

Vanessa Zeissig

DIE ZUKUNFT DER LITERATUR- MUSEEN

Ein aktivistisches Manifest



[transcript]

→ Edition Museum

Vanessa Zeissig
Die Zukunft der Literaturmuseen

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Vanessa Zeissig ist Szenografin und Dozentin für Museologie, Designtheorie und Ausstellungsdesign sowie für kulturelle Bildung und Diversität. Sie forscht zu diskriminierungskritischer Transformation von Museen sowie zur politischen Dimension von Szenografie, Raum und Design.

Vanessa Zeissig

Die Zukunft der Literaturmuseen

Ein aktivistisches Manifest

[transcript]

Dissertation an der *Hochschule für bildende Künste Hamburg*, gefördert durch das Zentrum für *Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck*.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Vanessa Zeissig**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Pop-Up-Ausstellung *A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur*, Zweite Station »Sackgasse Tasse«, © Vanessa Zeissig (Buddenbrookhaus, Lübeck 2019). Foto: © please don't touch, Clemens Müller

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6397-6

PDF-ISBN 978-3-8394-6397-0

<https://doi.org/10.14361/9783839463970>

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Dank	9
1. Einleitung	11
2. Methodisches Vorgehen	19
2.1 Empirische Studien: Qualitativ-empirische Bestandsaufnahmen	20
2.2 Künstlerischer Forschungsbeitrag auf Basis der Methode ›practice-led research‹	27
3. Stand der Forschung: Literaturmuseen und die Ausstellbarkeitsdebatte um Literatur	29
3.1 Geschichtliche Entwicklung im Vergleich: Museumswesen und Literaturmuseen	31
3.2 Die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur: Eine Debattengeschichte	73
4. Missstände in Literaturmuseen: Zehn Thesen zu literarmusealen Aspekten im Kontext ihrer gesellschaftspolitischen Verpflichtung	103
4.1 Literaturmuseen hinterfragen ihre institutionellen Strukturen nicht	107
4.2 Literaturmuseen haben ein veraltetes Selbstverständnis	122
4.3 Literaturmuseen besitzen keine Diversität	134
4.4 Literaturmuseen fördern Exklusion	150
4.5 Literaturmuseen versuchen es allen recht zu machen	165
4.6 Literaturmuseen inszenieren sich selbst	173
4.7 Literaturmuseen ersetzen Transformation durch Optimierung	189
4.8 Literaturmuseen sind auf Lösungsorientierung ausgerichtet	195
4.9 Literaturmuseen stellen seit Jahrzehnten die falsche Frage	204
4.10 Literaturmuseen verkennen Szenografie	215
5. Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest	235
Bibliografie	239
Anhang: A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur	265

für Mila

Dank

Ich danke meinen Promotionsbetreuern, Prof. Dr. Friedrich von Borries und Prof. Jesko Fezer, für die pointierte Betreuung und gleichzeitig für die große Freiheit, die mir für meinen Arbeitsprozess gegeben wurde, sowie für die inspirierenden Impulse, die mich auf genau die richtige Spur gebracht haben.

Zudem danke ich dem *Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck* für das Promotionsstipendium, für die wissenschaftliche Unterstützung meiner Forschungsarbeit sowie für die großzügige Förderung meines künstlerischen Teils und verschiedener Vortragsreisen. An dieser Stelle gilt Dr. Birgit Stammberger ein besonderer Dank, die mit Ratschlägen, Korrekturen und ihrem unerschütterlichen Glauben an mich einen großen Teil dazu beigetragen hat, dass diese Arbeit zum Abschluss gekommen ist. Ich danke außerdem dem *Buddenbrookhaus Lübeck* für die wichtigen Einblicke in alltägliche und besondere literarmuseale Prozesse über mehrere Jahre sowie für die Förderung meines künstlerischen Teils.

Ich danke meinen Interviewpartner:innen für ihre Zeit und wertvolle Expertise, die damit die Arbeit ungemein bereichert haben: Anna-Maria Bandholz und Astrid Becker (*drej design*), Costanza Puglisi und Florian Wenz (*unodue*), Marie Gloger und Andreas Haase (*Studio Neue Museen*), Barbara Holzer (*Holzer Kobler Architekturen*) und Martina Scheitenberger (*designagenten*). Ebenfalls gilt mein Dank den Verantwortlichen der fünf analysierten Literaturmuseen in Frankfurt/Oder, Kassel, Marbach und Lübeck für die Interviews im Zuge der Analysen sowie den Verantwortlichen der 30 Literaturmuseen für die Teilnahme an meiner Umfrage und dabei insbesondere all denen, die zusätzlich aufschlussreiche Telefoninterviews mit mir geführt haben.

Ich danke von Herzen Alicja Jelen und Clemens Müller (*please don't touch*), Margaret Schlenkrich und Carolin Schmidt (*Kollektiv »kaboom«*) sowie Katharina Adler und Tilman Rammstedt für ihren tollen Einsatz im gemeinsamen Projekt des künstlerischen Teils, die spannenden Diskussionen, die kreativen Impulse und die Umsetzung der Pop-up-Ausstellung. Ein besonderer Dank gilt in diesem Kontext *please don't touch* für das Mitbringen und Bereitstellen einiger Materialien sowie Clemens Müller für die großartigen Fotos und für die Nutzungserlaubnis eines seiner

Bilder als Buchcover. Ich danke außerdem Beatriz Huélamo für die Dokumentation und Magdalena Vollmer für die Grafik-Unterstützung des Projekts.

Ich danke meinen hilfsbereiten Ansprechpersonen, die mir teilweise über Jahre hinweg mit Rat und/oder Korrekturen zur Seite standen, meiner wunderbaren Lektorin Stefanie Schweizer sowie all jenen, die mich in verschiedenen Kontexten im Verlauf meiner Forschung inspiriert, motiviert oder unterstützt haben.

Ein Herzensdank gilt meiner Familie Mila, Hakam, Marion, Hartmut, Lena, Fabi, Maddl, Christian und Emma für die unermüdliche und kompromisslose Unterstützung, ihr Verständnis und ihr Vertrauen in mich – ohne all das wäre ich nie so weit gekommen.

Zu guter Letzt danke ich allen Freundinnen und Freunden für den Zuspruch und die unzählbar häufig gestellte und sehr nervige Frage, ob ich ›endlich‹ fertig sei, die mich am Ende allein motiviert hat, die Arbeit abzuschließen, um endlich antworten zu können: Ja, bin ich!

1. Einleitung

Literaturmuseen scheitern. Das Problem dabei ist nicht, dass es in der Konsequenz keine musealen Gedenkstätten für berühmte Literaturschaffende und keine Bildungsstätten für literarische Kunst mehr geben wird. Denn die werden vermutlich weiterhin bestehen, wenngleich ihre Persistenz mitunter auf materielle Nostalgiewerte zurückzuführen ist und nicht ausnahmslos auf eine logische Notwendigkeit. Viel schwerwiegender ist stattdessen, dass das Scheitern nicht die Institutionen trifft, sondern die Gesellschaft, d.h. ihre Vielfalt, ihre Solidarität zueinander, ihr Zusammenleben und ihre Umwelt: Literaturmuseen scheitern an ihrer Verpflichtung, sich als Institution aktiv zu positionieren, zu politisieren und zu solidarisieren.

Im Begleitheft zum 20. Szenografie-Kolloquium der *DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund* stellt der Gastgeber und Museumsleiter Gregor Isenbort fest, dass »angesichts politischer und gesellschaftlicher Krisen [...] die Erwartungshaltung gegenüber der Institution Museum [wächst]«¹ und fragt vor diesem Hintergrund: »Wann, wo und vor allem warum mischt sie sich ein? Kann und darf ein Museum überhaupt politisch engagiert sein?«² Parallel zu dem wachsenden Bewusstsein für die politische und soziale Verantwortung verschiedener Designbereiche, das in den letzten Jahren hinsichtlich diskriminierender und umweltschädlicher Kontexte zu verzeichnen ist, richten sich entsprechende Fragestellungen auch an das Museumswesen und die expositorisch-gestalterischen Disziplinen. In dem Entwurf für eine neue Museumsdefinition, der 2019 auf der Generalversammlung des *Internationalen Museumsrates (ICOM)* in Kyoto vorgestellt wird, zeichnet sich die Erkenntnis über die gesellschaftliche Verpflichtung von Museen ab.³ Der Beschlussvorschlag

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

2 Ebd.

3 Politisierter Beschlussvorschlag vom 7. September 2019: »Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse

für eine politisierte Museumsdefinition stößt jedoch auf Widerstand, es stimmen 70 Prozent der ICOM-Mitglieder dafür, die eigentliche Abstimmung zu verschieben, um den Entwurf zu überarbeiten.⁴ An der Kontroverse, die durch die Gegenstimmen und Uneinigkeiten ausgelöst wird, lässt sich folglich ein vorherrschendes Meinungsbild über Museen erkennen: Museale Kulturinstitutionen sind häufig noch in ihren traditionellen Konnotationen verankert und werden als neutrale Orte wahrgenommen, deren Verantwortung lediglich in der Bewahrung kulturellen Erbes und in der Ausführung eines Bildungsauftrags verortet wird. Gerade aber gesellschaftliche Institutionen müssen »in die Pflicht genommen werden«, wie die Journalistin Alice Hasters betont,⁵ und sich aktiv an der »Bekämpfung von Rassismus und gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit«⁶ sowie anderer struktureller Diskriminierungen beteiligen. Eine institutionelle Politisierung geht jedoch darüber hinaus, zu konkreten Anlässen Statements auf Social-Media-Kanälen zu veröffentlichen, an bestimmten Tagen eine passende Flagge aus dem Museumsfenster zu hängen oder vermeintlich heterogene Personengruppen einzuladen. Während diese und vergleichbare Maßnahmen teilweise positiv zu bewerten sind, berühren sie politisches Engagement, »Empowerment« und kritische Selbstreflexion hingegen nur an der Oberfläche. Dadurch wird über die unveränderte Förderung hegemonialer, patriarchaler, heteronormativer und eurozentrischer Strukturen innerhalb der Museen hinweggetäuscht.

Die Problematik spiegelt sich in Literaturmuseen exemplarisch wider: Mit Blick in die Literaturmuseumslandschaft in Deutschland fällt zunächst die Repräsentation und Heroisierung von »männlich« und »weiß« dominierter Hochliteratur auf:⁷

communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.« <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> vom 25.07.2019.

4 Vgl. zur chronologischen Überarbeitung der Museumsdefinition: <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/112-chronologie-ueberarbeitung-der-museumsdefinition.html> vom 26.02.2020.

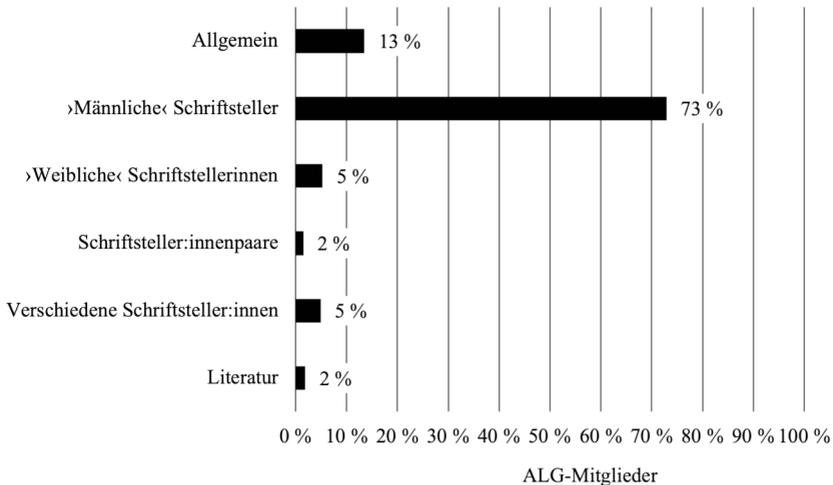
5 Die zitierte Formulierung stammt aus dem Kommentar der Journalistin und Buchautorin Alice Hasters zum 13. *Integrationsgipfel* der Bundesregierung Deutschlands im Rahmen der Nachrichtensendung *Tagesthemen*: <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-833997.html> vom 09.03.2021.

6 Ebd.

7 Der Begriff »weiß« steht nicht für eine Zuordnung von Menschen aufgrund von »Race« und Hautfarbe, sondern erläutert macht- und eigentumsspezifische Privilegien von Personen/Gruppen, die in politisch und ideologisch motivierten, gesellschaftlichen Verhältnissen bevorteilt sind und nicht aufgrund ihres Aussehens und/oder ihrer Herkunft diskriminiert werden. Die Bezeichnung »männlich« bezieht sich auf ein binäres Geschlechtssystem entsprechend des zu Zeiten der Gründungen vieler Memoriale normativen, gesellschaftlichen Bildes von Geschlechtsidentitäten und meint hier Personen, bei denen das biologische Geschlecht

Die Mehrzahl der Mitglieder der *Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. (ALG)*,⁸ die 1986 als Dachverband für Literaturinstitutionen gegründet wurde, ist konkret Schriftstellern gewidmet (Vgl. Kap. 4.3.2).

Abb. 1: Thematische und widmungsbezogene Verteilung der ALG-Mitglieder



Die dazugehörigen Museen werben zumeist als Erinnerungsstätte mit der Zurschaustellung von Leben und Werk und muten dabei wehevoll und authentisch an, weil viele noch in den früheren Wohnhäusern bedeutender Dichter:innen situiert sind. Gleichzeitig zeugen sie jedoch auch von einer modernen Gestaltungssprache und von differenzierten Zugriffen auf biografische und literarische Inhalte. Bei tiefergehender Beschäftigung stößt man schnell auf eine theoretisch-wissenschaftliche Debatte, die in den 1980er Jahren von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern sowie Leitungspersonen von Museen ausgelöst wurde und den Versuch suggerierte, das Literaturmuseumswesen vom biografistischen Konzept weg und hin zur literarischen Kunst zu führen. An dieser Stelle müsste die politische und gesellschaftliche Verpflichtung von Literaturmuseen eigentlich zu einem Selbstverständnis werden: Literatur – unabhängig von ihrer vagen Definition und neuen Bestimmungsversuche – bedient sich der Sprache als Ausdrucksmittel und verhandelt fiktiv oder real alle Themen, die die Menschheit als Gesell-

sowie die individuelle Geschlechtsidentität cis-männlich sind. Entsprechendes gilt für den Begriff ›weiblich‹. Im gesamten Verlauf der Arbeit werden die Begriffe daher in einfachen Anführungszeichen gesetzt.

8 Vgl. https://www.alg.de/sites/default/files/dokumente/downloads/Mitgliederliste%20ALG_Nov2020.pdf vom November 2020.

schaft und als Individuen betreffen können. Literatur spiegelt Sprachkunst wider und repräsentiert als politisches, soziales, emotionales, sachliches, fiktives oder faktisches Sprachrohr das Recht der Meinungsfreiheit auf einer historischen, kulturellen und künstlerischen Ebene. Gleichzeitig erzeugt und reproduziert Sprache Machtverhältnisse, indem sie beispielsweise rassistische und exkludierende Formulierungen nutzt. Damit besitzt sie jedoch auch aus sich heraus die Macht zu einer sprachlichen und folglich gesellschaftlichen Transformation, wie der Journalist Mohamed Amjahid darlegt:

»Sprache ist ja ein Instrument und eine Spiegelung der Realität in der Gesellschaft. Deswegen, wenn in einer Gesellschaft diskriminierende Strukturen herrschen, dann findet man die vor allen Dingen in der Sprache wieder. Und deswegen ist Sprache ein gutes Tool, einfach um Gesellschaften zu verstehen und dann aber auch eine Möglichkeit, sie zum Besseren zu verändern.«⁹

Als Kommunikationssystem beschreibt Sprache demnach nicht nur Umwelt und Gesellschaft, sondern gestaltet sie auch und ist somit nie unpolitisch. Durch ihren Gegenstand der Literatur sind literarmuseale Kulturinstitutionen, die sich wie alle Museen in den Dienst der Gesellschaft stellen, daher bereits intrinsisch auf die notwendige Bekämpfung systemischer Probleme angelegt. In der erwähnten, dominanten Debatte wird Literatur jedoch nahezu ausschließlich hinsichtlich ihrer möglichen materiellen und legitimatorischen Ausstellbarkeit in den Fokus gestellt, ohne dabei ihre Wechselwirkung mit der institutionellen Verpflichtung zu berücksichtigen.

Folglich befinden sich Literaturmuseen in einer Krise, von der sie jedoch mit Blick auf ihre innovativen Entwicklungsleistungen im theoretischen sowie praktischen Feld der letzten Jahrzehnte zunächst kaum akut betroffen sind – im Gegenteil: Anstatt institutionell, museal und ökonomisch, scheitern sie gerade deshalb auf gesellschaftlicher, sozialer und politisch-engagierter Ebene, weil sie sich seit den ersten Kritiken an biografistischen Ausstellungspraktiken vor fast 40 Jahren noch immer hauptsächlich mit der Ausstellbarkeit von Literatur beschäftigen und dafür innovative Lösungen entwickeln: Literaturmuseen gründen traditionell auf der Dichter:innenverehrung des 19. Jahrhunderts und sind damit in der erinnerungskulturellen und identitätsstiftenden Bewahrung, Erforschung und Vermittlung von Leben und Werk bedeutender Schriftsteller:innen angelegt. Im Zuge gesellschaftlicher, museologischer und vor allem literaturtheoretischer Umbrüche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird dieses Konzept durch die Frage

9 Das Zitat stammt aus einem Videobeitrag des Journalisten und Autors Mohamed Amjahid zu inklusiver Sprache im Rahmen des Projekts *Freedom From Fear – Ein transatlantischer Dialog über das Menschenrecht auf ein Leben ohne Angst* der Villa Aurora & Thomas Mann House, Episode 7: <https://www.youtube.com/watch?v=OV3onacdCBw> vom 27.05.2021.

nach der Ausstellbarkeit von Literatur erstmals kritisch zur Disposition gestellt. Die daraus entstandene Debatte dominiert in den folgenden Jahrzehnten das Literaturmuseumswesen und generiert vor dem Hintergrund des Transformationsimperativs im allgemeinen Museumswesen neue Methoden, um Literatur im Museumsraum zu vermitteln und zu inszenieren. Das erinnerungskulturelle Konzept bleibt zwar bis heute weiterhin bestehen, in der aktuellen Forschungssituation wird aber formuliert, dass die Debatte einen progressiven Erfolg für literarmuseale Theorien und Praktiken erzielt hat.¹⁰ Die Beschäftigung wird nunmehr vor allem als Beitrag zu der grundlegenden, museologischen Frage nach zukünftigen und zukunftsfähigen Museen weiter fortgeführt, die auch im allgemeinen Museumswesen derzeit eine erneute Konjunktur erfährt. Während Literaturmuseen folglich an dem Museumserfolg der letzten Jahre teilhaben, vernachlässigt die Debatte seit ihren Anfängen Auseinandersetzungen mit Fragen jenseits der Ausstellbarkeit sowie der technischen und rezeptionsästhetischen Anschlussfähigkeit. Dieser Umstand wird zwar einerseits durch neoliberale, wettbewerbliche, technische und partizipative Anforderungen an das Museumswesen forciert, was bedeutet, dass Literaturmuseen vor dem Hintergrund des musealen Transformationsimperativs auf die Entwicklung neuer Ausstellbarkeiten angewiesen scheinen. Andererseits werden jedoch ebendiese ökonomisierten Strukturen von der Debatte nicht hinterfragt, sondern vielmehr weiterhin bedient, indem die Diskussionen ihren Fokus auf Ausstellbarkeitsmethoden fortführen und in einem hauptsächlich literaturwissenschaftlichen Kreis aus Expertinnen und Experten besprechen. Ohne eine Auseinandersetzung mit den bestehenden hegemonialen und exkludierenden Strukturen wird mit den Erarbeitungen jedoch keine Transformation erreicht, sondern vorrangig modernisierte Varianten von vergleichbaren Literaturmuseen und -ausstellungen produziert. Die »Wiederholung des immer Gleichen«¹¹, die aus den Beschäftigungen, Erprobungen und Veränderungen im bestehenbleibenden System resultieren, führt jedoch zwangsläufig dazu, dass »sich Kultur nach und nach selbst ab[schafft]«¹², wie der Philosoph und Kurator Daniel Tyradellis in seiner umfassenden Museumskritik skizziert.

