Expertise trotz des eindeutigen Forschungsgegenstandes Ausstellung sowie der Fragen nach Ausstellbarkeit und Inszenierung kein ausgeprägter und vollwertiger Bestandteil der Debatte – unabhängig der Auslegung des Fragewortes ›Wie‹ (Vgl. Kap. 4.9.1). Somit ist sie am Transformationsprozess höchstens als umsetzende Instanz beteiligt. Ihre Einordnung im Diskurs ist demnach eine andere: Szenografie soll Literatur inszenieren, wird als »sinnlich erfahrbare Umsetzung zentraler Inhalte«⁴⁷⁹ oder als Materialisierung von Literatur⁴⁸⁰ formuliert und dient der ästhetischen Aufwertung und Optimierung von Ausstellungen. Die Inszenierung als methodisches und gestalterisches Schlagwort wird dabei häufig von Gedenkstätten an Originalschauplätzen, von Biografieausstellungen sowie von expositorischen Fokussen auf materielle Träger von Literatur abgegrenzt und somit vorrangig für räumliche Materialisierungen, für visualisierte Interpretationen oder für Übersetzungen literarischer Inhalte in den Raum angewendet. Die Abgrenzung von Inszenierung zu vermeintlich anderen Ausstellungsformen wird bereits in den 1990er Jahren von Hügel negiert, der als Argumentation gegen den Ansatz des künstlerischen Ausstellens proklamiert, dass »der Begriff ›inszeniert‹ keine besondere Qualität einer Ausstellung ist. Denn inszeniert im Sinne von ›in Szene gesetzt‹ ist jede Ausstellung«⁴⁸¹. Wenngleich damit nicht, wie von Hügel intendiert, das künstlerische Ausstellen widerlegt wird, zeigt er mit seiner Differenzierung in sechs Inszenierungsstile,⁴⁸² dass in Museen ebenso Repräsentation oder Dokumentation einer Inszenierungsstrategie folgen. Auch Hoffmann erläutert 2018 im Rückgriff auf die Kulturvermittlerin und ehemalige Museumsleiterin Brigitte Kaiser – die Inszenierungsformen begrifflich »zwischen rekonstruktiven und abstrahierenden Raumbildern«⁴⁸³ unterscheidet – dass auch Ausstellungen an Originalschauplätzen inszeniert seien.⁴⁸⁴ Bisher wird dieses Verständnis innerhalb der Theorien und

479 H. Wisskirchen: Wie stellt man einen starken Autor aus?, 2013a, S. 158.

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

481 H-O. Hügel: Literarische – oder Literatur-Ausstellungen – oder?, 1996, S. 37.

482 Vgl. H-O. Hügel: Inszenierungsstile von Literaturausstellungen, 1991, S. 207-218;

483 A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 47; Vgl. B. Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, 2006, S. 40ff.

484 Hoffmann liefert Beispiele aus der Literaturmuseumslandschaft für die Begriffe der Rekonstruktion und Abstraktion, bezeichnet dabei jedoch den ehemaligen *begehbaren Roman* des Lübecker *Buddenbrookhauses* als »abstrahierendes Raumbild«; Hoffmann, 2018, S. 48. Vermutlich bezieht sie sich damit auf das ursprüngliche Konzept der Ausstellung, welches ein fiktives Kapitel erfindet, allerdings sind die Räume detailgetreu nach der literarischen Beschreibung rekonstruiert, weshalb das Lübecker Beispiel in der vorliegenden Arbeit dem rekonstruktiven Raumbild zugeordnet wird; Vgl. dazu Kapitel 3.2.3 und 4.8.1.

Praktiken von Literaturmuseen jedoch wenig reflektiert. Dadurch wird deutlich, dass das Spektrum an szenografischen Leistungen und Einflüssen nicht hinlänglich bekannt ist. Die inflationäre Verwendung des Inszenierungsbegriffs im Kontext von ›Übersetzungen‹ literarischer Inhalte in den Raum zeigt stattdessen, dass das Einsatzgebiet der Szenografie als eventisierende Modeerscheinung begriffen wird, die durch die ästhetische Vermittlungsebene literarische Szenen visualisierend erlebbar macht und dadurch eine neue Generation von Publikum erreichen kann. Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass die Steigerung des Bewusstseins für Gestaltung im literarmusealen Kontext am ehesten als Reaktion auf die sich wandelnden Anforderungen an Literaturmuseen zu beschreiben ist, die mit »geänderte[n] Medienerfahrungen und Freizeitgewohnheiten«⁴⁸⁵ einhergehen.

Szenografie bietet, so scheint die Erkenntnis, nicht nur Möglichkeiten, im digitalen Zeitalter als Museum anschlussfähig zu bleiben. Vielmehr offenbart sie darüber hinaus das besondere Potenzial, durch ihre raumstrategischen Methoden topologische Motive aus der Literatur zu visualisieren und so der exponierten Literatur eine Legitimation zuzusprechen.⁴⁸⁶ Die Präsentationsformen, die in der Dienstleistungsrolle entwickelt werden, bleiben dabei jedoch sekundär, sodass die Gestaltung immer nur im Dienst des Konzepts und der zu vermittelnden Literatur steht. Durch diese untergeordnete Stellung im literarmusealen Kontext wird in der Rede über Literatúrausstellungen sowie in den musealen Praktiken die Kategorie Raum in ihrer physischen und sozialen Größe nicht als Ausgangspunkt gewertet. Damit kann die oben formulierte These, Szenografie sei die einzige Methode, um Literatur ausstellen zu können, überhaupt nicht verstanden werden kann. Es bedarf folglich eines erweiterten Szenografieverständnisses in Literaturmuseen, das nicht nur die Relevanz der Gestaltung im Hinblick auf Ausstellbarkeiten erläutert, sondern Szenografie einsetzt, um institutionelle Strukturen zu hinterfragen und radikal neu zu denken.