Die vorliegende Arbeit zielt vor diesem Hintergrund darauf ab, die Ausstellbarkeitsdebatte selbst in den Blick zu nehmen und dabei konkrete Bereiche zu thematisieren und kritisch zu beleuchten, die in der Forschung zu Literaturmuseen bisher nicht oder nur wenig behandelt werden. Bei den Erarbeitungen wird von drei Grundproblematiken ausgegangen:

10 Vgl. C. Holm: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*, 2013, S. 575; Vgl. G. Ceph-Kaufmann/J. Grande: *Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur*, 2013, S. 66.

11 D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 229.

12 Ebd.

- a) Der Fokus auf die Ausstellbarkeit zieht eine völlig fehlgeleitete Diskussion nach sich, die durch eine eindimensionale Auseinandersetzung sowie durch das Ausbleiben eines problemorientierten, kritisch hinterfragenden Prozesses manifestiert wird.
- b) Der Umgang mit und in der Debatte beeinflusst die musealen Praktiken dahingehend, dass Literaturmuseen und ihre Ausstellungen in bestehenbleibenden Strukturen bearbeitet werden und lösungsorientierte Maßnahmen vornehmen, die sich hauptsächlich Fragen der Legitimierung, der Repräsentation sowie der innovativen Ausstellungsmethoden widmen.
- c) Das traditionell konnotierte und verankerte Verständnis von Museen und Ausstellungen im Hinblick auf Definition und Funktion verhindert mögliche alternative Ausformungen von Literaturmuseen in der Zukunft jenseits der Ausstellbarkeit und des Konzepts der Erinnerungs- und Lernorte. Dadurch wird verhindert, dass Ausstellungen unabhängig von Hegemonien und Definitionen als politisches und künstlerisches Ausdrucksmedium verstanden werden.

Vor diesem Hintergrund gilt es zunächst zu untersuchen, wie in den letzten 30 bis 40 Jahren innerhalb der Debatte die Ausstellbarkeit von Literatur verhandelt wird, welche Themen angeführt werden und wer, d.h. welche fachlichen Disziplinen etc. daran beteiligt sind. Das genaue methodische Vorgehen sowie der Aufbau der Arbeit wird in Kapitel 2 ausführlich beschrieben. Aus den Untersuchungen sollen Erkenntnisse über die Form, den Fokus und die Akteurinnen und Akteure der Debatte erlangt werden, um daraus wiederum Aufschlüsse über den Einfluss auf die musealen Praktiken sowie über mögliche Einschränkungen von Auseinandersetzungen mit musealen und expositorischen Fragestellungen im Hinblick auf politische und gesellschaftliche Kontexte herauszuarbeiten. Darauf basierend werden im Anschluss zehn Thesen aufgestellt, die folgende Schwerpunkte als vernachlässigte Debatteinhalte problematisieren: institutionelle Strukturen und Machtverhältnisse (Vgl. Kap. 4.1 und folgend), das museale Selbstverständnis und kulturpolitische Repräsentation (Vgl. Kap. 4.2), Diversität und Exklusion in Literaturmuseen (Vgl. Kap. 4.3 und 4.4), der Balanceakt zwischen Tradition und Transformation im Hinblick auf wissenschaftliche und wirtschaftliche Anforderungen (Vgl. Kap. 4.5), Autor:innen-schaft, die Selbstinszenierung bei wissenschaftlichen Herleitungen sowie die Legitimationstendenz in Erläuterungen von Ausstellbarkeiten (Vgl. Kap. 4.6), der Fokus auf Optimierung von bestehenbleibenden Umständen (Vgl. Kap. 4.7) und das lösungsorientierte Vorgehen dabei (Vgl. Kap. 4.8), die eindimensionalen und kanonisierten Fragestellungen der Debatte (Vgl. Kap. 4.9), die Stellung der gestalterischen Disziplinen und Expertisen innerhalb der Debatte und den Institutio-

nen, das allgemeine Verständnis von Szenografie¹³ und die politische Dimension expositorisch-gestalterischer Praktiken (Vgl. Kap. 4.10).

Am Ende der jeweiligen Kapitel münden die kritischen Auseinandersetzungen in Forderungen, mit denen eine problemorientierte Beschäftigung jenseits der Ausstellbarkeitsfrage sowie eine Basis für ein neuverhandeltes Verständnis des Museums- und Ausstellungsbegriffs etabliert werden sollen. Durch die Erarbeitungen sollen nicht nur die oben genannten Grundproblematiken belegt werden, sondern es soll vor allem die Dominanz der singulären Perspektive auf Literaturmuseen demontiert werden. Dadurch soll ein prozessuales Vorgehen sowohl für die theoretische Auseinandersetzung als auch für die angewandten Praktiken geschaffen werden, das kritische Untersuchungen und interdisziplinäres Arbeiten als obligatorische Kriterien voraussetzt. Darauf basierend wird das Medium Ausstellung in der vorliegenden Arbeit als künstlerisches, politisches, autarkes und genuines Ausdrucksmedium ›antidefiniert‹. Diese Wortschöpfung soll dabei deutlich machen, dass in dem neu verhandelten Verständnis keine andersartige Definition festgelegt wird, sondern, dass sowohl Museen als auch Ausstellungen frei von Definitionen und festen Zuschreibungen unabhängig agieren sollen. Obligatorisch ist für Institution und Medium dabei allein das strukturelle Prinzip der aktiven Politisierung sowie der experimentelle Arbeitsprozess des kritischen Hinterfragens. Beides zielt jeweils nicht auf ökonomischen und quantitativen Erfolg, sondern liegt einer gesellschaftspolitischen Verantwortung zugrunde.

Die Erarbeitung bietet sich deshalb am Beispiel des Literaturmuseumswesens an, da dieses, wie oben dargestellt, aufgrund seines Gegenstandes der Literatur und Sprache eine besondere Stellung einnimmt, aber den institutionellen Verpflichtungen durch die Ausstellbarkeitsdebatte sowie durch die kanonisierten und traditionellen Strukturen dennoch nicht nachkommen kann. Es bedarf folglich einer Neuverhandlung von Strukturen und Verständnissen in und über Literaturmuseen, bei der insbesondere die Disziplin der expositorischen Szenografie eine wichtige Rolle spielt: Während die grafische, mediale und räumliche Gestaltung von Ausstellungen bisher innerhalb der literarmusealen Theorien und Praktiken lediglich als Umsetzungsinstrument wahrgenommen wird, trägt die gestal-

13 Der Begriff ›Szenografie‹ wird in der vorliegenden Arbeit als Lehre von Rauminszenierungen verstanden. Das bedeutet, Szenografie wird als eine Fachdisziplin verstanden, die sich mit der Inszenierung, Beschaffenheit und Wirkung von Räumen theoretisch-kritisch und praktisch-entwerfend auseinandersetzt. Der Begriff wird nicht (nur) bei raumbespielenden, objektlosen Kulissen verwendet, sondern betrifft jede Form der Ausstellungsgestaltung, weil auch ein ›White Cube‹ oder eine konventionelle Vitrinenausstellung räumlich gestaltet ist und dadurch eine bestimmte Wirkung ausübt. Die Festlegung einer konkreten Definition ist in dem Fachbereich umstritten, in der vorliegenden Arbeit soll Szenografie aber als kritische, subversive Methode verstanden und vor dem Hintergrund ihrer politischen Dimension reflektiert werden; siehe dazu insbesondere Kapitel 4.10.

terische Instanz mit ihrer funktionalen, ästhetischen, aber vor allem auch politischen Dimension elementar zur Etablierung eines neuverhandeltes Verständnisses des Mediums Ausstellung bei. Dieser Einfluss wird mit der vorliegenden Arbeit zunächst grundsätzlich widergespiegelt, da sie aus szenografischer Perspektive an der Schnittstelle zwischen museologischen, designwissenschaftlichen sowie gestalterischen Fragestellungen verfasst wurde und damit einen Beitrag zur Etablierung von Gestaltungsdisziplinen in museal-theoretischen Diskursen leistet: Bisher sind gestalterische Expertisen – ähnlich den neu zu beleuchtenden Aspekten – im literarmusealen Diskurs kaum vertreten, sodass die Arbeit auf diese Weise eine Gestalterinnenperspektive innerhalb der museumsintern und literaturwissenschaftlich dominierten Debatte als notwendige und gleichberechtigte Stimme festigt. Diese Hervorhebung gestalterischer und anderer, bisher wenig verteilter Perspektiven spiegelt sich ebenfalls in den methodischen Untersuchungen der vorliegenden Arbeit wider, indem sowohl in den empirischen Studien als auch im künstlerisch-praktischen Forschungsbeitrag Fachkräfte der Szenografie, Architektur sowie Designer:innen und Schriftsteller:innen einbezogen werden. Darüber hinaus ist die Auffassung über Macht- und Verantwortungsstrukturen von Ausstellungsdesign nicht nur im (Literatur-)Museumswesen zu wenig etabliert, sondern bedarf auch in der gestalterischen Disziplin selbst einer vertiefenden Reflexion, Untersuchung und Ausarbeitung. In Kapitel 4.10 wird daher nochmals konkret auf die politische Dimension von Szenografie eingegangen, um den Einfluss der Gestaltungsdisziplin auf theoretische und praktische Auseinandersetzungen sowie auf museale Darstellungen, internalisierte Verhaltensnormen und institutionelle Repräsentationen zu erläutern.

Am Ende der Arbeit steht ein Manifest zur Zukunft von Literatúrausstellungen, das basierend auf den Erkenntnissen aus der Arbeit ein neuverhandeltes Verständnis von Ausstellungen formuliert. Es ist darauf angelegt, die bisherigen Vorgehensweisen und die Kontrolle der theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit und in Literaturmuseen durch das Medium des Manifests zu dekonstruieren und Literatúrausstellungen losgelöst von ihren tradierten Aufgaben der Erinnerungskultur, der Bildung sowie der Unterhaltung als kritisches, unabhängiges, »antidefiniertes«, politisches und künstlerisches Ausdrucksmedium zu bestimmen.

2. Methodisches Vorgehen

Im folgenden Kapitel werden der Aufbau der Arbeit sowie die verwendeten Methoden erläutert, um darzustellen, wie die methodischen Erarbeitungen zur Erkenntnisgewinnung beitragen. Das methodische Vorgehen ermöglicht, die Entwicklungsgeschichte sowohl des allgemeinen Museumswesens als auch spezifisch der Literaturmuseen und den derzeitigen Stand der literarmusealen Forschung und Praxis nachzuzeichnen. Darüber hinaus lässt sich auf diese Weise ein interdisziplinärer, kritischer Blick auf die Debatte um Literaturmuseen und ihre Fragen richten.

Die vorliegende Arbeit basiert auf Literaturstudien, Ausstellungsanalysen, einer Umfrage, leitfadenorientierten Interviews sowie einer praxisorientierten Untersuchung als künstlerischer Beitrag zur Forschung. Die Ergebnisse der empirischen Studien und Erfahrungswerte aus dem künstlerischen Teil fließen zusammen mit den Erkenntnissen aus der theoretischen Recherche und Aufarbeitung in die spätere Analyse hinein. Das Hauptaugenmerk der empirischen Studien folgt einer spezifischen Auswahl von Museen und Akteurinnen sowie Akteuren, die sich aktiv mit Fragen nach Ausstellbarkeit und Transformation auseinandersetzen und/oder in ihren Praktiken besondere Merkmale oder Vorgehensweisen aufzeigen. Ins Zentrum der Untersuchung rückt daher weniger eine repräsentative Abbildung des gesamten Literaturmuseumswesens¹ als vielmehr ein aus der Analyse abzuleitender Querschnitt literarmusealer Praktiken.

Basierend auf den Erkenntnissen aus den theoretischen, empirischen und praxisbezogenen Studien ist die Arbeit in drei Teile geteilt: Im ersten Teil, dem Stand der Forschung, wird die Entwicklung des allgemeinen und des literarmusealen Museumswesens in historisch-chronologischem Aufbau miteinander verglichen. Darauf folgt die Historisierung der Debatte um das Ausstellen von Literatur, die mit ihren Entstehungs- und Diskussionsbedingungen ins Verhältnis gesetzt wird. Dadurch sollen Erkenntnisse im Verlauf der Debatte über den Umgang mit der Frage, ob bzw. wie Literatur ausgestellt werden könne, gewonnen und dessen Einfluss auf die Praktiken anhand von Veränderungen in der Museumsarbeit ausgemacht

1 Vgl. U. Kelle/S. Kluge: Vom Einzelfall zum Typus, 2010, S. 55.

werden. Auf den Erkenntnissen daraus baut der zweite Teil der Arbeit: Dieser wird in zehn zugespitzten Thesen als Kritiken an der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur aus szenografischer Perspektive formuliert. In den zehn Kritikkapiteln werden die Thesen anhand von Beispielen aus dem Literaturmuseumswesen, teilweise mithilfe der Aussagen aus den Interviews mit Gestalterinnen und Gestaltern, durch Ergebnisse der Ausstellungsanalysen sowie anhand der Umfrage fundiert, um sie so zu überprüfen und konkreter auszuführen. Die Kapitel enden jeweils mit perspektivischen Formulierungen über die geäußerten Kritiken, um abschließend Ansätze für einen problemorientierten Umgang zu fordern und Impulse dafür zu geben. Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit stellt ein Manifest für die Zukunft von Literatúrausstellungen dar, das basierend auf den Erkenntnissen aus den Kritikpunkten formuliert wird und grundsätzliche Aspekte für eine notwendige Transformation literarmusealer Institutionen aufgreift. Das Medium eines Manifestes wurde aus drei zusammenhängenden Gründen gewählt: Als öffentlich dargelegtes Programm politischer Natur soll im Kontext der erstellten Arbeit das politische Grundwesen und die Grundfunktion der Institution Museum hervorgehoben und als sozialer, öffentlicher und damit politischer Ort deklariert werden. So dient das Manifest zum einen als Ausdruck, um die Bestimmung der Museen und ihrer politischen Verzweigungen deutlich zu machen. Zum anderen werden die Ziele für zukünftige Literaturmuseen auf diese Weise direkt und offen gefordert, anstatt sie in einem ›Ausblick‹ oder ›Fazit‹ als Möglichkeiten oder Potenziale darzustellen. Das Manifest signalisiert neben der Metaebene demnach konkret und im inhaltlichen Kontext die Notwendigkeit, eingefahrene Denkmuster zu überwinden. Damit verbunden zeigt sich gleichermaßen ein dritter Grund, denn der Einsatz eines Manifestes am Ende der vorliegenden Arbeit soll als Bruch mit den Konventionen der bisherigen (wissenschaftlichen) Auseinandersetzungen den Weg für eine alternative Praxis ebnen.

Am Ende der vorliegenden Arbeit soll das Manifest für Literatúrausstellungen für sich stehen und dabei nicht nur für das Medium Ausstellung als ein genuines Ausdrucksmedium plädieren. Vielmehr soll es die wissenschaftliche, kulturelle und gestalterische Arbeit in Museen und Ausstellungen neu verhandeln, um ein Umdenken im Verständnis, in der Gestaltung und in der Nutzung des Mediums überhaupt erst zu ermöglichen.

2.1 Empirische Studien: Qualitativ-empirische Bestandsaufnahmen

Einen elementaren Teil der vorliegenden Arbeit bilden qualitativ-empirische Bestandsaufnahmen in Literaturmuseen, um auf der Grundlage eigener Daten eine theoretische Reflexion historischer und aktueller Standpunkte und Praktiken mit einer kritischen Analyse zu fundieren. Basierend auf der Annahme, dass die Prak-

tiken des Ausstellens immer auch subjektive Vorgehensweisen sind, die von den persönlichen Interessen und Haltungen der Akteurinnen und Akteure bestimmt sind, integriert die Dissertation verschiedene qualitative, empirische Forschungsmethoden, um detailliertere Einblicke und Perspektiven aus Akteur:innensicht zu liefern. Die Kombination aus den Ausstellungsanalysen, der Umfrage sowie den jeweils durchgeführten Interviews bilden eine fundiert empirische Grundlage, um Haltungen und Standpunkte im Literaturmuseumsbetrieb abzubilden. Somit kann eine Praxis nachgezeichnet werden, die für die weitere Auseinandersetzung wesentlich ist. Die Methoden werden in den folgenden Unterkapiteln jeweils detailliert beschrieben.

Es ist nicht das Ziel der Arbeit, ein repräsentatives Abbild zu liefern, sondern aktiv in eine Debatte einzugreifen, indem ein Querschnitt sowie konkrete Details der Literaturmuseumslandschaft innerhalb Deutschlands aufgezeigt werden. Somit galt es bei der Auswahl der zu analysierenden Ausstellungen sowie bei den Interviewpartnerinnen und -partnern aus der szenografischen Disziplin, unterschiedliche Formen und Hintergründe, aber auch spezifische Merkmale zu beleuchten. Dadurch werden auch Besonderheiten hervorgehoben, die für die Fragestellung der Arbeit relevant sind, um einen neuen und kreativen Beitrag zur Transformation des Ausstellungs- sowie Szenografiebegriffs zu liefern.

2.1.1 Ausstellungsanalysen exemplarischer Literatúrausstellungen

Im Zeitraum der Erhebung wurden die (damaligen) Dauerausstellungen des *Kleist-Museums* in Frankfurt/Oder, der *Grimmwelt* in Kassel, des *Literaturmuseums der Moderne* in Marbach sowie des *Günter Grass-Hauses* und des *Buddenbrookhauses* in Lübeck umfangreich analysiert, verglichen und typologisiert. Zusätzlich wurden zwei Sonderausstellungen des *Buddenbrookhauses* in die Erhebung aufgenommen.

Die Ausstellungsanalysen bilden Beispiele des praktischen Umgangs mit der Ausstellbarkeit von Biografien und Literatur ab und heben dabei exemplarisch Vermittlungs- und Darstellungsmethoden hervor. Im Zuge der generellen Recherchearbeit sowie durch die Umfrage (Vgl. Kap. 2.1.2) wurde ein allgemeiner Überblick über die Literaturmuseumslandschaft gewonnen. Mit Blick auf die Auswahl der zu analysierenden Ausstellungen liegt der Fokus jedoch auf Sonderfällen, die ein praxisorientiertes, transformatives Bestreben aufweisen und den Einfluss von der Theorie auf die Praxis erkennbar werden lassen. Ziel dabei war die Auswahl von Museen für detaillierte Analysen, die eine Korrelation zwischen Traditionen, innovativer Museumsarbeit und institutioneller Reputation vorweisen. Folglich ging es bei der Auswahl um Brüche an der Grenze zu einer konventionellen Typologie. Ein weiteres Kriterium betraf die Aktualität der Dauerausstellungen, die entweder nicht älter als zehn Jahre sein oder sich in besonderer Weise mit dem Thema der Ausstellbarkeit beschäftigen und verschiedene vermittlerische

sowie gestalterische Zugänge aufweisen sollten. Darüber hinaus wurden Museen ausgewählt, in denen nicht allein die Biografien von Autorinnen und Autoren im Zentrum der Ausstellungen stehen.