4.10.3 Überlegungen zu einem erweiterten Szenografieverständnis und zur politischen Dimension von Szenografie

Im Hinblick auf die zusammengetragenen Positionen, Kritiken und Beispiele wird deutlich, dass Szenografie je nach Perspektive im musealen Kontext sehr disparat definiert wird. Die heutige Etablierung der Szenografie erläutert etwa Di Blasi folgendermaßen:

485 D. Osses: *Kreative Spannung*, 2007, S. 75.

486 Vgl. dazu siehe u.a. S. Kutzenberger: *Gasförmig, flüssig, fest*, 2013; Vgl. S. Bernhardt: *Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?*, 2020, S. 341-344; Vgl. V. Bachmann: *Kein Schlüssel zum Erfolg?*, 2017, S. 132.

»Als Disziplin, die sich der strategischen Erzeugung von Erlebnis- und Ereignisräumen sowie der Inszenierung von Marken, Produkten und Atmosphären widmet, die Besuchererleben lenkt und manipuliert, emanzipierte sich Szenografie vom Ursprung als Unterabteilung des Designs und Theaters und gelangte als Expanded Scenography⁴⁸⁷] in den Rang einer einflussreichen Meta-Disziplin und Kunst mit eigenem Recht und transdisziplinären Methoden.«⁴⁸⁸

Die Grenzen, an denen agiert wird, erscheinen laut Di Blasi dabei fließend zu Techniken und Ästhetiken der Werbe- und Marketingbranche sowie von Freizeitparks und Filmeffekten.⁴⁸⁹ Während dies ein konsumorientiertes Bild von Szenografie zeichnet, das durch den Vorwurf des Spektakels aus der Kritik Ende des 20. Jahrhunderts und aus der Ökonomisierung des Museumswesen gespeist wird, entwickeln Expertinnen und Experten der Disziplin andere Erläuterungsansätze: Zunächst ist in diesem Zusammenhang zu betonen, dass sich die Definitionsmöglichkeiten auch innerhalb des eigenen Fachbereichs unterscheiden, was in dem umfassenden Kompendium zu Szenografie anhand der Varianz verschiedener definitorischer Thesen von Expertinnen und Experten veranschaulicht wird.⁴⁹⁰ Während die Mehrheit der Statements in der Publikation Ist-Zustände und Potenziale von Szenografie beschreibt, konstatiert etwa der Ausstellungsgestalter Otto Jolias Steiner, dass die Disziplin »auch nach 30 Jahren [...] immer noch in den Kinderschuhen«⁴⁹¹ steckt und es kaum Autorinnen und Autoren gebe, »die professionell für räumliche Inszenierungen schreiben, die über Formate nachdenken, die theoretisieren, streiten, verhandeln und ewige Feindschaften über die Frage gründen, wer nun das Zepter in der Hand hat [...]«⁴⁹². Auch an dieser Stelle klingt die Frage nach Macht und Autor:innenschaft an, die das Verständnis von Szenografie zusätzlich erschwert.

Ogleich die Akademisierung- und Ausdifferenzierungsprozesse seit der Jahrtausendwende die Disziplin professionalisiert haben, konstatiert beispielsweise auch die Kunst-, Design- und Medientheoretikerin Pamela C. Scorzin, dass eine klare Definition von Szenografie noch aussteht,⁴⁹³ wohingegen den Oudsten

487 Als »Expanded Scenography« nach Margaret Choi Kwan Lam erläutert Di Blasi ein »erweitertes Szenografie-Verständnis, bei dem Szenografie kuratorische und künstlerische Kompetenzen mit einschließt und Anspruch auf Autorschaft und Copyrights erhebt«; J. Di Blasi: Das Humboldt Lab, 2019, S. 10.

488 Ebd., S. 206.

489 Ebd., S. 207.

490 P. Kiedaisch/S. Marinescu/J. Poesch: Szenografie, 2020, S. 9. In der Publikation sind die Thesen als »kreative Störer« zwischen Textbeiträge gestreut.