Im Vorfeld der Auswahl wurde zunächst eine Liste mit literarmusealen Institutionen in Deutschland angefertigt, die eigenständig in ihrem Genre (d.h. nicht in Form einer Dichter:innenstube als Teil eines Heimatmuseums o.Ä.) sowie aktiv ausstellerisch tätig sind. In der daraus entstandenen Zusammenstellung sind 92 Museen aufgelistet worden, von denen sich 61 Prozent an einem authentischen Ort befinden, 88 Prozent einer Person gewidmet sind und 39 Prozent eine Dauerausstellung besitzen, die maximal zehn Jahre alt ist oder derzeit umgebaut und erneuert wird (Vgl. Abb. 2).

Ausgehend von der Liste wurden die oben genannten Museen für die Analysen ausgewählt. Die Häuser erfüllen die Auswahlkriterien und weisen individuelle Merkmale auf, die für das Forschungsinteresse bedeutsam sind: Das *Kleist-Museum* in Frankfurt/Oder widmet sich seinem Namensgeber, dem Dichter Heinrich von Kleist (1777-1811), unterliegt in der Dauerausstellung aber der dominanten Prämisse, Autor und Werk strikt voneinander zu trennen. Sowohl diese radikale Trennung als auch die gleichberechtigte Behandlung von materiellen und immateriellen Exponaten stellen ein Novum in der deutschen Literaturmuseumslandschaft dar. Die Erlebniswelt *Grimmwelt* Kassel beschäftigt sich mit dem Werk und Leben der Brüder Jacob (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859) und offeriert sowohl die Repräsentation einer vielfältigen und komplexen Autorposition als auch einen spielerischen und medialen Zugriff auf die Inhalte. Eine Besonderheit liegt dabei in den räumlichen Inszenierungen von Märcheninhalten, während die Architektur des Museums wie eine Festung auf dem Kasseler Weinberg thront. Das *Literaturmuseum der Moderne* ist der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart gewidmet, schöpft aus den reichen Ressourcen des benachbarten *Deutschen Literaturarchivs* Marbach und wird in der Forschungsnische zur Ausstellbarkeit von Literatur als Paradebeispiel für innovative Umgangsformen mit der Präsentation von Literatur sowie gleichzeitig für die auratische Wirkkraft materieller Originale gehandelt. Während diese drei Museen als Vorreiter neuer, unkonventioneller Ansätze gelten, nehmen auch die folgenden Literaturmuseen eine besondere Rolle im Diskurs um Literatúrausstellungen ein: Als vierter Fall ist das *Günter Grass-Haus* Bestandteil der Analyse, das mit seinem Namenspatron Günter Grass (1927-2015) künstlerische Mehrfachbegabungen ins Zentrum stellt und vor allem deshalb hervorsteicht, weil es das bisher einzige Museum ist, das einem zum Zeitpunkt der Eröffnung noch lebenden Autor gewidmet wurde.² Darüber hinaus hat es vor allem mit seiner Dauerausstellung von 2012 bis 2022 im Verständnis eines innovativ-technischen Umgangs mit der Präsentation von Literatur unter Einsatz neu-

2 Vgl. M. Grisko: *Der Autor lebt*, 2009, S. 46.

er Medien geworben, der im Hinblick auf die Zukunftsdebatte der Literaturmuseen untersucht werden soll. Das *Buddenbrookhaus* in Lübeck, das der berühmten Schriftstellerfamilie Mann gewidmet ist, vereint die Kategorie des authentischen Ortes mit Fiktion, da es einen Schauplatz im Debütroman Thomas Manns (1875-1955) darstellt. Durch das Ausstellungskonzept des *begehbaren Romans* aus dem Jahr 2000 avanciert nicht nur das Gebäude zu einem wichtigen Exponat. So wird das Konzept der ausgestellten, immateriellen Dimension von Literatur darüber hinaus als Meilenstein der literarmusealen Geschichte gewertet. Deshalb werden die Dauerausstellungen des *Buddenbrookhauses* in die Analysen aufgenommen, obgleich sie bereits über 20 Jahre alt und heute nicht mehr existent sind, da das gesamte Haus seit Ende 2019 umgebaut wird. Zusätzlich wurden zwei Sonderausstellungen aus der expositorischen Laborreihe analysiert, die das Museum von 2015 bis 2019 durchführte, um experimentelle Ansätze der Präsentation von Literatur zu erproben. Das Haus beweist damit eine besonders intensive Beschäftigung mit der Ausstellbarkeitsfrage.

Ein universelles Instrumentarium, d.h. festgelegte Werkzeuge und Methoden, wie es sie beispielsweise in der Untersuchung von Filmen gibt, besteht innerhalb der Ausstellungs- und Museumsanalyse nicht.³ Daher wurde für die Analysen, die durch Interviews mit den jeweiligen Museumsleitungen und/oder den Verantwortlichen der Kuratation der besuchten Ausstellungen ergänzt wurden, vorab ein Analysewerkzeug festgelegt. Dieses lehnt sich an die analytischen Strategien der Museologin Roswitha Muttenthaler und der Historikerin und Museologin Regina Wonisch an. Muttenthaler und Wonisch berücksichtigen in ihren 2006 publizierten Ausstellungsanalysen die Repräsentation von »Frauen, ethnische[n] Minderheiten und marginalisierte[n] soziale[n] Schichten« in Ausstellungen, die bisher nicht »eigenbestimmt«⁴ waren, und sind damit Vorreiterinnen für eine feministische, gesellschaftskritische und politische Auseinandersetzung mit Museen im deutschsprachigen Raum. Ziel einer jeden Ausstellungsanalyse sollte es folglich sein, Ausstellungen nicht nur hinsichtlich Inhalte, Hegemonie und Konzept, Gestaltung, Umsetzungsmethoden und Techniken sowie Information, Rezeption und körperlicher Erfahrung zu untersuchen. Gleichzeitig müssen sie dabei auch im Hinblick auf gesellschaftspolitische Kontexte reflektiert werden. Das bedeutet, dass in Analysen auch immer »Verfahrensweisen«⁵ des Ausstellens und der Botschaftsvermittlung im Kontext gesellschaftlicher Normvorstellungen sowie die »Macht der Anordnung«⁶ und damit gestalterische Interventionen beleuchtet werden sollen. Das Ziel der Analyse ist demnach nicht die praktische Verbesserung der Ausstellung,

3 Vgl. R. Muttenthaler/R. Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 10.

4 R. Muttenthaler/R. Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 9.

5 Ebd., S. 9f.

6 Ebd.

sondern die Erlangung eines kritischen Verständnisses des Museums als sozialer und politischer Ort.⁷

Für die empirischen Erhebungen der vorliegenden Arbeit wurde demnach eine individuelle, auf das Erkenntnisinteresse der Arbeit abgestimmte und anhand von Bereichen und Leitthemen strukturierte Untersuchung entworfen, die einer analytischen Orientierung dient, aber diese nicht dogmatisch vorgeben soll. Da es sich bei fünf der sieben analysierten Ausstellungen um die dauerhaften Präsentationen renommierter Literaturmuseen handelt, wurden auch die Häuser sowohl im architektonischen als auch im institutionellen Sinne in die Analysen einbezogen. So war es auch möglich, Rückschlüsse auf die Möglichkeiten und Grenzen der Praktiken des Literatúrausstellens in Wechselwirkung zur Stellung der Museen ziehen zu können.

Die Analysen bilden als Einblick in den progressiven Entwicklungsstand der jüngeren Praxis von Literaturmuseen eine Arbeitsgrundlage, durch die Rückschlüsse auf den derzeitigen Stand und auf den institutionellen, konzeptionellen und gestalterischen Umgang mit der Ausstellbarkeit von Literatur gezogen werden können. In ihnen wird erkennbar, ob und wie Entwicklungen des Museumswesen sowie der theoretischen Ausstellbarkeitsdebatte Einzug in die heute gängigen Praktiken von Literaturmuseen gehalten haben. Darüber hinaus wird deutlich, welchen Einfluss die ausstellerischen Herangehensweisen der ausgewählten Häuser wiederum auf theoretische Ansätze haben. In die Erkenntnisgewinnung durch die Analysen fließen darüber hinaus Informationen über die Trägerschaften, personellen Strukturen der Museen sowie die Intentionen und Ziele der Kuratorinnen und Kuratoren der jeweiligen Ausstellungen ein, um die Institution als Austragungsort der Debatte sowie die Subjektivität der Debattenbeteiligten einzubinden. Anstatt der textlichen Ausstellungsanalysen fließen Informationen und Erkenntnisse daraus in die vorliegende Arbeit ein, da weniger die ausführlichen Beschreibungen von Ausstellungsmethoden als vielmehr die daraus abzuleitenden Interpretationen des Selbstverständnisses und der Praktiken der Literaturmuseen relevant für das Forschungsvorhaben sind.

2.1.2 Qualitative Umfrage in Literaturmuseen

In Ergänzung zu den theoretischen Erarbeitungen und den Ausstellungsanalysen wurde eine digitale, fragebogenbasierte Umfrage zur aktuellen Situation von Literatúrausstellungen sowie zur Ausstellbarkeit von Literatur in expositorisch tätigen Literaturmuseen durchgeführt. Die Umfrage zielt darauf ab, einen ergänzenden und gleichzeitig weiter gefassten Einblick in die Arbeit von Literaturmuseen sowie

7 J. Baur: Museumsanalyse: Zur Einführung, 2010, S. 8.

insbesondere in ihre Strukturen, Arbeitsweisen, Selbstverständnisse und Positionierungen aus Sicht von Akteurinnen und Akteuren zu erhalten.

Die Umfrage baut auf den vier in Kapitel 2 genannten ausstellungspraktischen Faktoren auf. Ziel ist es, eine Übersicht über die Tätigkeiten, Schwerpunkte, Vorgehensweisen, Einstellungen und Grenzen verschiedener Literaturmuseen zu erlangen. Ein besonderes Erkenntnisinteresse liegt dabei sowohl auf der Zusammenarbeit zwischen Museums- und Gestaltungsseite als auch auf dem Umgang der Museen mit dem Thema der Ausstellbarkeit. Die Erkenntnisse, die aus der Umfrage hervorgehen, fließen an thematisch bezogenen Stellen in die Arbeit ein und stützen die Aussagen mit fundierten Daten.

Die Einladung zur Umfrage nahmen insgesamt dreißig der angefragten Literaturmuseen an. Die teilnehmenden Museen erhielten ein 15-seitiges Dokument, bestehend aus einem Deckblatt, einem Vorwort, dem Fragebogen, einem kurzen Abstract über das Forschungsvorhaben und über den beruflichen Hintergrund der Forscherin sowie einer Kontaktseite. Die Angaben wurden vertraulich behandelt, weshalb in der Auswertung keine spezifischen Informationen, die ein Museum erkennbar machen, angegeben und die Ergebnisse anonymisiert wurden. Der Fragebogen ist in die fünf Rubriken Museum, Dauerausstellung, Sonderausstellungen, Planung/Verfahren und Ausstellbarkeit gegliedert, sodass thematisch verwandte Fragestellungen gebündelt wurden und ein übersichtliches und schnelles Ausfüllen möglich war.

Obwohl die literarischen Institutionen, die an der Umfrage teilnahmen, nur einen Teil der deutschen Literaturmuseen ausmachen, lassen sich aus den Ergebnissen wichtige Erkenntnisse ableiten. So fließen sie zum einen in die Ausführung eines derzeitigen Stands der Praxis ein, zum anderen dienen sie in ihren konkreten Auswertungen der späteren Analyse.

Für die Auswertung der Fragebögen wurden die Mehrfachwahlen sowie die nominalskalierten Fragen nach Häufigkeit ausgewertet, wohingegen für jeden Wert der ordinalskalierten Gewichtungsfragen die höchste Auswahlmöglichkeit errechnet wurde. So konnte die Nennungen nach Häufigkeit mit der Teilnehmezahl der jeweiligen Frage prozentual ins Verhältnis gesetzt werden. Bei Fragen mit Mehrfachnennungen wurden zudem teilweise Kombinationsmöglichkeiten von ausgewählten Werten berücksichtigt. Die qualitativen Daten der offenen Fragentypen wurden für die Auswertung kodiert und kategorisiert, sodass sie untereinander verglichen werden konnten. Mit dieser Methode ließen sich die Ergebnisse übersichtlich und schnell abrufbar zusammentragen und in leicht erfassbaren Diagrammen darstellen. Dies ermöglichte, sie innerhalb der Arbeit inhaltlich passend den verschiedenen Themenpunkten zuzuordnen, sodass sie gezielt zur Stützung von Aussagen und Thesen eingesetzt werden konnten. Anhand der Erkenntnisse aus der Datensammlung durch die Umfrage können Grundproblematiken der Institutionen identifiziert und so verschiedene Tendenzen für die Zukunft von Lite-

raturmuseen interpretiert werden. Diese sind wiederum ausschlaggebend für die Gesamtanalyse.

2.1.3 Interviews mit Expertinnen und Experten der Disziplinen Architektur, Szenografie und Design

Auf Basis der im Vorfeld ausgeführten Literaturrecherche konnte festgestellt werden, dass trotz einer direkten Verbindung zwischen den Themen der Ausstellbarkeit, der generellen Ausstellungspraktiken, der Disziplin des Ausstellungsdesigns und der Szenografie ein konkreter Einbezug gestalterischer Expertisen in die Debatte um Literaturmuseen bisher ausgeblieben ist. Vor diesem Hintergrund, auf den die vorliegende Arbeit noch genauer eingehen wird (Vgl. Kap. 4.3.3), wurden exemplarische Interviews mit acht Fachleuten der Architektur, Szenografie sowie des Designs aus fünf Büros für Architektur und Ausstellungsdesign durchgeführt. Ihre Standpunkte und Expertisen als Expertinnen und Experten für das Medium Raum sowie für die Praktiken des Ausstellens und Inszenierens qua Profession sollen in den wissenschaftlichen Diskurs gleichberechtigt einfließen. Im Kontrast zu den durchgeführten Interviews im Rahmen der Ausstellungsanalysen sowie der Umfrage bilden diese Befragungen keine sekundären Zusätze zu empirischen Hauptmethoden. Vielmehr stellen sie einen genuinen, individuellen Bestandteil der Studie dar. Elementar ist dabei weniger die Form der Interviews als vielmehr das Ziel, das die Interviews bezwecken: Auf der Ebene der Akteurinnen und Akteure im ausstellerischen Kontext werden die Stimmen der freiberuflich agierenden Gestalter:innen den institutionellen Perspektiven aus dem Museum gegenübergestellt. Dadurch soll der Blick auf Strukturen sowie Arbeitsprozesse und damit auf Möglichkeiten und Grenzen der Eingliederung externer, gestalterischer Expertisen in den Museumsbetrieb gerichtet werden. Die Interviews öffnen damit die Frage nach der Ausstellbarkeit auch in Richtung einer Interdisziplinarität, die über die Beteiligung einer weiteren, wissenschaftlichen Disziplin an der Diskussion hinausgeht. Damit soll die Basis sowohl für eine neue theoretische Auseinandersetzung als auch für eine neue Praxis des Literaturausstellens geschaffen werden. Ziel ist es dabei, den Diskurs im Museumswesen nachhaltig interdisziplinär auszugestalten, den Einfluss der Praxis auf die Theorie zu stärken sowie die Beziehung, die Verständigung und die Zusammenarbeit zwischen kuratorisch-wissenschaftlicher und gestalterischer Seite im (literar-)musealen Kontext neu zu denken.

Bei den Interviews handelt es sich um qualitative, semistrukturierte, leitfadenorientierte Gespräche, die jeweils in den persönlichen Arbeitsumfeldern der Büros in den verschiedenen Städten durchgeführt wurden. Der Fragenkatalog, der für diese Form der Erhebung entwickelt wurde, gliedert sich in vier thematische Rubriken, die das allgemeine Ausstellungswesen, Praktiken des immateriellen Ausstel-

lens, das Phänomen Ausstellbarkeit und das Beispiel Literatúrausstellungen umfassen.

Um ein möglichst heterogenes Feld der szenografischen Perspektiven gewährleisten zu können, wurden für die Interviews fünf Büros ausgewählt, die sich in ihrer Größe, ihrer Etablierung, ihrer Erfahrung (insgesamt und im Hinblick auf Literatúrausstellungen) sowie ihrem Fokus unterscheiden. Die ausgewählten Büros sind folgende: das Szenografie- und Gestaltungsbüro *drej design* aus Hamburg, für das Anna-Maria Bandholz und Astrid Becker am Interview teilgenommen haben; das Büro für Architektur, Ausstellungen und Gestaltung *unoduef* aus München, für das Costanza Puglisi und Florian Wenz im Gespräch waren; das Büro *Studio Neue Museen* aus Berlin mit Marie Gloger und Andreas Haase; das Architektur- und Szenografiebüro *Holzer Kobler Architekturen* aus Zürich/Berlin, für das Barbara Holzer interviewt wurde; und das Büro für Marken, Kommunikationskonzepte und Ausstellungen *designagenten* aus Hannover mit Martina Scheitenberger. Die Interviews wurden auditiv aufgezeichnet und transkribiert, um im Anschluss die Aussagen zu kodieren und anhand verschiedener Kategorien tabellarisch einzuordnen. Die Erkenntnisse aus den Interviews sind in Form von Essenzen, Eindrücken, Meinungsbildern und Zitaten in die Arbeit eingeflossen. Dadurch wird ermöglicht, Standpunkte seitens der praktischen Disziplinen zum Gegenstand der Untersuchung in die Analyse aufzunehmen und somit in die Diskussion über Literaturmuseen einzubinden. Dadurch soll die Debatte gegenüber Interdisziplinarität und Multiperspektivität geöffnet werden.

2.2 Künstlerischer Forschungsbeitrag auf Basis der Methode ›practice-led research‹

Der Einbezug professioneller Expertisen in die Debatte als Grundsatz für die Auseinandersetzung mit theoretischen und praktischen Fragestellungen zu Literaturmuseen ist gleichermaßen die Ausgangslage für das praktische Forschungsprojekt, das als künstlerischer Teil einen Beitrag zur Forschung der vorliegenden Arbeit leistet. Ebenso wie bei den Interviews mit Expertinnen und Experten aus Gestaltungsdisziplinen geht es an dieser Stelle darum, Spannungsbereiche und Brüche herauszuarbeiten und Reibungen produktiv werden zu lassen. Deshalb wird der Ansatz verfolgt, sowohl wissenschaftliche als auch gestalterischen Zugänge aufeinander abzubilden. Gerade mit Blick auf die szenografische Perspektive wird eine Form der interdisziplinären, kritischen und kreativen Auseinandersetzung mit neuen Fragen zu Theorien und Praktiken erprobt.

Das künstlerische Forschungsprojekt basiert auf der Methode des ›practice-related research‹, die sich in praxisgeleitete Forschung (›practice-led research‹) und praxisbasierte Forschung (›practice-based research‹) unterteilt. Die praxisbezoge-

ne Methode führt durch die Auseinandersetzung mit Praxen oder durch die Produktion von praktischen und künstlerischen Arbeiten zu neuen Erkenntnissen. Diese Erkenntnisse wiederum haben operative Bedeutung für alle Praktiken.⁸ Die Methode versteht Praxis demnach als integralen Teil der Forschung und zielt auf die Bildung und den Fortschritt neuer Erkenntnisse über die und/oder innerhalb der Praxis ab.⁹ In Projekten, die im Rahmen der Methode entstehen, wird der gestalterische Ausdruck als kritische, reflexive Praxis verstanden, die das praktische und theoretische Feld miteinander verknüpft.¹⁰ Der Kunstgeschichtsprofessor Andrew McNamara beschreibt in dem Leitfaden *Six Rules for Practice-led research*, dass vorab eruiert werden muss, inwiefern sowohl die theoretische Literaturrecherche als auch die kreative Praxis die Produktion von Wissen für die Forschung ermöglichen kann.¹¹ In diesem Kontext empfiehlt er, eine eigene Forschungsfrage für die PLR-Methode (practice-led research) basierend auf der vorangegangenen Studie von Sekundärliteratur zu entwickeln.¹² Es ist demnach relevant, die Praxis nicht als Illustration der Theorie zu verstehen,¹³ sondern als elementaren Bestandteil, der neues Wissen generiert – insbesondere für die Forschung zu einer Fragestellung, die selbst Praxis impliziert.

Vor diesem Hintergrund wurde für die vorliegende Arbeit ein Projekt initiiert, das sich kritisch und künstlerisch mit der Institution Literaturmuseum sowie dem Umgang mit der Debatte um die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur auseinandersetzt. Ziel des Projekts war es nicht, neue Möglichkeiten des Ausstellens zu generieren, sondern ein alternatives Format der Debatte zu erproben, um die Auseinandersetzung mit Literatur als zu exponierenden Gegenstand aus einem institutionenkritischen und praktischen Blickwinkel zu beleuchten. Im Anhang wird das Projekt zusammengefasst und mit Bildern dokumentiert.

8 Vgl. L. Candy: *Practice Based Research: A Guide*, 2006, S. 3.

9 Vgl. ebd., S. 4.

10 Vgl. V. Ahrensfield: *Promovieren in Kunst und Design*, 2019, S. 8.

11 Vgl. A. McNamara: *Six Rules for Practice-led research*, 2012, S. 8.

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. S. Castleden/N. Slatter: *Now we know what Practice-led research is, let's talk about how to do it well*, 2016, S. 21.

3. Stand der Forschung: Literaturmuseen und die Ausstellbarkeitsdebatte um Literatur

Die Geschichte des modernen Museums ist eine Geschichte der Kritik. Entstanden im politischen Klima der Französischen Revolution als Protest gegen die Dominanz der Kirche und des Adels,¹ basiert allein der Ausgangspunkt der Institution auf Kritik. Gleichzeitig stellt diese mit der Öffnung der Zugänglichkeit von Kunst eine fundamentale Neuerung der Aufklärungsepoche dar.² In diesem Spannungsverhältnis zwischen Krise und Wandel charakterisiert, entwickeln sich Museen bis ins 21. Jahrhundert. Jede Neudefinierung, jede Umstrukturierung, jede Krise und jeder tatsächliche Wandel sind geknüpft an grundlegende Kritiken und radikale Forderungen, die die Institution im Laufe ihrer Geschichte immer wieder erneut infrage stellen. Die Wissenschaftshistorikerin und Kuratorin Anke te Heesen fasst diese Wechselwirkung zusammen: »Je massiver das Museum kritisiert wurde, desto variantenreicher wurden seine Entwürfe.«³ Sowohl die Kritiken als auch die darauffolgenden Entwürfe müssen in Abhängigkeit der sich wandelnden Bedingungen in gesellschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen, künstlerischen, technischen, sozialen und ökonomischen Kontexten gelesen werden. So wird bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Notwendigkeit eines stetigen Wandels der Museen aufgrund dieser exogenen Veränderungen proklamiert.⁴ Während die Institution also auf tief verankerten Konnotationen fußt, lässt gesellschaftlicher Wandel immer wieder Hinterfragungen bis hin zu Revisionen des musealen Systems zu. Gleichzeitig wird jedoch durch die Abhängigkeit von externen Entwicklungen und Fakto-

1 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation About the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36; Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 29.

2 Vgl. S. Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien, 2002, S. 13; zitiert aus J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, 2002.

3 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 116.

4 Vgl. A. Lichtwark: Museen als Bildungsstätten: Einleitung zum Mannheimer Museumstag, (1904) 1991, S. 47; Vgl. D. Murray: Museums, Their History and Their Use, 1904, S. 266.

ren auch die Wiederkehr von bereits kritisierten Funktionen oder die Verschiebung von Kritik hin zu neoliberalen Fokussen bedingt.⁵

An der Konjunktur der Auseinandersetzungen mit Museen nimmt gleichermaßen das Literaturmuseumswesen Anteil: Über einen langen Zeitraum wird in der literarmusealen Ausstellungspraxis die klassische Idee umgesetzt, Literatur an die Verfasser:innen und ihre Werke zu verweisen. Die Häuser, die Literaturmuseen im heutigen Verständnis definieren, entstehen im 19. Jahrhundert als Gedenkstätten, die einzelnen Literaturschaffenden gewidmet sind, und etablieren sich im 20. Jahrhundert zwischen Wallfahrtsort und kulturhistorischem, literarischem Lernort. Ab den 1960er Jahren wird jedoch im Zuge literaturtheoretischer Kontroversen die Frage nach Literatur radikal neu entworfen: Die Forderungen einer Reformulierung von Literatur findet vor dem Hintergrund diskursanalytischer und poststrukturalistischer Theorieansätze statt und bringt die klassische Idee der Literaturschaffenden ins Wanken. Arbeiten wie beispielsweise von den Philosophen Michel Foucault und Roland Barthes stellen bis dahin unternommene Deutungsansätze von literarischen Texten im Zusammenhang mit ihren Autorinnen und Autoren radikal infrage und untersuchen stattdessen diskursive Einheiten, um die wechselseitigen Konstitutionsprozesse von Text und Subjekt in den Vordergrund zu stellen.⁶ Unter Barthes' *Der Tod des Autors*⁷ wird auch die bisherige Legitimation von Literaturmuseen sowie die Dimension der Ausstellbarkeit von Literatur reflektiert: Während in Literaturmuseen bisher materielle Gegenständen und Räume von bedeutsamen Literatinnen und Literaten exponiert werden, wird nunmehr die Vermittlungsfähigkeit dieser Objekte kritisiert. Daraus entsteht nicht nur die Infragestellung des biografischen Fokusses der Ausstellungen, sondern vor allem eine bis heute anhaltende Debatte über die Ausstellbarkeit von Literatur. Seit den 1980er Jahren ist demzufolge ein Sprechen über Literaturmuseen und ihre Zukunft kaum mehr ohne die Thematisierung der Ausstellbarkeit möglich, die mit neuen technischen Möglichkeiten seit dem 21. Jahrhundert eine Renaissance erfahren hat.

Um Literaturmuseen im Kontext ihrer Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur kritisch zu beleuchten, gilt es zunächst in den folgenden beiden Unter-

5 Als Beispiele: Die Kritik an mangelnder Öffnung der Institution besteht bereits Ende des 18. Jahrhunderts und wird in der Museumskrise um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert bis in die 1920er Jahre hinein geäußert. Sie ist Teil der zahlreichen Ansätze ab den 1970er Jahren, das Museum radikal neu zu denken und ist auch im fortschreitenden 21. Jahrhundert eine elementare Forderung. Im aktuellen wettbewerblichen Betrieb wird vor allem auf Innovation als kapitalistischer Motor der Verbesserung von Museen gesetzt und weniger kritische Auseinandersetzungen auf einer breiten Bühne gefördert. Darauf wird im späteren Verlauf näher eingegangen.

6 Vgl. M. Foucault: Was ist ein Autor?, (1969) 2000; Vgl. R. Barthes: Der Tod des Autors, (1968) 2000.

7 Vgl. R. Barthes: Der Tod des Autors, (1968) 2000.

kapiteln, chronologische und strukturelle Entwicklungen des Literaturmuseumswesens geschichtlich aufzuarbeiten. Dies geschieht hinsichtlich der Funktionen, der Akteurinnen und Akteure, der Kritiken und der Transformationen im Vergleich zum allgemeinen Museumswesen. Die historischen Entwicklungen lassen als Rückschluss die Skizzierung eines aktuellen Forschungsstands von Literaturmuseen zu, in dem Form und Verlauf der Ausstellbarkeitsdebatte im Zentrum stehen.

3.1 Geschichtliche Entwicklung im Vergleich: Museumswesen und Literaturmuseen

In den ersten fachlichen Schritten einer Beschäftigung mit Museen und dem Medium Ausstellung werden Klassifizierungen und Systematisierungen nach Ordnung, Struktur, Sicherheit und Vermittlung in den musealen Institutionen vorgenommen,⁸ die in einer Wechselwirkung zur Diversifizierung von wissenschaftlichen Disziplinen stehen.⁹ Diese Entwicklung geht historisch auf Thesen und Denkschriften zurück, die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzen und als Reaktion auf die erste Museumskrise um 1900 zu werten sind. Auf diesen Klassifikationen und Strukturen basieren die darauffolgenden Entwicklungen.

Erste Schriften zur Gattung der Literaturmuseen seit ihrer Entstehung Mitte des 19. Jahrhunderts betreffen zunächst lediglich Beschreibungen und Würdigungen von Ausstellungen und ihren Inhalten. Systematisch angelegte, fachlich diskutierte Reflexionen erscheinen erst über 100 Jahre später zum ersten Mal: Der Beginn einer wissenschaftlichen und kontinuierlichen Forschung verortet sich in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren, als erstmals auf die Notwendigkeit der Bestimmungen von Klassifikation, Funktion, Wirkungsvermögen sowie Kompetenzen und Inkompetenzen von Literaturmuseen insistiert wird.¹⁰ Dieses Streben nach Ausdifferenzierung muss vor dem Hintergrund museologischer und gesellschaftlicher, aber auch literaturtheoretischer Entwicklungen betrachtet werden, da diese einen großen Einfluss auf die Beschäftigung mit Literaturmuseen ausüben. Trotz der diskursfähigen Etablierung dieser Forschungsnische bleibt eine umfangreiche Entwicklungsgeschichte von Literatúrausstellungen bisher aus. Der Medienwissenschaftler und Germanist Peter Seibert begründet diese Lücke in seinem Aufsatz *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*:

8 Vgl. G. Fliedl: *Das Museum im 19. Jahrhundert*, 2016, S. 50.

9 Vgl. J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 30; Vgl. T. Bennett: *The Birth of the Museum*, 1995, S. 96.

10 Vgl. dazu siehe u.a. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 30.

»Zu sehr sind Literatúrausstellungen in ihren Themen, Konzepten, der Materialität oder dem Status ihrer Exponate wie ihrer Ausstellungsästhetik gekoppelt an exogene Faktoren, als dass eine plausible Rekonstruktion ihrer Geschichte mit spezifischen Verläufen, mit Epochensignaturen und Brüchen, mit Kontinuitäten und Diskontinuitäten möglich scheint.«¹¹

Die Literaturwissenschaftlerin Anna Rebecca Hoffmann bestätigt dies im Jahr 2018 mit der Aussage, dass bislang »keine Geschichte literaturmusealer Einrichtungen abgefasst worden [ist]«¹², obgleich sie selbst wie auch Seibert und andere Wissenschaftler:innen zuvor partielle Nachzeichnungen einer geschichtlichen Ausgestaltung unternehmen.¹³ Das folgende Kapitel bemüht sich ebenfalls um eine Retrospektive, um konkrete Fragestellungen an die Entwicklung von Literaturmuseen zu berücksichtigen, die explizit für die Analyse der vorliegenden Arbeit relevant sind. Das betrifft insbesondere die Methoden, Perspektiven und Argumente der Auseinandersetzungen sowie die daraus hervorgehenden Folgen: Wann und woraus entstehen Kritik und Transformation? Welche neuen Konzepte, Formate und Innovationen werden allgemein im Zuge musealer Umbrüche sowie spezifisch im Zuge der Ausstellbarkeitsdebatte entwickelt? Welche Veränderungen gibt es hinsichtlich institutioneller Strukturen, Selbst- und Leitbilder sowie im Hinblick auf die Rolle von Literaturmuseen im gesellschaftlichen Kontext?

Um sich einer Zusammenfassung der Geschichte von Literaturmuseen zu nähern, gilt es zunächst, die exogenen Faktoren, die die Entwicklung beeinflussen, genauer zu betrachten: Ein Faktor betrifft die Fachdisziplin der Literaturwissenschaften, die bis heute einen erheblichen Einfluss auf die Konzepte und Ziele von Literatúrausstellungen ausüben. Die Geschichte von Literatúrausstellungen ist ebenso an die Entwicklungen des allgemeinen Museums- und Ausstellungswesens und damit an das historische Weltgeschehen gebunden. Im Folgenden sollen diese Zusammenhänge durch ein netzwerkartiges Auffächern der verschiedenen, chronografisch aufgeführten Entwicklungsstränge dargestellt und in ihrer Interdependenz beleuchtet werden. Als Grundlage für die Rekonstruktion einer historischen Entwicklung von Literaturmuseen dient dafür die Überprüfung einflussnehmender Faktoren, die die Intentionen und Hintergründe der Zurschaustellung von Literatur, die Art und Weise des Ausstellens, den ausstellerische Fokus sowie die Initiatorinnen und Initiatoren der Ausstellungen betreffen.

11 Ebd., S. 16.

12 A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018, S. 25.

13 Vgl. ebd., S. 21-30, 37-48; Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011; Vgl. P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015; Vgl. dazu siehe auch M. Kunze: *Literatúrausstellungen im internationalen Vergleich*, 1991, S. 171-178; Vgl. P. Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses*, 2015.

In der aktuellen Forschungsliteratur nennt Seibert als erste Literatúrausstellung eine Präsentation über Johann Wolfgang von Goethe in Frankfurt im Jahr 1844.¹⁴ Als erste Einrichtung eines genuin literarischen Museums gilt laut Hoffmann Friedrich Schillers Wohnhaus in Weimar 1847, obgleich dieses als Gedenkstätte ohne expliziten Ausstellungsbereich definiert war.¹⁵ Der Beginn der literarischen Schauen wird demnach Mitte des 19. Jahrhunderts angesiedelt und klassifiziert sie damit als verhältnismäßig junges Phänomen. Ihr Ursprung nach heutigem Verständnis wird von der Literaturwissenschaftlerin Heike Gfrereis und der Kunsthistoriker Ellen Strittmatter auf den Geniekult des 18. Jahrhunderts zurückgeführt,¹⁶ der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts als zentrale Kategorie der literarischen Expositionen etablieren und bis heute halten sollte. Geprägt und begünstigt wird die Entwicklung laut dem Kultur- und Literaturwissenschaftler Hans-Otto Hügel vor allem von der »Popularisierung historischen Denkens, der Suche nach Ansätzen für nationale Identität, der gestiegenen Bedeutung der Wissenschaften und nicht zuletzt Goethes Testament«¹⁷ sowie der daraus resultierenden Entstehung von Archiven, Museen und Memorialstätten.

Legt man heute die Ausstellung in Frankfurt als Geburtsstunde von Literatúrausstellungen fest, dann deshalb, weil die Bestimmung ihrer Taxonomie als »Literatúrausstellung« mit unseren heutigen Konnotationen und Definitionen weitestgehend übereinstimmt. Die heutige Definition beeinflusst somit den Blick auf die Vergangenheit und die Rekonstruktion der Entwicklung. Die Geburtsstunde datiert folglich den Beginn von dem, was heutzutage allgemein hin unter dem Terminus »Literatúrausstellung« verstanden wird. Fasst man den Begriff der Literatúrausstellung weiter und versteht sowohl »Medialität [als auch] Materialität als konstitutiv für Literatur«¹⁸, verlagert sich der Zeitpunkt der Geburtsstunde vom 19. Jahrhundert bis weit in die Epoche der Antike zurück. Diese Lesart wird zumeist als Vor- oder Frühgeschichte von Literatúrausstellungen gewertet.¹⁹ Je nachdem, was als Ursprung oder als Vorform herangezogen wird und je nachdem, wie ein Medium heute definiert wird, fallen auch die Bewertungen von Fortschritten aus, die das Literaturmuseumswesen seit seiner Entstehung pariert hat. Das aktuelle Verständnis des Genres beeinflusst somit die möglichen Ausformungen in seiner Zukunft.

14 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 20.

15 A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018, S. 26.

16 H. Gfrereis/E. Strittmatter: *Die dritte Dimension*, 2013, S. 25.

17 Vgl. H-O. Hügel: *Einleitung*, 1991, S. 7.

18 P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 16.

19 Vgl. H-O. Hügel: *Einleitung*, 1991, S. 7.

3.1.1 Museumswesen und Literaturmuseen: Von der Antike bis in die Renaissance

Zunächst soll der Blick auf das allgemeine Museumswesen gerichtet werden: Die Entstehung der heute bekannten Institution Museum lässt sich ähnlich ungenau bestimmen wie die der Literaturmuseen. Richtet man sich nach der heutigen Konnotation von Museen in ihrer modernen Erscheinungsform, so verortet der Museologe Friedrich Waidacher ihre Wurzeln in den humanistischen, aufklärerischen und demokratischen Entwicklungen zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert.²⁰ Um ein »erstes« Museum festzulegen, lassen sich laut te Heesen zunächst antike Einrichtungen anführen, sofern »man den fernen Ursprung und die Tiefe der Zeit betonen [will]«²¹. Die antiken Institutionen umfassen die platonische und darauf folgend die aristotelische Akademie in Griechenland sowie das *museion* und die Bibliothek von Alexandria,²² über die bereits ein deutlicher Bezugspunkt zu Literaturmuseen gesetzt wird. Der Historiker und Kurator Joachim Baur sowie der Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien Gerald Bast beschreiben diese Einrichtungen als Forschungszentren und Treffpunkte für Wissenschaftler:innen und für Gelehrte,²³ die einen »Ort der interdisziplinären Vernetzung«²⁴ darstellen, »von dem Erneuerung ausging«²⁵. Sie weisen eine systematisch-organisierte Sammeltätigkeit vor, legen verschiedene Arten von Sammlungen an und präsentieren diese im Zeichen der Bildung. Damit wird der Grundstein für das heutige Verständnis des Museums »als ein Ort des systematischen Sammelns«²⁶ gelegt.

Mit dem Ausbau des *museion* von Alexandria gewinnt auch die alexandrinische Bibliothek mit ihrem weltweit größten Bestand an Schriftrollen eine große Bedeutung für die Verbreitung von Literatur.²⁷ In den Bibliotheken werden Schriften von Gelehrten in Form von Pergamentrollen aufbewahrt und damit gleichermaßen (wenn auch für ein sehr begrenztes Publikum) zur Schau gestellt. Diese antiken Zimelienschauen stellen Vorläufer späterer Buchpräsentationen dar, welche wiederum als vorgeschichtliche Formen von Literatúrausstellungen gewertet werden können. Während die damaligen Präsentationen von Buchrollen zwar in den meisten Fällen einem wissenschaftlichen Forschungs- und Bildungsimperativ Fol-

20 Vgl. F. Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, 1996, S. 105.

21 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

22 Vgl. K. Flügel: Einführung in die Museologie, 2014, S. 35f; Vgl. dazu siehe auch A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

23 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 20.

24 G. Bast: Museum ohne Dinge?, 2016, S. 9.

25 Ebd.

26 M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 13.

27 Vgl. H. Viereg: Geschichte des Museums, 2008, S. 167.

ge leisten,²⁸ zeichnen sich bereits in der materiellen Kultur der Antike Züge der sich Jahrhunderte später entwickelnden Dichter:innenverehrung ab.²⁹ Das antike Autor:innenschaftsmodell des ›poeta vates‹ definiert Dichter:innen als Sprachrohr der Göttinnen und Götter, wodurch sie die Legitimation und den Zugriff auf eine höhere Wahrheit erhalten.³⁰ So werden bereits in antiken Präsentationen Bildnisse berühmter Dichter:innen zur Schau gestellt, die weniger der Forschung als der Verehrung dienen.³¹ Die Wirkungskraft des Modells der Autor:innenschaft besteht demnach jahrhundertlang und beeinflusst in den von den Epochen abhängigen Auslegungen und Umdeutungen die Frühgeschichte der Literaturmuseen.