491 O. J. Steiner in P. Kiedaisch/S. Marinescu/J. Poesch: Szenografie, 2020, S. 271.

492 Ebd.

493 Vgl. P. C. Scorzin: Metascenography: On the Metareferential Turn in Scenography, 2011, S. 260.

verkündet, dass sie sich überhaupt nicht eindeutig definieren lässt.⁴⁹⁴ Die Ausstellungsmacherin und Kuratorin Margaret Choi Kwan Lam, die im Rückgriff auf die Szenografin Pamela Howard⁴⁹⁵ sowie ebenfalls auf Scorzin und den Oudsten die schwerlich festzulegende Definition von Szenografie problematisiert, plädiert dafür, dass der Fokus nicht auf der Suche nach einer »fixed definition«⁴⁹⁶ liegen, sondern dass Szenografie als »expanding scenography«⁴⁹⁷ hinsichtlich ihrer transformativen Kraft und ihrer künstlerischen Autarkie untersucht und etabliert werden sollte.⁴⁹⁸

Davon ausgehend soll im Folgenden ein Ansatz für ein erweitertes Szenografieverständnis entwickelt werden. Dieses soll Literatúrausstellungen ermöglichen, eine tatsächliche Transformation hin zu einem genuinen, künstlerischen Ausdrucksmedium zu etablieren. Es gilt nicht, eine konkrete Definition festzulegen, sondern anhand der Erläuterung von Leistungsmöglichkeiten die marginalisierte Stellung von Szenografie in den Theorien und Praktiken von Literaturmuseen zu dekonstruieren sowie den kanonisierten, eindimensionalen Umgang mit der Ausstellbarkeit und dem Ausstellen von Literatur zu revidieren. Ziel ist es, einen gleichberechtigten, kollektiven und interdisziplinären Entwurfs- und Transformationsprozess aufzubauen.

Kobler legt mit seiner begrifflichen Unterscheidung einen Grundstein für eine Neuverhandlung des Szenografieverständnisses: So differenziert er zwischen den Formulierungen »Szenografie in Ausstellungen«⁴⁹⁹ und »Szenografie von Ausstellungen«⁵⁰⁰, um darauf aufmerksam zu machen, dass »hinter dem Begriff [...] mehr steckt als ein rein gestalterischer Eingriff«⁵⁰¹. Während demnach die Präposition »in« auf ein Verständnis von Szenografie hinweist, das »die Gestaltung additiv der Ausstellung hinzugefügt«⁵⁰² und als gestalterische Aufwertung versteht und nutzt, ist Szenografie »von« Ausstellungen ein »integraler Teil des ganzen Prozesses«⁵⁰³ und wird als »eine Methode zur Definition von Zielen und Ausrichtung einer Aus-

494 Vgl. F. den Oudsten: *Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*, 2011, S. 55.

495 Pamela Howard zeigt 44 verschiedene Definitionsmöglichkeiten von Szenografie auf; Vgl. P. Howard: *What is Scenography?*, 2002, S. xiii-xvi.

496 M. C. K. Lam: *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions*, 2013, S. 18.

497 Ebd.

498 Vgl. ebd.

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

500 Ebd.

501 Ebd.

502 Ebd.

503 Ebd.

stellung«⁵⁰⁴ angewendet, die »noch vor der inhaltlichen Auswahl der Objekte«⁵⁰⁵ stehe. Der Auffassung einer szenografischen Gestaltung als additive, effekthascherische Strategie stellt auch den Oudsten sein Konzept der Ausstellung als post-spektakuläre Bühne (»post-spectacular stage«⁵⁰⁶) entgegen und fragt nach der Bedeutung von Szenografie in einem weitgefassten Kontext: Darin skizziert er, dass gute Szenografie nicht Werbeästhetiken in Museen umsetze, wie von Di Blasi unterstellt, sondern, dass im Gegenteil dazu Branchen wie Marketing und Werbung die Prinzipien und Methoden der Szenografie für sich vereinnahmt hätten. Diese von ihm als ›kommerzielle Szenografie‹ (»mercantile scenography«) bezeichnete Form wird als Verpackung (»appealing scenographical wrapping«⁵⁰⁷) gestaltet und unterstützt eingleisig den Konsum von Produkten, Einstellungen und Informationen.⁵⁰⁸ Als Gegenstück führt den Oudsten den Begriff der ›discursive scenography‹ ein:

»While mercantile scenography announces and speaks with one voice, discursive scenography asks questions. While the message of mercantile scenography is a monologue, discursive scenography initiates a dialogue. Discursive scenography is polyvalent, multi-faced, ambiguous, motivated by a deep-rooted cultural commitment and has a dialogical nature which questions every statement with indigenous scepticism even as it is unfolding.«⁵⁰⁹

Damit wird ein wesentlicher Aspekt der Gestaltungsdisziplin deutlich, der festlegt, dass ›discursive scenography‹ keine Umsetzung vorgegebener Inhalte, sondern eine Methode des dialogischen Hinterfragens in Gestaltungsform ist.

An dieser Stelle lässt sich bereits eine Verbindung zum politischen und sozialen Designansatz im Sinne Papaneks, von Borries' und Fezers herstellen (Vgl. Kap. 4.9.2), der besagt, dass durch Design Missstände hinterfragt und verändert sowie Kritiken formuliert und kommuniziert werden. Lam bezeichnet Szenografie als »artistic practice«⁵¹⁰ und als »new emerging ideological spatial strategy rooted in theatres that has shown its huge potential in transforming the museum and exhibition culture«⁵¹¹. Sie bescheinigt der Disziplin weiterhin eine schnelle Entwicklung über die Gestaltung von spektakulären Veranstaltungen hinaus, hin zu einer Praxis, die durch ihre »self-sufficiency, autonomy, open-structured methodologies,

504 Ebd.

505 Ebd.

506 F. den Oudsten: *Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*, 2011.

507 Ebd., S. 15.

508 Vgl. ebd., S. 15f.

509 Ebd.

510 M. C. K. Lam: *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions*, 2013, S. 91.

511 Ebd.

and probability-seeking strategies«⁵¹² charakterisiert ist. Sowohl den Oudsten als auch Lam sprechen sich basierend auf ihren erweiterten Szenografieverständnissen für eine Repositionierung von Kuratorinnen und Kuratoren sowie Designerinnen und Designern im expositorischen Kontext aus. Den Oudsten betont ebenfalls an anderer Stelle die Notwendigkeit für ein »radikales Umdenken in Hinblick auf Aufgabe und Endergebnis«⁵¹³ aufseiten der Kuration sowie der Gestaltung. Lam geht bei ihrer Revision der Beziehung zwischen kuratorischer und gestalterischer Seite radikaler vor: »It does not necessarily mean that the physical role of curators would diminish from operations, but it requires curators to release the power of authorship into scenographers' hands.«⁵¹⁴

In der vorliegenden Arbeit wird der Ausstellungsentwicklungsprozess in Abweichung zu Lam zwar als kollektive Autor:innenschaft verstanden (Vgl. Kap. 4.6.3). Bei der grundlegenden Etablierung eines Szenografiebegriffs jenseits der Dienstleistung oder des Spektakels muss jedoch der Einfluss von Szenografie – ebenso wie bei Verhandlungen von Autor:innenschaften – gegenwärtig sein. Das bedeutet, dass parallel zum wachsenden Bewusstsein der politischen und sozialen Dimensionen von Design auch in der ausstellerischen Disziplin erkannt werden muss, dass szenografische Gestaltung immer mit Verantwortung einhergeht, da die »gestalterische[n] Entscheidungen sowie der Umgang mit den räumlichen Gegebenheiten die Möglichkeiten des Handelns entscheidend bestimmen«⁵¹⁵. Was die Kulturwissenschaftlerin Luise Reitsstätter in diesem Zitat als Potenzial und Verantwortung der Ausstellungsmacher:innen beschreibt, geht in dem hier vorgeschlagenen Verständnis über das Handeln des Publikums während eines Ausstellungsbesuchs hinaus: Die Szenografin Rachel Hann argumentiert, dass Szenografie auf Intervention ausgerichtet ist.⁵¹⁶ Die Gestaltung formt einen Raum nicht lediglich, sondern inszeniert die Bedeutung, das Verständnis sowie die Verwendung eines Ortes und kann somit auch dessen Normativität stören.⁵¹⁷ Das bedeutet, dass die räumliche Gestaltung folglich als transformative und subversive Praxis agiert sowie wirkt

512 Ebd.

513 Vgl. F. den Oudsten: *Die Poesie des Ortes*, 2014, S. 22.

514 M. C. K. Lam: *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions*, 2013, S. 91f. Die Forderung Lams wird an dieser Stelle im Bewusstsein angeführt, dass es genauso wie im kuratorischen Feld (Vgl. Kap. 4.6) auch aufseiten der Szenografie exaltierte Gestalter:innen gibt, die sich selbst, wie Poesch im Szenografie-Kompendium schreibt, als Schöpfer:innen von Welten verstehen und sich darüber profilieren; Vgl. P. Kiedaisch/S. Marinescu/J. Poesch: *Szenografie*, 2020, S. 29.

515 L. Reitsstätter: *Ausstellungen verhandeln: Ortsspezifische Eigenlogiken aus Besuchersicht verstehen*, 2020, S. 199.

516 Vgl. R. Hann: *Beyond Scenography*, 2019, S. 105.

517 Vgl. ebd., S. 111; im Rückgriff auf E. Burns: *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, 1972, S. 81.

und sich in der veränderten Wirkung von Räumen, in der Irritationen ihrer Orientierung und Dimensionen sowie in der Demontage von Raum-Macht-Gefügen offenbart. Am Beispiel der Occupy-Bewegung sowie des Sinnbildes von Straßenbarrikaden hebt Hann hervor, dass Macht und Raum (»power and space«⁵¹⁸) miteinander verknüpft sind und normative Machtstrukturen an öffentlichen und institutionellen Orten durch szenografisch-gestalterische Eingriffe infrage gestellt werden können: »Often deemed superficial or trivial, I realize that scenographics have the potential to other spaces of power, and in doing so enact speculative politics.«⁵¹⁹ Darin wird die politische und disruptive Dimension der Szenografie auch im musealen Kontext erkennbar, die nicht nur den Aufenthalt, das Verhalten und die Rezeptionsweisen der Ausstellungsbesucher:innen lenkt,⁵²⁰ sondern auch die Kommunikation des Selbstverständnisses und der Funktion eines Museums vertreten sowie heteronormative und andere diskriminierende Zuschreibungen der Gesellschaft dekonstruieren kann. Diese Macht wird jedoch durch die Institutionen instrumentalisiert. So erläutert beispielsweise Marchart im Rückgriff auf Foucault die Machtwirkung pädagogischer Strukturen in Museen, die über Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte ihr Publikum hinsichtlich »Habitus und Körperwissen«⁵²¹ im Kunst-/Museumsraum instruiert haben. Darauf hat die Gestaltung direkten Einfluss – oder anders gesagt: Die Museen setzen die Gestaltung ihrer Räume ein, um ihre Instruktionen durchzusetzen. »Dieses pädagogische Bemühen um Disziplinierung,« das mit Marchart angeführt wurde (Vgl. Kap. 4.4.2), »ist so alt wie die Institution selbst«⁵²². Dazu lässt sich mit Tyradellis ergänzen, dass Museen »im Kern [...] auf den Besucher [bauen], den sie sich erzogen haben«⁵²³.