Das Konzept der Zimelienschauen erreicht im Mittelalter mit der Verbreitung des Christentums und den steigenden Handels- und Expeditionsreisen einen Höhepunkt. In dieser langen Periode, die nicht nur von Kriegen, Kreuzzügen und tödlichen Epidemien durchzogen ist, sondern auch den Weg in die aufklärerische Neuzeit ebnet, ist der Blick auf gesammelte und zur Schau gestellte Objekte zunächst unter religiösen Gesichtspunkten einzuordnen. In der Publikation *Der Ursprung des Museums* erläutert der Philosoph und Historiker Krzysztof Pomian, dass Reliquien und sakrale Gegenstände, die von Pilgerfahrten und Kreuzzügen mitgebracht werden, in Schatzkammern der Kirchen und Fürstenhäuser konserviert und bei religiösen Zeremonien ausgestellt werden.³² Die Sammlungen sind demnach zuallererst »devotionalen und didaktischen Zwecken unterworfen«³³.

Im Mittelalter fungieren nunmehr die Klöster als Bildungsstätten und damit als Hauptproduzent von Literatur.³⁴ Die Schriften aus Antike und Mittelalter gelten laut der Museologin Hildegard Viereggs als »eine Art schriftliche Denkmäler, die vor der Erfindung des Buchdrucks ›allesamt handschriftliche Unikate‹ waren«³⁵. Damit wird deutlich, dass auch die Präsentationen in der Antike nicht allein auf Forschung bedacht sind, gilt doch das Sammeln von Objekten bereits seither als Statussymbol.³⁶ So zielen die Zurschaustellungen von Zimelien in Klöstern und Herrschaftshäusern vor allem auf die Demonstration von Reichtum und Macht ab. Die mittelalterlichen heiligen Bücher haben allein durch ihre künstlerischen Ausschmückungen Vorzeigecharakter und werden an »bestimmten Tagen des Kirchenjahres öffentlich [ausgestellt]«³⁷. Im Laufe des Spätmittelalters rücken mit der

28 Vgl. K. Flügel: Einführung in die Museologie, 2014, S. 35.

29 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 570.

30 Vgl. T. Anz: Handbuch Literaturwissenschaft, 2013, S. 139ff.

31 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 7.

32 Vgl. K. Pomian: Der Ursprung des Museums, (1988) 2013, S. 32.

33 U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 13.

34 Vgl. W. Wucherpfennig: Geschichte der deutschen Literatur, 1996, S. 46.

35 H. Viereggs: Geschichte des Museums, 2008, S. 19.

36 Vgl. ebd., S. 18.

37 F. Pfäfflin: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen, 1991, S. 142.

beginnenden Wiederentdeckung der Antike vor allem Texte als »Semiophoren«³⁸ in den Fokus der Aufmerksamkeit und werden gemeinsam mit Gegenständen als erhaltene Spuren aus der Antike veröffentlicht.

Im Übergang zur Neuzeit und der Epoche der Renaissance verändert sich die Einstellung gegenüber der Vergangenheit sowie die Suche nach der »wahre[n] Antike«³⁹. In diesem Zuge erhalten die Zimelienschauen erstmals eine Komponente, die auch historisierende Faktoren einbezieht.

Die Renaissance ist geprägt vom Streben nach Ordnung und Wissen, wodurch sich das Interesse an Vergangenheit, an unbekanntem Teilen der Erde sowie an der Natur konstant vergrößert. Te Heesen wertet dies als ausschlaggebend für Museen im Allgemeinen und schlägt vor, das Zeitalter der Renaissance als zweiten möglichen Ursprungspunkt der Institutionen mit ihren Ausstellungen zu bewerten.⁴⁰ Im 15. und 16. Jahrhundert erfährt das Phänomen Museum dann eine erste Expansionswelle – einen sogenannten Museumsboom, der auf die Gründungen von Kunst- und Wunderkammern zurückzuführen ist.⁴¹ Diese museale Ausprägung wird als frühe Form und direkter Vorläufer der heutigen Museen bezeichnet⁴² und basiert auf der steigenden Zahl an Reisen im Zuge der europäisch-kolonialen Expansion. Durch diese gelangen vermehrt Gegenstände aus beraubten Ländern in die hiesigen Sammlungen, aus denen Wunderkammern und Kuriositätenkabinette entstehen, die die Objekte unabhängig ihrer Herkunft und Bestimmung ausstellen. Die Wunderkammern werden als »Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Sammlungen [sowie] als Ort des Ordners, Kategorisierens und Erfassens [...]«⁴³ verstanden. Eine Differenzierung oder Auswahl erfolgt nicht, da jeder Gegenstand einen Beitrag zur Erläuterung der Welt leistet. Allerdings dienen die singulär präsentierten Objekte dabei vorrangig als Repräsentanten für das Unbekannte und werden als Raritäten anstatt als Forschungsgegenstände gewertet. Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Sammlungen verfolgen diese nunmehr in ihrer Präsentation auch Aspekte der Unterhaltung⁴⁴ und legen damit den zweiten Grundstein für

38 Der Begriff stammt von dem Historiker Krzysztof Pomian und beschreibt museale ausgestellte Objekte als »Gegenstände ohne Nützlichkeit [...], die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer *Bedeutung* versehen sind.« K. Pomian: Der Ursprung des Museums, (1988) 2013, S. 50. Diese Eigenschaft erhalten sie erst durch den Ausstellungsprozess, der ihnen Wert und Bedeutung zuschreibt, weil sie auf etwas jenseits ihrer Materialität verweisen., Vgl. ebd., S. 84.

39 Ebd., S. 55.

40 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 31.

41 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 25.

42 Vgl. H. Vieregge: Geschichte des Museums, 2008, S. 25; Vgl. dazu siehe auch U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 12.

43 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 13.

44 Vgl. U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 13.

das heutige Verständnis musealer Institutionen. Am Prinzip der Salonhängung von gerahmten Kunstwerken, auch ›Petersburger Hängung‹ genannt, lässt sich erneut die Funktion der Ausstellungsstücke als Repräsentation von Reichtum erkennen. Mit der engen, teilweise raumhohen Reihung von Gemälden in u.a. Fürstenhäusern wird auf die Darstellung von Masse abgezielt, um auf die Existenz entsprechender Mittel für eine solche Galerie hinzuweisen und in diesem Zuge zu beeindrucken. Das Sammeln manifestiert sich demnach im Verlauf der musealen Entwicklung zum obligatorischen Bestandteil der institutionellen Definition.

Ausschlaggebend für den Übergang zur Neuzeit ist die schleichende Ablösung der Kirchen durch Museen als Orte der gemeinsamen Kultur,⁴⁵ sodass sich »das Museum bis zum späten 16. Jahrhundert zu einem zentralen Organisationsprinzip kultureller Aktivität [entwickelt]«⁴⁶. Noch sind diese Orte jedoch nicht öffentlich zugänglich, sondern Studienzwecken vorbehalten, deren Privilegien nur wenige erhalten, obgleich der Gelehrte und heute als »Vater der Museologie«⁴⁷ bezeichnete Samuel Quiccheberg bereits Mitte des 16. Jahrhunderts zum Ziel ausruft, das gesammelte Wissen zugänglich zu machen.⁴⁸ Die Kabinette und Kunstkammern werden im 17. Jahrhundert vertiefend systematisiert und als Lehrstätten mit Bibliotheken verknüpft. Allmählich transformiert sich das Museum von einem privaten Studierzimmer zu einem begehbaren Raum.⁴⁹ Doch erst im 18. Jahrhundert wird die Forderung laut, dass jene Räume öffentlich und nicht nur für Gelehrte zugänglich gemacht werden sollen.

Das Organisationsprinzip der Studierzimmer lässt sich auch in den Vorläufern der Literaturmuseen erkennen: Während die Buchpräsentationen und Zimelienschauen in den Wunderkammern erhalten bleiben, werden sie jedoch erstmals strategisch nicht mehr allein zur Inszenierung von Macht ausgestellt, sondern nach historischen Interessen geordnet.⁵⁰

Ab dem 17. Jahrhundert erhalten museale Sammlungen zunehmend wissenschaftlichen Charakter und tragen zur schrittweisen Aufhebung der Einheit von Kunst und Natur in den Wunderkammern bei.⁵¹ Im Gegensatz dazu lassen sich in den zwei Jahrhunderten zwischen Renaissance und Aufklärung innerhalb der Literaturmuseumsgeschichte jedoch lediglich marginale Tendenzen zur Entwicklung ausmachen. Im Absolutismus der Barockzeit dient Literatur vorrangig der

45 Vgl. K. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, (1988) 2013, S. 69f.

46 J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 20.

47 F. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 1996, S. 84.

48 Vgl. K. Flügel: *Einführung in die Museologie*, 2014, S. 43.

49 Vgl. F. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 1996, S. 85.

50 Vgl. P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 17.

51 Vgl. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 38, 42, 67; Vgl. dazu siehe auch M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 14.

Lehre von Disziplin und Tugend und ist wenig individuell erlebt.⁵² Buchpräsentationen verfolgen in erster Linie eine Gewährleistung von Tradition sowohl im staatlichen als auch im religiösen Kontext.⁵³ Erst mit der Epoche der Aufklärung, die die Sprengung des Absolutismus und die Etablierung einer radikalen Demokratie erreichen sollte,⁵⁴ und der damit einhergehenden Entwicklung bürgerlicher Literatur, wird die Stagnation vorgeschichtlicher Literatúrausstellungen langsam überwunden.

3.1.2 Museumswesen und Literaturmuseen: Rückblick ins 17. bis 19. Jahrhundert

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts setzen richtungsweisende Veränderungen innerhalb der Kunst- und Wunderkammern ein, die schließlich zur Auflösung derselben führen: Auf die stetige Zunahme kolonialistischen Reisens und Handelns folgt die Erhöhung der Anzahl an Objekten, wodurch diese ihre Einzigartigkeit und Singularität verlieren. Der Repräsentationsimperativ der Kuriositäten- und Kunstsammlungen, der zuvor nach Kategorisierung sowie vergleichbarer Serienanordnung der Gegenstände strebt, weicht nunmehr einer Etablierung von Rastern und thematisch strukturierten Sammlungen.⁵⁵ Wie beschrieben, entwickelt sich das Museum im 18. Jahrhundert langsam zu einem Ort der Bildung und der Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart: Im Zuge bürgerlicher Freiheitsbewegungen und Herrschaftskritiken kommt es zur Öffnung fürstlicher Sammlungen, was zu einem zweiten Museumsboom führt und wodurch die Umwandlung zur heutigen Definition des modernen, öffentlichen Museums eingeläutet wird.⁵⁶ Die Wunderkammern spalten sich zusehends auf in Museen für Kunst einerseits sowie für Naturgeschichte andererseits. Die Anordnung ihrer Objekte erfolgt vermehrt seriell und chronologisch, sodass die Exponate nunmehr austausch- und vergleichbar sind.⁵⁷ In diesem revolutionsgeprägten Zeitraum verortet te Heesen den dritten Ansatz für die Datierung des Museumsursprung. Dafür bringt sie diesen Ausgangspunkt zum einen in Zusammenhang mit der Entstehung einer Öffentlichkeit sowie einer nationalstaatlichen Entwicklung,⁵⁸ die auch die Forderung nach politischer Beteiligung an die Institution Museum heranträgt.⁵⁹ Zum anderen verbindet te Heesen den Ursprung mit Spezialisierungen und Differenzierungen von

52 Vgl. W. Wucherpennig: *Geschichte der deutschen Literatur*, 1996, S. 62f.

53 Vgl. J. Danielczyk: *Literatur im Schaufenster*, 2012, S. 32.

54 Vgl. D. Schwanitz: *Bildung*, 1999, S. 139.

55 Vgl. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 42.

56 J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 25.

57 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 14f.

58 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 31.

59 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 15.

Wissenschaftsgebieten. Dabei nimmt das *Musée central des arts* in Paris, der spätere *Louvre*, hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung des Museumswesen und seinen Umbrüchen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine »paradigmatische Stellung«⁶⁰ ein: Im Zuge der Französischen Revolution und mit der Öffnung des *Louvre* gehen die königlichen Sammlungen sowie das königliche Schloss in das Eigentum der Nation über. So gründet sich der europäische Museumsgedanke in dem berühmten Kunstmuseum als richtungsweisende Institution.⁶¹ Folglich liegen die Keimzellen der modernen Institutionen in der Zentralisierung der Sammlungen sowie in der Funktionalisierung ihrer öffentlichen Zugänglichkeit als Prozesse einer nationalstaatlichen Verankerung im postrevolutionären Frankreich.

Nation als gesellschaftliche Kategorie hält mit dem Übergang ins 19. Jahrhundert Einzug ins Museum, wodurch nicht nur die musealen Darstellungs- und Ordnungsweisen sowie die Rolle des Mediums Ausstellung hervorgehoben werden, sondern die gesamte Philosophie der Institution in das Zeichen des Volkes sowie seiner Geschichte und Identitätsstiftung gestellt wird. Bei dieser historisierenden Wertschätzung geht jedoch häufig verloren, dass die Beanspruchung der Vorherrschaft im Museum durch das Bildungsbürgertum Frankreichs vollzogen wird. Damit geht nicht nur die Trennung von Ausstellung und Archiv einher,⁶² sondern auch die Idee des Museums als Disziplinierungsinstrument. Es findet demnach eine Verschiebung der hegemonialen Machtstrukturen und repräsentativen Funktionen von einer dominierenden Gruppe zur nächsten privilegierten Gruppe statt, die nunmehr darüber entscheidet, was präsentiert und vermittelt wird, um die neue Zugänglichkeit nicht zuletzt zur Volkserziehung zu nutzen.⁶³ Während im Verlauf der musealen Entwicklungen zwar immer wieder die Öffnung der Institutionen gefordert wird, verkommen die Maßnahmen oft zu leeren Gesten hegemonialer Prozesse, die die bestehenden Machtgefüge nicht herausfordern, sondern aufrechterhalten, wie es die Kuratorin, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Nora Sternfeld formuliert.⁶⁴ Die Geburtsstunde des modernen Museums an der Wende zum 19. Jahrhundert ist demnach sowohl als Paradigmenwechsel einleitender Meilenstein als auch als Verankerung politischer, machstruktureller, eurozentristischer und soziokultureller Mechanismen zu verstehen.

Im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche wird das Autor:innerschaftsmodell des inspirierten »Dichter-Sehers« von einer neuen Genieästhetik

60 J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 25.

61 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 48f.

62 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation About the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

63 Vgl. N. Balslev Strøjer: Democratizing Power Relations in Art Institutions, 2020, S. 13; Vgl. dazu siehe T. Bennett: The Birth of the Museum, 1995, S. 23f.

64 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation About the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 37.

abgelöst. Diese geht vom unabhängigen Menschen als selbstständige:r Schöpfer:in literarischer Welten aus und stellt einen Anspruch auf Autonomie der Literatur dar.⁶⁵ Die Genese des Dichter:innengenies steht wie auch die Ausbildung des Museums in enger Verbindung mit der Entstehung des Bürgertums sowie mit der »Abkehr von der höfischen Kultur und [mit] der Konstituierung des autonomen Individuums«⁶⁶. Diese weitreichenden Umwälzungen, aus denen sich um 1800 die Weimarer Klassik um Goethe und Schiller entwickelt, sowie die Herausbildung genieästhetischer Vorstellungen erzielen einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung von Literaturmuseen und -ausstellungen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt im Sinne ihres Ursprungs nach heutiger Definition erreichen.

Auf dem europäischen Subkontinent steht das 19. Jahrhundert im Zeichen von Revolution, Industrialisierung und Nationalismus sowie der Gründung des Deutschen Reiches im Jahr 1871. Im musealen Kontext gilt es als »das Jahrhundert der großen Museumsbauten«⁶⁷, in dem die »Konstituierung des Museums als Institution in der deutschen Gesellschaft«⁶⁸ erfolgt. Wie te Heesen im Rückgriff auf den Soziologen Tony Bennett betont, vollzieht sich die Etablierung der Museen im 19. Jahrhundert zeitgleich mit der Entwicklung von Vergnügungsparks sowie von Gewerbe- und Weltausstellungen.⁶⁹ Mit der ersten Weltausstellung, die 1851 in London stattfindet, erreichen die bereits im 18. Jahrhundert entstandenen Gewerbeausstellungen »als eine eigenständige Ausstellungskultur [...] eine globale Dimension«⁷⁰. Im Verlauf der zunächst parallelen Entwicklungen kommt es rasch zu Überschneidungen und einer weitreichenden Einflussnahme: Orientieren sich die Darstellungsweisen in den Gewerbeausstellungen eng an den musealen Methoden und baulichen Elementen, so finden gleichermaßen Merkmale des Ausstellungswesens und seiner Themen Einzug in die Museen. Die musealen Institutionen werden daraufhin zwar aufgrund der expositorischen Kurzlebigkeit und des Gegenwartsbezugs bald prüfend rezensiert, was zu einer internationalen Museumskritik und einschneidenden Reformen führen sollte, jedoch tragen die Weltausstellungen auch erheblich zu Neugründungen und damit zur musealen Expansion bei.⁷¹ Die Praxis des Ausstellens markiert durch ihre Verschmelzung mit dem Museum im 19. Jahrhundert eine weitere Grundsteinlegung des heutigen Verständnisses der

65 Vgl. T. Anz: Handbuch Literaturwissenschaft, 2013, S. 139, 146.

66 Ebd., S. 143.

67 A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 59.

68 M. Blank/J. Debelts: Was ist ein Museum?, 2002, S. 16.

69 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 14.

70 Ebd., S. 73.

71 Vgl. ebd., S. 74.

musealen Institutionen und verbindet diese mit ökonomischen und gewinnbringenden Fragestellungen,⁷² da die Gewerbeausstellungen und Freizeitparks einer kommerziellen und konsumorientierten Prämisse unterliegen.

Seit Beginn des Jahrhunderts werden im Zuge der Industrialisierung, der gesellschaftlichen Dynamisierung sowie der Überführung von Sammlungsbeständen in die öffentliche Hand Bauten errichtet, die allein dem Zweck eines Museums dienen sollen. Vor dem Hintergrund des Aufkommens neuer Wissenschaftsdisziplinen werden zudem Museumstypen ausdifferenziert und Neuschöpfungen wie das Völkerkunde- oder Heimatmuseum gegründet. Insbesondere im Hinblick auf ethnologische Einrichtungen muss die koloniale Funktion und die Verflechtung von Museen, Freizeitparks und Zoos mit Kolonialismus reflektiert werden: Es werden nicht nur zahlreiche geraubte Gegenstände und menschliche Überreste aus Kolonien in den Museen ausgestellt; das 19. Jahrhundert verantwortet auch die Hochphase sogenannter Völkerschauen, für die kolonialisierte Menschen gewaltsam nach Deutschland und in andere Länder des globalen Nordens gebracht, wissenschaftlich untersucht und in den Schauen schließlich der Öffentlichkeit präsentiert werden. Diese Handlungen basieren teilweise auf den kapitalistischen Motiven, ein größeres Publikum anzulocken. Darüber hinaus zeigen sich darin aber auch deutlich politische Zwecke, die zum einen der Legitimation des Kolonialismus und zum anderen der hiesigen Identitätsstiftung dienen sollen. Mit der nationalen Identität schreitet die Ausformung der generellen Museumsinstitution als Bildungsort und als »Instrument zur Erziehung einer breiten Öffentlichkeit«⁷³ rasant voran: Sie sollen einerseits über den eigenen Nationalstaat sowie dessen Geschichte unterrichten. Andererseits fungieren Museen als Ort der Auseinandersetzung mit aktuellen »kriegerischen und politischen Ereignisse[n]«⁷⁴. Die im 18. Jahrhundert begonnene Öffnung der Museen erreicht im 19. Jahrhundert eine fundamentale Transformation sowohl im institutionellen als auch gesellschaftlichen Kontext.⁷⁵ Die Kuratorin Nanna Balslev Strøjer formuliert in einem Essay, dass die Epoche der Moderne das Museum vom Ort der Wunder hin zum Ort der Repräsentation umwandelt und gibt dabei mit Bennett zu bedenken, dass die Idee der Öffnung und Inklusion mit staatlicher Erziehung und Kontrolle einhergeht.⁷⁶ In der Reflexion kolonialer, politischer und hegemonialer Entwicklungskontexte offenbart sich somit die Verankerung von Machtstrukturen in Museen.