Während also in den allgemeinen Praktiken vor allem die Museen den Aufenthalt und das Verhalten ihrer Besucher:innen bestimmen, wird die gestalterische Instanz dafür entweder als Unterstützung eingesetzt oder kann kleine Subversionen gegen diese Disziplinierung eröffnen, indem beispielsweise Exponate plötzlich berührt, Baukörper verstellt oder Wände beschrieben werden dürfen. Allerdings geschehen auch diese Interventionen im Zuge der gesellschaftlichen und technologischen Veränderungen auf Geheiß der Museen selbst, um die stets angestrebte Öffnung und Anschlussfähigkeit mit partizipativen Ansätzen zu gewährleisten – dabei aber gleichzeitig zu kontrollieren. Das bedeutet, dass Szenografie im musealen Kontext für repräsentative und institutionelle Zwecke sowie zur Durchset-

518 Ebd., S. 23, 114f.

519 Ebd., S. 114.

520 Vgl. B. Holzer: Denkräume: Ausstellen als letzte Disziplin des Co-Design, 2017, S. 55.

521 O. Marchart: Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, 2005, S. 36.

522 Ebd., S. 35f.

523 D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 85.

zung kuratorischer Botschaften benutzt wird, weil sie lediglich in einer untergeordneten, vom Museum zugewiesenen Rolle agieren kann. In dieser Position eines Ausführungsinstrument kann die Gestaltungsseite nicht reflektieren (geschweige denn verändern), für oder als was sie eingesetzt wird und die Verantwortung für ihren Einfluss nicht selbst übernehmen. In diesem Fall offenbaren sich die steife Autorität der Museen und ihre Deutungshoheit.

Im Gegensatz dazu, hinterfragt Szenografie in einer autarken, gleichberechtigten Position diese Mechanismen und kommuniziert durch die Gestaltung nicht etwa ihre eigene Machtposition, sondern setzt diese verantwortungsbewusst ein. Das kann unabhängig einer Ausstellung bereits im Museumsgebäude bei nicht-binären Zuweisungen von Sanitäräumen beginnen und über integrierten ›Safer Spaces‹⁵²⁴ bis hin zu dekonstruierten Bedingungen, Nutzungen und Verständnissen von Museen gehen – die Forschung steht noch am Anfang. Szenografie fungiert in diesem Verständnis folglich als Einspruchsinstanz gegen verankerte, überholte Strukturen und Machtverhältnisse der Institutionen. Somit verändert sie nicht nur das grundsätzliche Raumgefühl innerhalb von Museen, sondern auch ihr Format und ihre Funktion.

Im Hinblick auf Ausstellungen können szenografische Gestaltungsmittel aus unterschiedlichen Beweggründen eingesetzt werden: Zum einen changieren sie je nach Einsatz zwischen der Unterstützung bis hin zur Manipulation der Wahrnehmung. Zum anderen werden sie aber auch genutzt, um die Einstellung der Institutionen zu vermitteln. Zur Verdeutlichung wird das Beispiel der physischen Präsenz von Besucherinnen und Besuchern hinsichtlich einer durch die Ausstellungsgestaltung erforderten Veränderung der Körperhaltung als szenografisches Mittel der leiblichen Erfahrung angeführt: Wenn Besucher:innen durch die expositorische Architektur in eine bestimmte körperliche Position gezwungen werden, dann ist das manipulativ, zielt jedoch im besten Fall auf die körperliche, unmittelbare Rezeption von Informationen und Erkenntnissen. Der Nutzen und die Botschaft dahinter sind ausschlaggebend. So kann die Modifikation der Körperhaltung in Form von Herunterbeugen beispielsweise (1) eine spielerische Assoziation zu Kindheit herstellen,⁵²⁵ (2) die Situation eines:einer Protagonist:in in einem literarischen Werk abstrahiert inszenieren⁵²⁶ oder aber (3) unscheinbar eine demütige Vernei-

524 Unter dem Begriff ›Safer Space‹ werden Orte verstanden, die marginalisierten Personen und Gruppen Schutz vor Rassismus und Diskriminierung bieten und diversen Perspektiven eine Stimme verleihen sollen.

525 Vgl. V. Zeissig: Zur inszenatorischen Immaterialisierung von Literatur als musealem Objekt, 2017, S. 234ff. Hier wird eine Ausstellung beschrieben, in der die Besucher:innen durch ihre Körperhaltung und Soundcollagen multisensuelle Informationen über das Leben einer Widerstandskämpferin erfahren.

526 Vgl. C. Heuer: Ein Text ist eine Insel?, 2017, S. 147; Vgl. Kap. 4.4.3.

gung vor einem großen dichterischen Genie forcieren.⁵²⁷ Wird das Mittel in den ersten beiden Beispielen zur Intensivierung der Rezeption von Inhalten eingesetzt, erschleicht es sich im dritten Beispiel eine unterwerfende Geste vom Publikum, die die Personen vielleicht gar nicht ausführen wollen und im schlechtesten Fall auch als solche nicht wahrnehmen. Die politische Dimension von Szenografie wird folglich immer dann problematisch, wenn sie für institutionelle Repräsentationszwecke oder Herrschaftsdemonstrationen etc. missbraucht wird und sie das Publikum dahingehend unbemerkt manipuliert. Das schließt auch zurückhaltende, als neutral kommunizierte Ausstellungsgestaltungen ein, wenn über diesen nicht offen gelegten Weg eine ideologische Manipulation stattfindet, die die Besucher:innen beeinflussen soll oder kann.⁵²⁸ Die Inszenierungsform hängt dabei von den Faktoren des institutionellen Selbstverständnisses sowie der expositorischen Zielsetzung ab und müsste daher weniger nach Kaisers methodischen Kategorien der rekonstruktiven und abstrahierenden Raumbilder beschrieben, sondern vielmehr nach ideologischen Beweggründen der Institutionen analysiert werden. Die Erkenntnis darüber, dass ein vermeintlich authentisches Dichter:innenzimmer auch eine Inszenierung ist (Vgl. Kap. 4.10.2), wird beispielsweise oft als bloße Analyse der Gestaltungsmethoden verstanden, sagt aber wesentlich mehr darüber aus, welche repräsentative Funktion ein Museum hat und damit auch, wofür die Raumbilder und Gestaltungsmethoden instrumentalisiert werden.

Ein solcher Einsatz von Szenografie marginalisiert nicht einfach nur ihre Stellung, indem ihr eine eigene Inhaltsgenerierung abgesprochen oder sie als Bedrohung für die museal-wissenschaftlich legitimierten Inhalte wahrgenommen wird, sondern instrumentalisiert die Gestaltung für repräsentative Herrschaftszwecke der Museen. Während die gestalterische Manipulation im Sinne von Bewegungen, Körperhaltungen, Verfremdungen, Abstraktionen oder Darstellungsweisen für ein besseres Verständnis oder zur Denkanregung einen legitimen Machteinsatz darstellt – sofern er dabei offen kommuniziert oder im Verlauf der Ausstellung aufgelöst wird – manifestiert die falsch eingesetzte Macht der Gestaltung hingegen die

527 Vgl. B. Echte: Robert Walser 1878-1956, 2011, S. 210. »Die Ausstellungsmacher hatten nämlich Hunderte von Papierschnipseln mit Walser-Zitaten auf den Boden gestreut – nicht nur in der Absicht, dass sich die Besucher unwillkürlich vor Walser verneigten, wenn sie die Zettel vom Boden aufhoben, sondern auch weil Walsers literarische Stimme in der Ausstellung überall präsent sein sollte.«

528 Vgl. dazu siehe H-G. Merz: Lost in Decoration, 2005, S. 38f; Merz beschreibt die Dauerausstellung des *Militärmuseums* in Brüssel, die im Gegensatz zu den von ihm kritisierten, überfrachteten, illustrierenden Raumarchitekturen konzeptionell und qualitativ hochwertiger anmutete. Allerdings wird hier durch die Gestaltung, das räumt Merz ein, das Militär heroisiert und so in einem positiven Licht inszeniert, wodurch das Publikum unbemerkt beeinflusst werden kann.

Hegemonie der Institutionen und konterkariert jegliche Transformationsbestrebungen. Die Frage, wie Szenografie verstanden wird und welche Kompetenzbereiche sowie Autor:innenschaften ihr zugeschrieben werden, ist demnach immer auch abhängig davon, mit welchen Museums- und Ausstellungsbegriffen generell gearbeitet wird.

4.10.4 Implementierung eines erweiterten Szenografieverständnisses in Literaturmuseen

Die Problematik der untergeordneten Stellung von Szenografie gründet folglich im allgemeinen Verständnis des Mediums Ausstellung. In diesem wird nicht nur die Szenografie als reine Dienstleistung angesehen, sondern die Ausstellung selbst, unabhängig davon, ob als Rekonstruktion, Repräsentation, Vermittlung, Interpretation, Erlebniswelt etc., steht immer nur im Dienst von etwas und wird damit andauernd nur als vorhandenes Hilfs- oder Präsentationsmittel gewertet. Jegliche Transformation, auch im Sinne der Ausstellbarkeit von Literatur, kann demnach nur erfolgen, wenn der Ausstellungsbegriff von den bisherigen Traditionen, Konnotationen und Definitionen losgelöst wird. Solange Szenografie in ihren Leistungen und Einflüssen jedoch verkannt und ihre Rolle im Ausstellungsentwicklungsprozess nicht gleichberechtigt wird, kann weder eine Neuverhandlung des Ausstellungsbegriffs noch eine strukturelle Veränderung der museal-institutionellen Strukturen erfolgen.