72 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 20.

73 J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 28; Vgl. T. Bennett: *The Birth of the Museum*, 1995, S. 70ff.

74 M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 16.

75 Vgl. J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 28.

76 Vgl. N. Balslev Strøjer: *Democratising Power Relations in Art Institutions*, 2020, S. 13.

Zeitgleich stellt sich die Trennung in Schau- und Studiensammlungen durch Verwissenschaftlichungen ein, mit der erstmalig das zunehmend heterogene Museumspublikum aus Fachexpertinnen und -experten sowie Laien langsam differenziert berücksichtigt wird.⁷⁷ Die Öffnung des Zugangs führt zu optimierten Vermittlungs- und Erläuterungsstrategien: So werden Objekte nicht mehr ausschließlich als Zeugnisse und faktische Belege in linearer und chronologischer Darstellung präsentiert, sondern vorrangig in Naturkundemuseen gleichermaßen als atmosphärische Bilder mit szenischer Ausstattung, sogenannter Dioramen, ausgestellt.⁷⁸ Mit der Professionalisierung naturwissenschaftlicher Forschung verlieren die Museen ihren Rang als Forschungsstätten, sodass sie sich mit der Veranschaulichung u.a. von Tieren in ihren Lebenswelten eine neue Legitimation über einen popularisierten Zugang zu Wissen zu erarbeiten suchen.⁷⁹ Durch die zeitgleiche Entwicklung der Ausstellungskultur, die sich im Verlauf ihrer Genese vermehrt gegenwärtigen Themen wie Gesundheit und Arbeit zuwendet und damit ebenfalls eine wissenschaftliche Komponente erhält, finden neue Themengebiete und damit einhergehend die Gegenwart Einzug in die Museen. Insbesondere im Bereich der Kunstmuseen lässt sich seit Ende des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zur Aufnahme von zeitgenössischer Kunst in die Sammlungen sowie die Etablierung wechselnder Ausstellungen ausmachen, die durch massive Kritiken und darauffolgende Museumsreformen angetrieben wird. Vor dem Hintergrund der umfassenden Museumskritik, der Verschmelzung von Ausstellung und Museum sowie neuer, medienbasierter Möglichkeiten der Darstellung wird die Arbeit im Museum zunehmend professionalisiert, wodurch die verschiedenen Präsentationsweisen diskursfähig werden.

Im Bereich der Literatúrausstellungen sind die Entwicklungsschritte langsamer. Während das allgemeine Museumswesen nach zwei Expansionswellen (im 15./16. sowie 18. Jahrhundert) nunmehr im 19. Jahrhundert fundamentale Transformationen durchläuft, die in Reformen und entscheidenden Kritiken um die Jahrhundertwende einen Höhepunkt erreichen sollten, setzt die Geschichte von Literaturmuseen und ihrer Ausstellungen laut des literaturwissenschaftlichen Konsenses erst Mitte des Jahrhunderts ein. Das Zusammenspiel der gesellschaftspolitischen, musealen und literaturwissenschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts legt das Fundament für die Entstehung von Literaturmuseen in ihrer heutigen konzeptionellen und institutionellen Form. So gehen die Ausdifferenzierungen und Gründungen verschiedenster Museumstypen einher mit dem neuen

77 Vgl. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 71; Vgl. J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 28f.

78 Vgl. ebd., S. 62f. So erhalten etwa Tierpräparate ihre museale Darstellung in natürlichen Gruppen vor einem pseudo-authentischen Hintergrund; Vgl. ebd., S. 63.

79 Vgl. ebd., S. 67, 70.

Bewusstsein für Nationalität, sodass »das Kulturgut Buch [...] zum Repräsentationsmerkmal einer bürgerlichen Kultur auf[steigt]«⁸⁰ und Literatur »als nationales Identitätsmerkmal«⁸¹ sowie die Gründungen von literarischen Gedenkstätten, Literaturhäusern und Archiven geprägt werden.⁸² Aus dieser Entwicklung lässt sich deutlich die Aufwertung ablesen, die auch der schriftstellerischen Tätigkeit im 19. Jahrhundert entgegengebracht wird. Während die antiken Zimelienschauen und die späteren Buchpräsentationen ihre Spuren in den musealen Konzepten hinterlassen haben, ist es vor allem die Weimarer Klassik, der die literarischen Archive »unter identitätsstiftender Perspektive neue Bedeutung«⁸³ zu verdanken haben. Auch Bibliotheken, die in Deutschland bzw. in den damaligen deutschen Staaten seit 1843 öffentlich zugänglich sind,⁸⁴ dienen weiterhin als Schauplätze für literarische Präsentationen, obgleich sie im Laufe der Zeit neben den Dichter:innenhäusern zunehmend an expositorischer Bedeutung verlieren. Zwischen 1847 und 1903 werden verschiedene museale Stätten für Goethe und Schiller gegründet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁸⁵

Eine nicht unerhebliche Rolle hinsichtlich der Entstehungen der Klassik-Memorialstätten spielt Goethe selbst.⁸⁶ In einem zweiten, kurz vor seinem Tod aufgesetzten Testament veranlasst er, dass seine Häuser und Sammlungen an öffentliche Anstalten veräußert werden sollen.⁸⁷ Diese Kollektionen umfassen unter anderem eine Autografensammlung, die aus fast zweitausend Originalen besteht.⁸⁸ Mit dem Tod Goethes letzten Enkels fällt der Besitz testamentarisch an das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, woraus sich schließlich die Weimarer Stätten entwickeln.⁸⁹ Durch die genieästhetischen sowie identitätsstiftenden Vorstellungen und die Forderung nach der Berücksichtigung lebensweltlicher Zusammenhänge, gewinnen erstmals materiale Lebensspuren der Autor:innen an Bedeutung. Friedrich Pfäfflin, Buchhändler und ehemaliger Museumsabteilungsleiter des Schiller-Nationalmuseums Marbach, erläutert 1989,

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

81 Ebd.

82 Vgl. ebd.

83 Ebd.

84 Vgl. P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 17.

85 Das Wohnhaus Schillers in Weimar wird 1847 eröffnet und lässt sich, wie eingangs erwähnt, als erste Dichtergedenkstätte lesen. Mitunter wird das *Schillerhaus* in Leipzig ebenfalls als erste literarische Gedenkstätte beworben, als ehemalige Wirkungsstätte Schillers wird sie 1841 wiederentdeckt, allerdings erst 1848 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Schillerhaus_\(Leipzig\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schillerhaus_(Leipzig))

86 Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 7.

87 Vgl. G. von Wilpert: Goethe: Die 101 wichtigsten Fragen, 2007, S. 57.

88 S. Böhmer: Die Magie der Handschrift, 2011, S. 97.

89 Vgl. <https://www.klassik-stiftung.de/ueber-uns/profil/geschichte/die-sammlungen-des-gross-herzogtums/>

dass vor diesem Hintergrund alles als »sammelnswert«⁹⁰ erscheint, sodass Gegenstände aus dem Privatbesitz der berühmten Dichter:innen sowie Handschriften, Briefe und andere Schriftstücke exponiert werden. Insbesondere durch die Bedeutung dieser Autografe und ihrer Funktion als Bindeglied zwischen Autor:innen und Werk, richtet sich der Fokus von Literatúrausstellungen im 19. Jahrhundert allein auf das Dichtergenie. Die ehemaligen Wohnhäuser der berühmten Dichter der Weimarer Klassik werden möglichst in ihren ursprünglichen Zuständen konserviert, sodass die (vermeintlich) authentischen Schreibstuben und Wohnräume mit der Aura des Dichters erlebt werden können. Die Philologin und Historikerin Ulrike Spring erklärt, dass literaturmuseale Gedenkstätten, die an einem authentischen Ort lokalisiert sind, bereits im 19. Jahrhundert »ihren Durchbruch als touristische Attraktion«⁹¹ hatten. Ähnlich den Dioramen in naturkundlichen Museen gilt es in kulturhistorischen Ausstellungen gesamtbildnerische Stuben zu inszenieren, die einen ursprünglichen Kontext darstellen sollen.⁹² In den konservierten Wirkungsstätten vollzieht sich eine sogenannte Auratisierung, die nicht nur die Verehrung der Dichter:innen bis hin zur Sakralisierung manifestieren soll, sondern gleichermaßen den literarischen Werke und ihren Inhalten eine untergeordnete Rolle zuweist. Zwar zeigen die neuerdings gesammelten Manuskripte und Entwürfe nunmehr nicht nur das fertige Ergebnis vor, sondern auch den Entstehungsprozess von Literatur. Der Fokus der Relevanz wird jedoch auf das vom Dichtergenie berührte Original und nicht auf den tatsächlichen Inhalt des Geschaffenen gelegt. Deutlich wird dies hinsichtlich der ersten Literatúrausstellung und ihrer Ziele: Die Goethe-Ausstellung in Frankfurt, die im Jahr 1844 als Begleitprogramm zur Einweihung des Goethe-Denkmal in einer Buchhandlung stattfindet, richtet sich an Verehrer:innen des Dichters und setzt sich zum Ziel, ein vollständiges Bild seiner Persönlichkeit, seines literarischen Wirkens und seiner Bedeutung zu zeichnen.⁹³ Durch diesen Fokus auf die literaturschaffende Person entwickelt sich eine Selbstverständlichkeit der Exponatskategorie in den frühen Literatúrausstellungen, die »ebendiese genieästhetischen Vorstellungen und damit einen Autorbegriff [bestätigt], für den die Einheit von Werk und Person konstitutiv [ist]«⁹⁴. Damit ist die Literatúrausstellung gemäß unserer heutigen Definition geboren.

Zu Beginn des Literaturmuseums, so formulieren Gfrereis und der Historiker Ulrich Raulff, steht demnach »die romantische Fetischisierung der Dichter-

90 F. Pfäfflin: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen, 1991, S. 144.

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

92 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 63.

93 Vgl. S. Oster: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung, 2014, S. 219.

94 P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 19.

handschrift«⁹⁵ und die damit einhergehende Heiligsprechung der Gegenstände, die von den Literatinnen und Literaten benutzt und besessen wurden. Die Ziele der Präsentationen liegen somit in der Auratisierung sowie im Gedenken und sollen sich zu einer langen, wirksamen Tradition entwickeln. Im Verlauf dieser Entwicklung erinnert der Geniekult an die Machtdemonstrationen anfänglicher Zurschaustellungen literarischer Schriftstücke. Beschreiben lässt sich dies am ehesten als Streben nach institutionellem Reputationsgewinn und repräsentativen Funktionen durch die Bekanntheit der musealen Namenspatroninnen und -patronen. Es sind strategische Beweggründe der Schauen, die noch heute zu dominieren scheinen.⁹⁶ Mitte des 19. Jahrhunderts überwiegt jedoch zunächst neben den nationalkulturellen Intentionen eine literarmuseale Erinnerungskultur, die sich im Zuge der Genieästhetik etabliert. Aus den Memorialstätten für Goethe und Schiller bilden sich bis zum Ersten Weltkrieg die wichtigsten Literaturmuseen Deutschlands heraus, die als wegweisend hinsichtlich ihrer institutionellen Zwecke und Richtlinien für zukünftige Literaturmuseen gelten.

3.1.3 Museumswesen und Literaturmuseen: Rückblick in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1900 bis 1945

Mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert kumulieren die Umbrüche im Museumswesen des vorangegangenen Jahrhunderts, die die Institution zu einem angesehenen Ort der Kulturproduktion und Wissensvermittlung machen. Die Neugründungen weiten sich über die Großstädte in die Provinzen aus und die Museumsarbeit professionalisiert sich zusehends. Gleichzeitig steht das Museum jedoch »im Spannungsfeld von evozierter Vergangenheit und rasanten gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen«⁹⁷, wodurch es selbst ein antiquiertes Kolorit erhält, weil es den aktuellen Standards nicht gerecht werden kann. Die Kritik an der Institution weitet sich in der Folge aus: Mit der Notwendigkeit der kontinuierlichen Aktualisierung von institutioneller und ausstellungsinhaltlicher Arbeit streben alle Museumssparten um die Jahrhundertwende nach dem Anschluss an die Gegenwart. Angetrieben wird dies von einer massiven Museumskritik im ausgehenden 19. Jahrhundert, die von der Avantgarde ausgeht und während des Ersten Weltkriegs einen Höhepunkt erreicht, der weitreichende Veränderungen nach sich zieht.⁹⁸ Die historisierende Position des Museums wird in diesem Wandel missbilligt, da die Museen sich in den Augen der Avantgarde zu einem »Grab der Geschichte«⁹⁹ ent-

95 H. Cfrereis/U. Raulff: *Literaturausstellungen als Erkenntnisform*, 2011, S. 104.

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

97 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 60.

98 Vgl. G. Fliedl: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*, 2016, S. 51.

99 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 106.

wickeln, dessen Überfülle an aussagelosen Objekten und deren Überhöhung von Details keinen Nutzen besäßen.¹⁰⁰ Das Museum lösche aus, »was es bewahren will, indem es bewahrt«¹⁰¹, sodass die Institution insbesondere für die Kunst eine eliminierende Gefahr darstelle.¹⁰² Während die italienischen Futuristen um den faschistischen Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti in ihrem Manifest von 1909 die vollständige Zerstörung der musealen Institutionen fordern,¹⁰³ geht es in parallelen Reformbewegungen erneut um die Öffnung von Museen, die Einbindung der Gegenwart sowie die Initiierung des Museums als Bildungsstätte, die den Bedürfnissen ihrer Besucher:innen angemessen gestaltet werden soll.¹⁰⁴ Es wird deutlich, dass die Institution trotz der bürgerlichen Errungenschaften aus dem vorherigen Jahrhundert kontinuierlich Kritiken ausgesetzt ist und sich ständig mit Wandel konfrontiert sieht. Diese zentrale Eigenschaft erkennen bereits 1904 der Kunsthistoriker und Museumsleiter Alfred Lichtwark sowie der Museumsreformer David Murray, die auf die Notwendigkeit der ständigen, an die gesellschaftlichen Veränderungen angelehnte Aktualisierung der musealen Leitbilder und Konzepte aufmerksam machen.¹⁰⁵ Dies äußert sich zum einen theoretisch, zum anderen aber auch künstlerisch, sodass »reflexive und experimentelle Formen«¹⁰⁶ der künstlerischen Institutionskritik nachhaltig gefördert werden.¹⁰⁷

Im Ersten Weltkrieg erhält die Musealisierung der Gegenwart bzw. die Aktualisierung der Museen in Form von Kriegssammlungen und Kriegspropaganda einen bitteren Beigeschmack:¹⁰⁸ Während die Anzeichen der neugegründeten National- und Heimatmuseen des 19. Jahrhunderts im Zuge der Entstehung des Bürgertums sowie der Nationalismusfrage im identitätsstiftenden Sinne bereits auf Erziehung und Kontrolle stehen, entwickelt sich die Institution Museum in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts zu einem politisch-indoktrinativen Ort und zu einem Instrument der Ideologiebildung.¹⁰⁹ So stellen sich vor allem lokale Museen während des Ersten Weltkriegs in den Dienst, als »Denkmal, Informationsstelle, Selbstdarstellung-, Beruhigungs- und Propagandamedium in einem«¹¹⁰ zu fungieren.

100 Vgl. ebd., S. 107.

101 G. Fliedl: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*, 2016, S. 51.

102 Vgl. ebd.

103 Vgl. F. T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, (1909) 2009, S. 78.

104 Vgl. dazu siehe u.a. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 101ff.

105 Vgl. A. Lichtwark: *Museen als Bildungsstätten: Einleitung zum Mannheimer Museumstag*, (1904) 1991, S. 47; Vgl. D. Murray: *Museums, Their History and Their Use*, 1904, S. 266.

106 G. Fliedl: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*, 2016, S. 51.

107 Vgl. ebd.

108 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 17.

109 Vgl. H. Viereg: *Geschichte des Museums*, 2008, S. 53.

110 C. Beil: *Der ausgestellte Krieg*, 2004, S. 111.

In Zeiten der Museumskritiken und -reformen erfahren Literaturmuseen nach ihren Anfängen ein »Goldenes Zeitalter«¹¹¹, wie Raulff es bezeichnet: Sie repräsentieren eine »Anzahl großer Autoren und Autorinnen, die das Geistesleben ihrer Nation geprägt hatten«¹¹² und stellen Exponate aus, »an denen die Lebensspuren der Autoren hafteten, die den Schein und die Aura der ›Authentizität‹ besaßen«¹¹³. Dabei partizipieren sie in Teilen sowohl an der Hochkonjunktur von Gewerbe- und Weltausstellungen als auch an der Museumsbauwelle der vorangegangenen Dekaden.¹¹⁴ Seit den 1890er Jahren entstehen so neben den literarischen Gedenkstätten neue Museumsbauten, die sich (oft beziehend auf konkrete Autorinnen und Autoren) literarischen Themen widmen, sodass »der deutschsprachigen Literatur [...] eine bedeutende Rolle zu[kommt]«¹¹⁵. Um die Jahrhundertwende dominieren zwar weiterhin Memorialstätten; im 20. Jahrhundert gibt es jedoch Bestrebungen, die authentischen Orte und neu errichtete Museumsgebäude mit museal-didaktischer Funktion voneinander zu separieren, ohne jedoch die jeweilige Verbindung zu verlieren.¹¹⁶ Eine Ablösung findet allerdings nicht statt, wie die Literaturwissenschaftlerin Stefanie Wehnert im Rückgriff auf den Literaturwissenschaftler Wolfgang Barthel skizziert. Vielmehr ist ein »Integrationsprozess«¹¹⁷ beider Formate zu beobachten, durch den die intendierten Grenzen der »archetypischen Ausprägungen ›Memorial‹ und ›Museum‹«¹¹⁸ verschwimmen.

Während innerhalb der Kunstmuseen und naturhistorischen Museen neben dem Anstieg an musealen Neubauten bereits im 19. Jahrhundert auch die Zerteilung in Depot- sowie Schauräume erfolgt, erreichen die museal-institutionellen Fortschritte die Literaturmuseen verzögert. Durch die genieästhetischen Entwicklungen sowie die Neubewertung des literarischen Archivguts wird dem neuen musealen Genre zwar wachsende Aufmerksamkeit zuteil, die deutsche literarische Ausstellungslandschaft besteht zu dieser Zeit jedoch aus wenigen Klassikern. Mit dem Schillerjahr 1905 erfährt die Gattung »einen ersten Höhepunkt«¹¹⁹. Der 100. Todestag des schwäbischen Dichters dient in mehreren Städten als Anlass für Festakte zu seinen Ehren, sodass in verschiedenen Institutionen Ausstellungen stattfinden, die ein umfangreiches Bild von Leben, Werk und Wirken Schillers

111 U. Raulff: *Wie Wolken über einem Wasser*, 2006, S. 47.

112 Ebd., S. 47f.

113 P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 38.

114 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 17.

115 J. Danielczyk: *Literatur im Schaufenster*, 2013, S. 33.

116 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 20.

117 S. Wehnert, 2002: *Literatúrmuseen im Zeitalter der neuen Medien*, S. 71; Vgl. W. Barthel: *Literatúrausstellungen im Visier*, 1990, S. 187.