Das grundlegende und erweiterte Verständnis muss deshalb Szenografie im musealen Kontext jenseits eines großenwahnsinnigen Narzissmus oder einer meinungslosen Dienstleistung als autarke, subversive Methode denken, die Ausstellungen grundsätzlich als genuines und künstlerisches, aber auch als politisches und soziales Ausdrucksmedium entwickelt. Die Gestaltung ist folglich nie neutral, sondern bestimmt alles, was die Ausstellung kommuniziert. Deshalb obliegt ihr immer eine antidiskriminierende, diverse und offene Grundhaltung unabhängig des Ausstellungsgegenstandes oder -themas sowie eine umweltbewusste Produktion,⁵²⁹ um die gesellschaftliche Verpflichtung von Kulturinstitutionen zu manifestieren. Auf diese Weise würden Inszenierungsformen nicht einfach nach methodischen Kategorien im Sinne Hügels oder Kaisers ausgeführt werden. Vielmehr würden sie als Raumbilder (ganz gleich ob subtil oder offensichtlich gestaltet) sich selbst,

529 Gestaltete Visualisierungspraktiken geben vor, welche Bilder und Narrationen vermittelt werden (Vgl. R. Muttenthaler/R. Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 9), wer repräsentiert wird, wer zu Wort kommt, wie und welches Wissen vermittelt wird. Zudem müssen sie im Hinblick auf Produktion und Materialien umweltbewusst handeln, d.h. z.B. emissionsarme Maschinen, recyclebare Materialien oder wiederverwendbare Bauelemente nutzen sowie Depotbedingungen und Tourismus dahingehend reflektieren.

die Inhalte und damit immer auch Faktoren des institutionellen Selbstverständnisses sowie der expositorischen Zielsetzung kommunizieren und gleichzeitig kritisch beleuchten. Szenografie, d.h. die Gestaltung von Ausstellungen ist demnach nicht einfach als Umsetzung von Inhalten auf einer ästhetischen Vermittlungsebene notwendig, sondern macht das Format der Ausstellung überhaupt erst möglich. Sie liefert keine Bebilderungen für Ausstellungen, die am Kuratortisch erarbeitet wurden, sondern bestimmt die Präsentation der Erarbeitungen und erarbeitet dadurch alles noch einmal neu. Allein deshalb muss eine Ausstellungskonzeption von Anfang an in interdisziplinären, multiperspektivischen Kollektiven entwickelt werden. Kurz gesagt: Ohne die Gestaltung des Raums sowie der Elemente und Inhalte darin, selbst wenn es Vitrinen und Texttafeln sind, kann es keine Ausstellung geben. Das bedeutet, dass Szenografie innerhalb von Museen widersprechen, experimentieren und intervenieren kann, um langfristig institutionelle Strukturen zu verändern.

Im Hinblick auf Literatúrausstellungen denkt Szenografie mit dem Medium Raum als Ausgangspunkt einer Ausstellung das Zielmedium (Ausstellung) im Medienwechsel unabhängig von seinem Ausgangsmedium (Buch). Literatur wird nicht in den Raum übersetzt, sondern als Raum entworfen und ist damit völlig unabhängig von der Frage nach der Ausstellbarkeit und ihren Legitimationen. Das heißt, dass räumliche Inszenierungen Literatur nicht einfach Materialität verleihen oder literarische Inhalte und literarisierte Raumstrukturen visualisieren. Sie konstruieren hingegen Literatur als »eine von vielen möglichen [hier räumlichen, VZ] Manifestationen eines Werks«⁵³⁰ neu. Ausschlaggebend ist dabei auch die körperliche Vervollständigung durch Besucher:innen sowie ihre individuellen Interpretationen, sodass die Rezeption im Sinne eines beweglichen Kunstwerks als Teil in die räumliche Literatur integriert wird.⁵³¹ Wie auch in der textlichen Literatur wirkt die Rezeption, die hier durch die Ausstellungsgestaltung bestimmt wird, konstituierend. Literatúrausstellungen werden so zu räumlichen Gesamtkunstwerken, in denen das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Ausgangs- und Zielmedium aufgelöst ist. Wenn Szenografie Literatur als Raum generiert, emanzipiert sie das Medium Ausstellung von den bisherigen Definitionen und Konnotationen des Museumswesens, in denen Ausstellungen bisher vorrangig als Dokumentations- oder Präsentationsort verhandelt wurden. Die daraus zwangsläufig entstehende Autor:innenschaft der Ausstellungsgestaltung zeigt, dass Szenografie für die expositorische Manifestation von Literatur benötigt wird. Dies bestätigt wiederum, dass die szenografische Disziplin kein reines Umsetzungsinstrument sein kann und ihre Expertise nicht erst in der Praxis gefragt ist. An dieser Stelle erklärt sich die These zu Beginn des Kapitels: Ohne Szenografie kann es Literatur weder »im« noch »als«

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

531 M. Caduff/S. Heine/M. Steiner: Einleitung, 2015, S. 11.

Raum geben, weil die Gestaltung ihre räumliche Konstitution erst ermöglicht. Das heißt gleichermaßen, dass auch ihre Beteiligung an der derzeitigen, theoretischen Debatte obligatorisch ist, weil die theoretischen Ausstellungskonzepte der Wissensvermittlung, der Erinnerung, des Erlebnisses, der Unterhaltung etc. auch erst durch Ausstellungs-gestaltung konzipiert, überprüft und realisiert werden können.

Verfolgt man mit diesem erweiterten Verständnis nun die Argumentation der vorliegenden Arbeit, dass die Debatte über Literaturmuseen durch den Fokus auf die Ausstellbarkeit von Literatur fehlgeleitet ist und sie sich vielmehr mit der gesellschaftlichen Verpflichtung von Kulturinstitutionen vor dem Hintergrund des exkludierenden, literarmusealen Fundaments beschäftigen sollte, wird nochmals ein neues Licht auf die Rolle der Szenografie geworfen: Szenografie ist nicht einfach deshalb für die Zukunft literarmusealer Institutionen und ihrer Ausstellungen obligatorisch, weil sie zur Konstruktion von expositorischer Literatur benötigt wird. Sie ist verbindlich, um das Literatúrausstellen per se sowie die Strukturen hinter den bisher üblichen Formen des Literatúrausstellens zu hinterfragen und zu verändern. Das wird mit dem erweiterten Verständnis der Disziplin gewährleistet, in dem sie als autarke Instanz ihre Macht selbstständig und verantwortungsbewusst einsetzen kann, um so die Selbstverständnisse der Institutionen und damit die internen Strukturen zur Revision zu zwingen. Der daraus entstehende Transformationsprozess denkt Literaturmuseen radikal neu, um sie als künstlerisch-politisches Ausdrucksmedium in die Pflicht ihrer gesellschaftlichen Verantwortung zu nehmen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auf die zu Beginn der vorliegenden Arbeit von Gregor Isenbort zitierte Frage, »wann, wo und vor allem warum«⁵³² sich Museen einmischen und ob »ein Museum überhaupt politisch engagiert sein [kann und darf]«⁵³³, eine einfache Antwort formulieren: Museale Kulturinstitutionen als öffentliche Räume haben immer die gesellschaftliche Verpflichtung, aktiv und intersektional gegen bestehende Probleme der Diskriminierung und Ungleichbehandlung zu kämpfen. Sie müssen demnach politisch engagiert sein und das nicht lediglich zu einem konkreten Zeitpunkt oder an einem konkreten Ort (wie die Fragen wann und wo implizieren). Stattdessen muss diese Verpflichtung dauerhaft und dezentral als Grundprinzip in ihren institutionellen Systemen verankert sein. Das ist dann möglich, wenn der traditionell konnotierte Museumsbegriff und die darauf basierenden Strukturen hinterfragt und revidiert werden, woran die gestalterische Disziplin der Szenografie aufgrund ihrer politischen Dimension maßgeblich beteiligt ist.

Die Debatte in und über Literaturmuseen hat die Ausstellbarkeit von Literatur als vermeintliches Problem heraufbeschwört und durch ihre Form sowie ihre Ak-

532 G. Isenbort: *Liebe Szenograf*innen*, 2020, S. 1.

533 Ebd.

teurinnen und Akteure als solches gefestigt. Dadurch werden Auseinandersetzungen mit strukturellen Missständen innerhalb der Institutionen in den Hintergrund gedrängt oder gänzlich übergangen. Dazu zählen beispielsweise, dass durch Literaturmuseen ein homogenes, patriarchales Bild der deutschsprachigen Literatur geprägt und repräsentiert wird, dass eine homogene Gruppe von Akademikerinnen und Akademikern über das Literaturmuseumswesen bestimmt oder dass die traditionellen Strukturen, Ästhetiken und Vermittlungsweisen Literatur und ihre Erschaffer:innen heroisieren und damit Exklusion fördern. Die Debatte bringt mit ihrem Fokus auf Ausstellbarkeiten somit lediglich Illusionen der Veränderung hervor, die vor allem mögliche Übersetzungen von Literatur betreffen und in bestehenbleibenden Strukturen implementiert werden. Ein Verständnis von Literaturmuseen als politisches autarkes Medium mit gesellschaftlicher Verantwortung wird somit durch die Ausstellbarkeitsdebatte verhindert. Diese offenbart sich vor diesem Hintergrund und basierend auf dem veralteten Museums- und Ausstellungsbegriff selbst als Problem der literarmusealen Institutionen und lässt Literaturmuseen dadurch an ihrer gesellschaftspolitischen Verpflichtung scheitern.

Durch die Beleuchtung verschiedener Missstände von Literaturmuseen in den zehn Kritikkapiteln der vorliegenden Arbeit wird eine problemorientierte und kritische Auseinandersetzung mit literarmusealen Institutionen initiiert. Diese spricht die Museen und Ausstellungen vom Primat der Definition und ihrer klassisch konnotierten Grundpfeiler frei, um institutionell sowie expositorisch eine antidiskriminierende und unabhängige Grundstruktur zu verankern. Die museale und mediale Transformation des Museums hin zu dieser Grundstruktur obliegt jeder Gattung musealer Kulturinstitutionen. Jedoch nehmen Literaturmuseen und -ausstellungen in dem Kontext eine besondere Position ein, weil sie nicht nur medienspezifische Neuverhandlungen durchführen, sondern durch ihren Gegenstand der exponierten Literatur und des politischen Kommunikationssystems der Sprache noch einmal mehr gesellschaftliche Transformation für die Zukunft ermöglichen können.