118 Ebd.; Vgl. W. Barthel: *Literatúrausstellungen im Visier*, 1990, S. 187.

119 P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 22.

sowie der Rezeption seiner Werke geben und damit sein Andenken erhalten sollen.¹²⁰ Die einzelnen Ausstellungen sind ähnlich aufgeteilt und stellen vorrangig Portraits, Autografen, Briefe, Manuskripte und Schillers Werke sowie Übersetzungen, Abbildungen und Kompositionen dieser zur Schau. Lediglich in Jena gilt es, über die Exposition des klassischen Erbes eine Verbindung in die Gegenwart zu knüpfen und damit neue Kulturen zu generieren.¹²¹ In Marbach werden insgesamt 855 Exponate ausgestellt,¹²² bei denen es sich fast ausschließlich um (im heutigen Fachjargon etwas abfällig konnotierter) ›Flachware‹ handelt. Objektexponate, die im Begleitkatalog der Ausstellung als »Schillerreliquien«¹²³ bezeichnet werden, sind in der Exponatsauflistung des Katalogs nicht berücksichtigt. In München finden dem Ausstellungskatalog zufolge insgesamt 460 Exponate ihren Platz in der dort veranstalteten Zurschaustellung,¹²⁴ wohingegen in Wien über 700 Exponate präsentiert werden. Jedoch wird in Wien im Ausstellungskatalog beklagt, dass bei Weitem nicht alles gezeigt und somit nur auf die österreichischen Bestände zurückgegriffen werden konnte.¹²⁵ Allein anhand der Menge der gezeigten Exponate zu einem einzelnen Dichter, die im Jahr 1905 zeitgleich an verschiedenen Standorten präsentiert werden, wird ein Trend zur musealen Erinnerungskultur und ihrer Förderung deutlich.

In den folgenden zwei Jahrzehnten hingegen stagniert die geschichtliche Entwicklung von Literaturmuseen. Während die Buchpräsentationen der Barockzeit erst langsam in der Epoche der Aufklärung weiterentwickelt werden, bleiben die nunmehr genuinen Literatúrausstellungen sowohl gestalterisch als auch vor allem inhaltlich der Klassik verhaftet. Hinzu kommt, dass die aufblühenden Reformbewegungen innerhalb des Museumswesens mit dem Ersten Weltkrieg eine deutliche Einschränkung erfahren. Die postkriegerischen, gesellschaftspolitischen Ein- und Umbrüche sowie die von der Avantgarde entwickelten neuen Methoden innerhalb der Ausstellungsgestaltung der 1920er Jahre halten in die Literaturmuseen wesentlich zeitverzögert Einzug.

120 Das Schillermuseum zu Marbach, das Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, die Königliche Hof- und Staatsbibliothek München, Eugen Diederichs im Residenzschloss Jena sowie das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien.

121 Vgl. J. H. Ulbricht: »Kollege« Schiller – Ein »philosophischer Kopf« unter »Brotgelehrten«, 2006, S. 379.

122 Vgl. Schillermuseum zu Marbach: Schiller-Ausstellung im Schillermuseum zu Marbach 1905, 1905, S. 39.

123 Ebd., S. 35.

124 Vgl. Königliche Hof- und Staatsbibliothek: Schiller-Ausstellung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, 1905, S. 26.

125 Vgl. Schiller-Gedenkfeierkomitee: Katalog der Schiller-Ausstellung in den Räumen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie veranstaltet vom Schiller-Gedenkfeierkomitee, 1905, S. 5, 103.

Auch nach dem Ersten Weltkrieg bleibt das Medium Ausstellung in verschiedenen Museen des allgemeinen Museumswesens ein begehrter Schauplatz politischer Kämpfe, in denen die Besucher:innen von unterschiedlicher Seite mit einem interpretativen Bild über den Krieg beeinflusst werden sollen. Es werden dabei innovative Elemente der Repräsentation in Ausstellungen verwendet: Auf der Seite linker Antikriegsausstellungen kommen Collage- und Montagetechniken sowie die Verfremdung von Kriegsgegenständen zum Einsatz. Dabei fokussieren diese Ausstellungen inhaltlich den Schrecken des Krieges. Auf der anderen Seite nutzen die perfiden Schauen der Rechten Rekonstruktionen von Schlachtfeldern und neue technische Möglichkeiten, um ihre Besucher:innen zu manipulieren.¹²⁶ Während die Weimarer Republik »nahtlos an den Vorkriegs-Reformansätzen an[knüpft]«¹²⁷, schaffen es nur wenige Museen, »ihre Themen und Darstellungsweisen beständig zu erneuern«¹²⁸. Obgleich sich die kritischen Ansätze in der instabilen Zwischenkriegszeit nicht nachhaltig durchsetzen können, prägen sie dennoch die Zukunft ihrer jeweiligen musealen Sparten. In der Stimmung vieler intendierter Neuanfänge in Kunst, Politik und Kultur der Weimarer Republik werden sowohl im baulichen als auch im grafischen Sinne des Ausstellungsmediums neue und experimentelle Methoden sowie Darstellungsarten entwickelt. Diese üben großen Einfluss auf die museale und kommerzielle Ausstellungsgestaltung des 20. und 21. Jahrhunderts aus und können als Vorläufer der gestalterischen Disziplin der Szenografie interpretiert werden: So wird häufig als Ursprung einer raumnutzenden Ausstellungsgestaltung der *Merzbau* des Künstlers Kurt Schwitters genannt, der ein raumfüllendes Kunstwerk mit Assemblage-Charakter darstellt.¹²⁹ Auch die modularen Systeme und multifunktionalen Möbel, die der Architekt Friedrich Kiesler ab den 1920er Jahren entwickelt, wie beispielsweise sein *Leger-Träger-System* oder die flexible Struktur *Raumstadt*, dienen vielen späteren Ausstellungen als Vorbild,¹³⁰ die den klassischen Zeigegestus mit seinen üblichen Exponatsträgern durchbrechen. Mit normativen Ordnungsprinzipien und Sehgewohnheiten bricht ebenso der Künstler El Lissitzky in seinem 1927 eröffneten *Kabinett der Abstrakten*. Statt der typischen einreihigen Hängung von gerahmten Kunstwerken nutzt er darin alle Wandflächen, die als flexible Lamellen konstruiert sind und so das eigenständige Umhängen der Werke ermöglichen. Diese Varianz lässt ständig neue Raumbilder entstehen und macht die Betrachter:innen zum aktiven Publikum. Der Ökonom

126 Vgl. N. Rossol: Rezension zu: Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg*, 2005.

127 S. Köstering: *Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert*, 2016, S. 56.

128 Ebd.

129 Ausschlaggebend dafür ist die Montage- und Materialkunst mit ihren medialen Grenzüberschreitungen, die in Schwitters Installation als künstlerisches und freies Ausdrucksmittel Assoziationen zulassen und somit den gebauten Raum zum nonverbalen, abstrakten Sprachrohr machen; Vgl. dazu I. Schulz: *Kurt Schwitters*, 2020.

130 Vgl. A. Müller/F. Möhlmann: *Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000*, 2014, S. 41.

und Grafiker Otto Neurath entwickelt 1925 ein grafisches System als neue Darstellungsmethode, die anhand von sich wiederholenden, einheitlichen Symbolen reproduzierbare Informationen aufzeigt und darauf zielt, die Wissensvermittlung an Laien und Analphabeten zu optimieren. Noch heute ist Neuraths Methode der sogenannten *Isotype* innerhalb der Ausstellungsgestaltung gebräuchlich.¹³¹ Mit der Rückbesinnung auf das Grafische und Zweidimensionale nach der Jahrtausendwende erfährt die Technik eine Renaissance in Ausstellungen.¹³² Auch der Grafikdesigner Herbert Bayer wird in der heutigen Reflexion der Ausstellungsgeschichte aufgrund seiner Untersuchungen zum Seh- und Wahrnehmungsfeld als einer der wichtigsten Pioniere gehandelt.¹³³ Seine 1930 entwickelte Ausstellungstechnik *Field of Vision* bespielt neben Wänden zusätzlich auch Decken sowie Böden und ermöglicht so für das Publikum ein alternatives Blickfeld. Ähnlich arbeitet auch der Architekt und Bauhaus-Gründer Walter Gropius im Zusammenhang mit neuen Blickfeldern: In einer Ausstellung des *Deutschen Werkbundes* 1931 installiert er beispielsweise Laufwege aus Vogelperspektiven sowie Gucklöcher. Das *Bauhaus* selbst ist über die verschiedenen Designdisziplinen hinweg auch für die gestalterische und architektonische Formsprache von Museen prägend. Darüber hinaus kann der surrealistischen Kunstszene eine große Wirkung auf die Entwicklung der Vermittlungs- und Darstellungsweisen in Ausstellungen – und somit auch auf das Selbstverständnis der Museen – zugesprochen werden. So liegt beispielsweise der 1938 in Paris gezeigte Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* das Gestaltungsprinzip der Totalinszenierung zugrunde.¹³⁴ Initiiert wird die Zurschaustellung von Marcel Duchamp, André Breton und Paul Éluard gemeinsam mit 60 Künstlern wie Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray und Wolfgang Paalen. Rückblickend schreibt die surrealistische Bewegung mit dieser Exposition Ausstellungsgeschichte.¹³⁵ Das Gesamtkunstwerk, das neben visuellen, räumlichen und auditiven auch olfaktorische Elemente integriert, lässt sich als Absage an den weißen Galerieraum der Moderne verstehen: Dieser setzt, jenseits der genannten Experimente, seit den 1920er Jahren als ›White Cube‹ auf eine neutrale, konzentrierte Kontemplation von Kunstwerken ohne Ablenkung durch architektonische Komponenten.¹³⁶

131 Vgl. F. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 1996, S. 107f.

132 Vgl. U. J. Reinhardt/P. Teufel: *Neue Ausstellungsgestaltung* 01, 2008, S. 18.

133 Vgl. M. Sommer: *Museologie und Museumsgeschichten*, 2013, S. 17; Vgl. A. Müller/F. Möhlmann: *Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000*, 2014, S. 45.

134 Vgl. U. M. Schneede: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, 2001, S. 104.

135 Vgl. ebd.

136 Die Bezeichnung ›White Cube‹ beschreibt ein farbneutrales Ausstellungskonzept seit den 1920er Jahren, das Kunst in weißen Räumen präsentiert. Das Kunstwerk wird dadurch hervorgehoben und der Raum lediglich als architektonischer Behälter genutzt. Als Ordnungsprinzip

Auf der anderen Seite werden in den 1930er Jahren Darstellungsformen wie Fotomontagen und Großfotos als politische Funktionalisierung für propagandistische Visualisierungen eingesetzt.¹³⁷ Die modernen Gestaltungsmethoden aus den musealen Ausstellungsexperimenten der 1920er Jahre werden mit der nationalsozialistischen Machtergreifung im Jahr 1933 bei gleichzeitiger Annullierung der Experimente in einem monumentalen Prozess für ihre Ideologie und Propaganda annektiert. Das Medium Ausstellung wird für die Verbreitung des faschistischen Kultur- und Gesellschaftsbildes instrumentalisiert¹³⁸ und beispielsweise in naturkundlichen Museen zur Veranschaulichung und Vermittlung rassistischer Propaganda eingesetzt.¹³⁹ Es ist weiterhin Prämisse, die Gegenwart einzubinden. Nunmehr jedoch nicht als ein das Museum aktualisierender Prozess, sondern als eine die Gegenwart und ihre Bevölkerung formende, indoktrinierende Maßnahme. Während sich die nationalsozialistischen Darstellungsarten bei Methoden avantgardistischer Kunstausstellungen sowie bei Sozialmuseen der Zwischenkriegszeit bedienen,¹⁴⁰ wird zeitgenössische Kunst hingegen diffamiert und als »entartet« zerstört, wodurch viele museale Sammlungen irreparable Schäden tragen. Trotz der Enteignungen und Vernichtungen beteiligen sich einige Museen auch aktiv an der NS-Propaganda und sammeln entsprechendes Material – selbst beschlagnahmte jüdische Kulturgüter und sogar der Innenraum einer Synagoge werden systematisch in antisemitischen Ausstellungen präsentiert.¹⁴¹ Durch Bombardierungen und Bodenkampfhandlungen des 1939 einsetzenden Zweiten Weltkrieges kommt es in ganz Europa zu Auslagerungen von Museumsbeständen sowie zur Zerstörung vieler Museumsbauten. Am Ende des Kriegs zeichnet sich »auch in den Museen ein Bild der Verwüstung«¹⁴² ab.

Die Umfunktionierung des Mediums Ausstellung zum Propagandainstrument während des »Dritten Reichs« hat gleichermaßen Auswirkungen auf Literaturmuseen. Zunächst werden in der Zwischenkriegszeit neue Museumsbauten errichtet, die den literarischen Gedenkstätten als Erweiterungen dienen und ihnen eine steigende Relevanz zusprechen. Noch vor der Machtergreifung wird 1932 in Frankfurt ein neues Gebäude als Umbau des Geburtshauses Goethes eröffnet und dessen museale Ausstellung neukonzipiert. Mit der Erweiterung von Memorialstätten durch Ausstellungsbauten vollzieht sich ein relevanter Umbruch innerhalb

ist dabei vorrangig die einreihige Hängung maßgebend; Vgl. dazu siehe B. O'Doherty: In der weißen Zelle, 1996.

137 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 128.

138 Vgl. M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 17.

139 Vgl. F. Waidacher: Handbuch der allgemeinen Museologie, 1996, S. 111.

140 Vgl. M. Walz: Museen in der Zeit des Nationalsozialismus, 2016, S. 57.

141 Vgl. ebd., S. 58.

142 Vgl. J. Scheunemann: Museen in der DDR, 2016, S. 61.

der Literatúrausstellungsgeschichte: Dies bedeutet nicht nur die Möglichkeit neuer Darstellungs- und Vermittlungspräsentationen literarhistorischer Objekte und Räume, sondern erlaubt gleichermaßen, Autorinnen und Autoren und ihre Werke im expositorischen Kontext getrennt voneinander zu betrachten. Die noch im 19. Jahrhundert obligatorische Einheit von Autor:in und Werk kann nunmehr – zumindest in den Ausstellungsräumen der Literaturmuseen – offener behandelt werden, obgleich eine tatsächliche Trennung weder architektonisch noch konzeptionell stattgefunden hat.

Die Stagnation der Literatúrausstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts löst sich in den 1930er Jahren auf, als ihre kulturpolitische Bedeutung anerkannt und sie daher zunehmend gefördert werden.¹⁴³ Mit dem Umbau in Frankfurt unter Verantwortung des damaligen Museumsleiters Ernst Beutler wird eine Umstrukturierung vollzogen: Beutler wendet als Gestaltungsprinzip für die neue Dauerausstellung das Erkenntnismodell des Literaturwissenschaftlers Oskar Walzel aus dem Jahr 1917 an, in dem Walzel den interdisziplinären und wechselseitigen Austausch zwischen den Künsten fordert: Mit dem Plädoyer, das »Augenmerk auf die Welt der Bilder und Plastiken zu richten«¹⁴⁴, werden in der neuen Ausstellung Exponate der Kunst ausgestellt, die entweder angeregt von berühmten Dichterinnen und Dichtern und ihren Werken entstanden sind oder die wiederum Dichter:innen zu ihren eigenen Arbeiten inspiriert haben.¹⁴⁵ Durch das Konzept kommt es zu einer starken Reduktion literarischer Exponate, sodass der Raumeindruck einer Gemäldegalerie entsteht.¹⁴⁶ Obgleich sich das Konzept der Kunstgalerie über zwanzig Jahre später in Frankfurt radikalisiert wird, setzt sich diese Form der Darstellung von musealisierter Literatur als eine Illustration literarischer Entstehungs- und Wirkungsprozesse nicht durch.

Das *Goethe-Haus* in Weimar erhält in den Jahren 1914 und 1935 eigene Museumsgebäude, in denen neue Ausstellungen gezeigt werden können.¹⁴⁷ Der zweite Erweiterungsbau ist jedoch ein von den Nationalsozialisten gefördertes Projekt und wird aufgrund von ausgespielten Parteiströmungen ermöglicht.¹⁴⁸ Folglich nehmen auch in Literaturmuseen die Rechten seit ihrer Machtübernahme die modernen Gestaltungsmittel sowie die Architekturen der neuen Literaturmuseumbauten in ihren Dienst und transformieren diese für propagandistische Zwecke.

143 Vgl. S. Ebeling: *Ausstellungspraxis in der Bundesrepublik Deutschland – Auswertung einer Umfrage*, 1991, S. 161.

144 E. Beutler: *Die literarhistorischen Museen und Archive, 1930*, S. 225; zitiert in P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 23.

145 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 23.

146 Ebd.

147 Vgl. ebd., S. 21.

148 Vgl. M. Walz: *Museen in der Zeit des Nationalsozialismus*, 2016, S. 57; Vgl. dazu insbesondere P. Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses*, 2015, S. 30–38, 163–178.

Während Goethe und Schiller auch in dem totalitären Regime eine relevante Position behalten, was im Weimarer *Goethe-Nationalmuseum* »als Ort politischer Bekundung ebenso wie als dankbarer Profiteur«¹⁴⁹ deutlich abzulesen ist, wird der Einfluss auf Literaturmuseen insbesondere anhand literaturpolitischer Interventionen deutlich: So kommt es zu Umwertungen expositorischer Kontexte von Autorinnen und Autoren sowie zu antisemitisch motivierten Auflösungen von literarischen Museen.¹⁵⁰ Ebenso wie in den verschiedenen Museumssparten liegt die Intention der repräsentativen Propagandaschauen in Literaturmuseen und Bibliotheken zum einen darin, das nationalsozialistische Kulturbild zu verbreiten und zum anderen die Zensurierung zeitgenössischer Literatur vorzunehmen sowie abzusichern. Als Reaktionen auf die Entartung zeitgenössischer Literatur und auf ihre materielle Vernichtung durch die Bücherverbrennungen im ›Dritten Reich‹, werden im Ausland sogenannte Gegenausstellungen initiiert, sodass das »Sammeln und Ausstellen von dinglich ›geretteter‹ Literatur einen Wert an sich [gewinnt]«¹⁵¹. Neben der materiellen Literatur in Form von gesicherten Büchern werden in den Exilausstellungen großformatige Fotografien von ermordeten Schriftstellerinnen und Schriftstellern exponiert, die im kritischen Sinne an die überdimensionierten Portraits Adolf Hitlers in entsprechenden Propagandaschauen angelehnt sind.¹⁵² Literatúrausstellungen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs sind folglich einerseits gezeichnet von der Indienstnahme zur Ideologisierung der Bevölkerung und von gravierenden Verlusten literarischer Bestände sowie andererseits durch verschiedene, das Medium Buch glorifizierenden Kontraausstellungen durch Exilantinnen und Exilanten.

3.1.4 Das Museumswesen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1945 bis heute

In der Betrachtung der Nachkriegszeit muss sowohl in der allgemeinen Museumswelt als auch in Literaturmuseen zwischen der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) unterschieden werden. Während im Westen Deutschlands vor allem ein expositorisches Anknüpfen an klassische und neutrale Objektzurschaustellungen angestrebt wird, sodass die visionären Ausstellungsarchitekturen von beispielsweise Kiesler und Bayer in Vergessenheit geraten oder in das Messewesen verschoben werden,¹⁵³ bestimmt das politische Einparteiensystem sowie die marxistisch-leninistische Ideologie das Muse-

149 P. Kahl: Die Erfindung des Dichterhauses, 2015, S. 35.

150 P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 24.

151 Ebd., S. 25.

152 Ebd.

153 Vgl. A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 12.

umswesen in Ostdeutschland.¹⁵⁴ Dort werden erneut Ausstellungen veranstaltet, um mit einem verankerten Gegenwartsbezug die aktuelle Politik der DDR zu propagieren und das Publikum zu beeinflussen. Museen werden zu Volksbildungsstätten umfunktioniert und mit neuen, einheitlichen Richtlinien gestaltet. Daraus resultiert konzeptionell sowie ästhetisch betrachtet eine »gestalterische Uniformierung und inhaltliche Monotonie«¹⁵⁵. Sammlungen und Ausstellungsthemen werden ebenso generalisiert bestimmt wie die Handhabung von strukturellen und methodischen Fragen.

Die museale Landschaft im Westen des Landes ist hingegen geprägt von der Entpolitisierung und Entkontextualisierung der Exponate, die nunmehr einzig basierend auf ihrer Aura sowie ihrer Ästhetik und ohne geschichtlichen Kontext ausgestellt werden. Nach dem Krieg gilt es in Europa und vor allem in Westdeutschland möglichst unauffällig, konventionell und ahistorisch universell humanistische Werte zu vermitteln. Durch diese Methode der Darstellung soll nicht zuletzt die politische Neutralität der Institutionen und damit eine Distanzierung vom Faschismus demonstriert werden. Jede räumlich-gestalterische Ausprägung wird zugunsten der sakral anmutenden Objekte zurückgestellt. Das kulturhistorische Äquivalent zum kunstmusealen ›White Cube‹ sind schlichte Vitrinen mit Auskünften über die Provenienz der darin präsentierten Exponate.¹⁵⁶ Zwar gibt es in beiden deutschen Staaten eine Tendenz zur Professionalisierung der Museumsarbeit, wie bereits im Jahr 1946 die Gründung des ICOM zur Festlegung von Definition und Aufgaben des Museums zeigt. Viele Museen sind jedoch zerstört, ihre Sammlungen nahezu obdachlos, die Kulturförderung liegt brach und die Bevölkerung hat anderes zu tun, als Ausstellungen zu besuchen. Aus diesen Umständen entwickelt sich eine Museumskrise, die in den 1960er Jahren die Orientierungslosigkeit und unabdingbare Reformbedürftigkeit der Museen konstatiert.¹⁵⁷ Gesellschaftspolitische Einflüsse machen deutlich, dass die musealen Institutionen in ihrer bestehenden Form in Zukunft keinen Bestand mehr haben können. In der BRD setzt die Studierendenbewegung den Grundstein für die folgenden Jahre sowie Jahrzehnte und kritisiert allgemeine Autoritäts- und Herrschaftsverhältnisse innerhalb der Gesellschaft mit ihren Protesten über die eingefahrenen Strukturen an den Universitäten. Dazu gehört gleichermaßen die Kritik am Umgang mit der deutschen Vergangenheitsbewältigung, die bis dahin von Schweigen und Verdrängen geprägt ist und mit den Maßnahmen zur Ahistorisierung auch von Museen mitverantwortet wird. Der Zustand des Bildungswesens innerhalb der BRD weist zusätzlich große Probleme auf, die gravierende Prognosen zeichnen. Im Zuge der ›deutschen Bildungs-

154 Vgl. J. Scheunemann: Museen in der DDR, 2016, S. 61.

155 Ebd., S. 63.

156 Vgl. A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 11.

157 Vgl. ebd., S. 9.

katastrophe«¹⁵⁸ sowie der Autoritätskritik werden folglich schwere Vorwürfe gegen Kulturstätten hinsichtlich ihrer Neutralität und ihrer »institutionelle[n] Wahrnehmung des Museumspublikums als unkritische KonsumentInnen [sic!]«¹⁵⁹ erhoben. Im musealen Kunstbereich kommt es zu einer umfassenden Institutionskritik, die von Künstlerinnen und Künstlern ausgeht und paradigmatischen Umbrüche im Museumswesen erreichen soll. Mit der Kritik an ihren ideologischen und repräsentativen Funktionen wird die Institution »als Problem (für Künstlerinnen und Künstler) dargestellt,« die als »[Raum] kultureller Einsperrung und Festschreibung wahrgenommen [wird]«¹⁶⁰. Die textlichen und künstlerischen Beiträge erinnern dabei stark an die Museumskritiken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Museen ebenfalls als eine Art Gefängnis der Künste betrachtet und auch die Forderungen nach Öffnung und künstlerischer Freiheit formuliert hatten. Die Verstaubtheit des Museums und seine Exklusivität als Musentempel werden erneut angeprangert und kontrovers diskutiert. Daraus resultiert die bekannte Programmatik *Lernort contra Musentempel*,¹⁶¹ die die Diskrepanz zwischen Tradition und neuen Ansprüchen widerspiegelt.¹⁶² Die Forderung nach Mündigkeit und Beteiligung sowie nach einer kritischen und reflektierten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der gesellschaftlichen Entwicklung erreicht die musealen Institutionen und löst das Bestreben nach einer Neudefinierung der Museen aus.¹⁶³ In dieser Aufbruchsstimmung können zahlreiche Museumskritiken, Resolutionen und Denkschriften verortet werden, von denen sich nahezu alle zwischen »Museumsutopie und Traditionsbesinnung«¹⁶⁴ für eine Öffnung des Museums aussprechen. So verfasst beispielsweise der Künstler Allan Kaprow im Jahr 1967 eine Streitschrift gegen Museen sowie gegen die auratisch aufgeladene Sakralisierung ihrer Objekte. Im Stil moderner Manifeste strebt Kaprow nicht die generelle Abschaffung der Museen an, sondern die Erweiterung ihrer Funktion im Sinne eines Ausgangspunktes für aktive, gesellschaftliche Veränderungen.¹⁶⁵ Diesen Standpunkt bestärkt der Kunsthistoriker Gerhard Bott mit der Herausgabe eines umfassenden Sammelbands, der

158 Der Philosoph Georg Picht prägt den Begriff, der zum politischen Schlagwort werden sollte, mit seinem 1964 erschienen Buch; Vgl. G. Picht: Die deutsche Bildungskatastrophe, Analyse und Dokumentation, 1964.

159 M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 18.

160 S. Sheikh: Notizen zur Institutionskritik, 2006.

161 Vgl. dazu siehe E. Spickernagel/B. Walbe: Das Museum: Lernort contra Musentempel, 1976.

162 Vgl. E. Timm: Partizipation, 2014.

163 Vgl. ebd.

164 A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 9.

165 Vgl. A. Kaprow/B. Berman: Allan Kaprow: An Exhibition Sponsored by the Art Alliance of the Pasadena Art Museum, 1967; Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 34, 40.

43 Visionen zur Zukunft der Museen vorstellt.¹⁶⁶ Darin beschreibt etwa der Kunsthistoriker Peter Anselm Riedl die damaligen Negativvorstellungen von Museen mit Schlagwörtern wie »Tempelhaftigkeit, Weltfremdheit, innere Erstarrung«¹⁶⁷. Riedl führt dieses Verständnis auf Vorurteile zurück,¹⁶⁸ die mit dem »Verzicht auf elitäre Überheblichkeit«¹⁶⁹ überwunden werden müssten. Die von Riedl erwähnten Vorwürfe greift auch der Philosoph Theodor Adorno auf: Er unterstellt Museen, das Leben aus den musealisierten Kunstwerken und Objekten zu saugen und die Kultur dadurch zu neutralisieren.¹⁷⁰ Damit schreibt Adorno wie auch Kaprow die Kritiken der Avantgarde fort. In einem geschichtlichen Rückblick verfolgt Baur die Wiederholung der negativen Beurteilungen von Museen, die sie mit »Sterben und Tod«¹⁷¹ assoziieren, zurück bis ins postrevolutionäre Frankreich.¹⁷²

Spätestens mit den Museumskritiken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden folglich die Kontinuitäten und Reproduktionen bisheriger Kritiken deutlich, die das moderne Museum auf die Forderung nach Anpassung und Wandel fixiert. Dies führt dazu, dass das Museumspublikum immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Der Kulturwissenschaftler Mario Schulze beschreibt rückblickend die marketingtechnischen Maßnahmen, mit denen die Museen in den 1970er Jahren auf die neuen Anforderungen reagieren, die insbesondere Öffnung und Teilhabe betreffen: »Sie setzten auf eine verbesserte Zugänglichkeit durch Architektur, Service und öffentliche Präsenz. Ihre Erneuerungsformel hieß ›Schwellennivellierung‹.«¹⁷³ Mit dem Ziel, ein heterogeneres Publikum anzusprechen, werden die Inhalte von Ausstellungen sowie ihre Vermittlungsmethoden didaktisiert und pädagogisiert. Es gilt, facettenreichere Themen, Alltagsgegenstände sowie neue Präsentationsformen einzubetten, die etwa wie die »Literarisierung«¹⁷⁴ das Objekt der Information hervorbringen.¹⁷⁵ Die ausführlichen, kontextualisierenden Beschreibungen der ausgestellten Objekte und Themenzusammenhänge, die seit den 70er Jahren mit den großformatigen Bild- und Texttapeten des *Historischen Museums* Frankfurt a.M. als Vorreiter in Ausstellungen installiert werden, treffen jedoch nicht überall auf Zustimmung. Die

166 Vgl. G. Bott: Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, 1970.

167 P. A. Riedl: Das Museum der Zukunft, 1970, S. 225.

168 Ebd., S. 226.

169 Ebd.

170 Vgl. T. Adorno: Valéry Proust Museum, 1977, S. 181; zitiert in J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 36f.

171 J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 36.

172 Vgl. ebd.

173 M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 84.

174 A. Müller/F. Möhlmann: Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000, 2014, S. 14.

175 Vgl. A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 12.

Popularisierung steht den Traditionen der musealen Institutionen zuwider, die vielerorts bewahrt werden sollen. Die neuen Präsentationsformen und -konzepte lösen eine Kritik an der Dezentrierung des musealen Objekts als Meisterwerk aus. Ihr gegenüber steht jedoch die Etablierung der wehevollen Kulturinstitution als Lernort, die zu einem »differenzierte[n] Verständnis des Museums«¹⁷⁶ führt und heute tief in der gesellschaftlichen Konnotation verankert ist. Im Zuge der Verlagerung von Sammlungs- und Präsentationsschwerpunkten hin zu einem Fokus auf publikumsorientierte Vermittlungsstrategien etabliert sich in den 1970er Jahren die Disziplin der Museumspädagogik in den Museen beider deutscher Staaten. Damit findet, wie Schulze es formuliert, die Verschiebung eines Praxisschwerpunktes auf die generelle Bildungsarbeit statt.¹⁷⁷ Mittlerweile sind die Beteiligten der Museumsdiskussion stets bemüht, die Institutionen durch Reformen, Denkschriften und Qualitätskriterien zu optimieren und gehen dabei durchaus selbstkritisch vor. Dafür wenden die Museen die künstlerische Institutionskritik als »analytisches Werkzeug [...], als Methode der Selbstreflexion und als instituierende Praxis«¹⁷⁸ nunmehr selbst an.

Als Konsequenz dieser Entwicklungen entstehen neue Museen in Form von soziokulturellen Zentren, die neben dem kognitiven Wahrnehmen auch das emotionale Erleben im Museum einbeziehen.¹⁷⁹ So kommt es in der Folge weltweit zu zahlreichen Neueröffnungen, nicht zuletzt in Regionen, die vorher von Ausbeutung und Kolonialisierung geprägt waren, sodass sich der Großteil der weltweiten Museumsgründungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verorten lässt.¹⁸⁰ Mit den Erfolgen verschiedener Großausstellungen als Publikumsmagnete, aus denen sich eine neue architektonische Disziplin der Museumsbauten etabliert, scheint der Trend zur Inflation bestätigt, obgleich das »rasant wachsende Angebot nicht mit steigender Nachfrage einher[geht]«¹⁸¹. Während dieser sogenannten Boomkrise seit den 1980er Jahren, deren Folgen bis in das heutige Museums- und Ausstellungswesen hineinreichen,¹⁸² halten inszenatorische Methoden aus dem Theater und der Kunst Einzug in die Museen. Die neue Ausstellungsgestaltung, die nach der Jahrtausendwende den Begriff der Szenografie als Disziplin für sich etabliert,¹⁸³ entwickelt sich aus dieser Bewegung, für die zunächst innovative Präsentationsformen als räumlich-bühnenhafte Inszenierungen mit neuen, technischen

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

177 Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 87.

178 N. Sternfeld/L. Ziaja: Was kommt nach der Show?, 2013.

179 Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 145f.

180 Vgl. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 27.

181 H-W. Keweloh: Museen in der Bundesrepublik (1945-1990), 2016, S. 68.

182 Vgl. M. Walz: Von der deutschen Vereinigung zur Boomkrise der Gegenwart, 2016, S. 69-75.

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

Möglichkeiten ausschlaggebend sind. Der aktive Einsatz neuer Methoden zur sinnlichen sowie leiblichen Erfahrbarkeit ist als Reaktion der Museen auf die Kritik an der mittlerweile üblichen Didaktik in Ausstellungen zu werten: Diese bemängelt das Fehlen von Sinnlichkeit sowie von eigenständigen und individuellen Rezeptionsmöglichkeiten. Als neues Ziel wird die aktive Einbeziehung des Publikums unter Berücksichtigung aller Sinne gesetzt. Damit kann der szenografische Ansatz als Gegenentwurf zu den neutralen Museumsräumen der Nachkriegszeit verstanden werden, der überdies die pädagogischen Vermittlungsstrategien textlastiger Ausstellungen durchbricht. Der Künstler Brian O'Doherty hält 1996 fest, dass die neutrale Gestaltung, wie etwa im Konzept des ›White Cubes‹, nur eine Illusion von Neutralität sei, da jede Präsentationsfläche das ausgestellte Kunstwerk oder Objekt sowie seine Wahrnehmung bestimme.¹⁸⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich Szenografie oder die szenografische Gestaltung von Ausstellungen im Kontext der Veränderungen der 1980er Jahre als Durchsetzung des subjektiven, nicht-neutralen oder sogar antineutralen Museumsraums bezeichnen. Die Dauerausstellung *Zeitsignale im Münchener BMW-Museum* von 1980, die historische Preußen-Ausstellung *Preußen – Versuch einer Bilanz* im *Martin-Gropius-Bau* Berlin im Jahr 1981 sowie die Dauerausstellung des 1994 eröffneten *Haus der Geschichte* in Bonn gelten als anfängliche Beispiele für szenografische Gestaltungskonzepte, die Pionierarbeit leisten und einen Paradigmenwechsel in der professionellen Ausstellungsgestaltung einleiten. Allerdings bezeugen sie gleichermaßen die Kritiken, die unweigerlich auch an dieser neuen Art des expositorischen Designs seit seinem Aufkommen in den 1980er Jahren geübt werden. Verwandte und einflussnehmende Vorreiter:innen der szenografischen Gestaltung wenden freie künstlerische, subversive sowie gesellschaftskritische Methoden an. Dazu zählen beispielsweise neben dem *Merzbau* auch die Gruppenausstellung *Dylaby* 1962 in Amsterdam¹⁸⁵ sowie deren expositorische Fortsetzung *Hon* 1967 im *Moderna Museet* Stockholm¹⁸⁶. Währenddessen wird den neuen Ausstellungen im inszenatorischen Prinzip Effekthascherei, Kulissenbau, Spektakel und die Banalisierung von Wissen vorgeworfen.¹⁸⁷ Zusammen mit der starken Besucher:innenorientierung werden die Rauminszenierungen als Eventisierung im Zeichen des ›Edutainments‹¹⁸⁸ markiert. Dies führt zu einer negativen Konnotation, die die Unterstellung nach sich zieht, den kulturellen Auf-

184 Vgl. B. O'Doherty: In der weißen Zelle, 1996, S. 88f, 34; Vgl. dazu siehe A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 182f.

185 Vgl. P. Burleigh: Ludic Labyrinths: Strategies of Disruption, 2018.

186 Vgl. A. Öhrner: Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: HON – en katedral, 2018.

187 Vgl. J. Baur: Ausstellen, 2012, S. 137ff.

188 Der Begriff ›Edutainment‹ ist eine Wortschöpfung aus den englischen Begriffen ›Education‹ (Bildung) und ›Entertainment‹ (Unterhaltung), die Wissensvermittlung auf spielerischer Ebene im Kultur- und Freizeitbereich bezeichnet.

trag von Museen in der Erscheinungsform von Freizeitparks zu diffamieren.¹⁸⁹ Das Museumswesen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dessen Entwicklungen, die aus der Kritik am neutralen, elitären Museum¹⁹⁰ der Nachkriegsjahre entsprungen sind und wiederum selbst hinterfragt werden, beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Eva M. Reussner wie folgt:

»Während die Besucherorientierung in den 1970er Jahren vom pädagogischen Impetus und Debatten um ›Lernort contra Musentempel‹ [...] geprägt war, wird der sich nun neu entwickelnde Fokus in Titeln wie ›Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone‹ (Landschaftsverband Rheinland 1996) oder ›Zwischen Disneyland und Musentempel‹ (Schäfer 1995) offenbar.«¹⁹¹

Damit verdeutlicht Reussner nicht nur die Wiederholung von Kritik, sondern vor allem die Tradition der Problematisierung neuer Entwürfe für Formate und Definitionen von musealen Institutionen aufgrund tiefverankerter Strukturen.

Einen bedeutenden Umbruch, der aus den Kritiken hervorgegangen ist, stellt die Handhabung von Geschichte und Aufklärung in Ausstellungen dar: In der ehemaligen DDR werden nach der Wende zunächst die »als politisch belastet eingeschätzten«¹⁹² Museen und Gedenkstätten geschlossen, andere werden in westdeutsche Museen integriert oder auf die neuen Bundesländer verteilt.¹⁹³ Durch die zügig eingeleitete Musealisierung des SED-Staats, mit der nunmehr auch der Osten Deutschlands am bundesweiten Museumsboom Anteil nimmt, wird auch die institutionelle Förderung von KZ-Gedenkstätten durch den Bund beschlossen. So findet nicht nur der professionelle Ausbau von musealisierten, historischen Orten statt. Zeitgleich wird auch ein Beitrag zu der sich wandelnden Erinnerungskultur im Hinblick auf die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands geleistet. Die Impulse für die überfällige Aufarbeitung gehen demnach, forciert durch die Kritiken an der Vergangenheitsbewältigung aus den 1960er und 70er Jahren, zu einem großen Teil von Ausstellungsprojekten über deutsche Geschichte aus, die so zu Katalysatoren der sich transformierenden Geschichts- und Gedenkkultur im wiedervereinten Deutschland werden.¹⁹⁴

Das Wachstum der Museen entwickelt sich über die Wiedervereinigung hinaus mit der Etablierung technischer und gestalterischer Novationen weiter, so-

189 Vgl. E. M. Reussner: Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele, 2010, S. 46.

190 Vgl. dazu siehe M. Sommer: Museologie und Museumsgeschichten, 2013, S. 18.

191 E. M. Reussner: Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele, 2010, S. 46; Vgl. dazu siehe H. Schäfer: Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitgeschichte im Museum, 1995.

192 M. Walz: Von der deutschen Vereinigung zur Boomkrise der Gegenwart, 2016, S. 69.

193 Vgl. ebd.

194 H. Uhl: Warum Gesellschaften sich erinnern, 2010, S. 5.

dass sich bis Ende der 1990er Jahre die Anzahl an Museen in Deutschland nahezu verdreifacht und die Besuchszahlen fast um das Doppelte steigen.¹⁹⁵ Der Medienumbruch der 90er Jahre verhilft den Kulturinstitutionen trotz der massiven Kritiken im gesamten 20. Jahrhundert zu einer neuen Utopie.¹⁹⁶ Neben der didaktisierten Wissensvermittlung im Zuge der Demokratisierung des Museums seit den 70er Jahren,¹⁹⁷ kommen nun technische Innovationen hinzu, die dem Museumspublikum eine interaktive Teilhabe in Ausstellungen ermöglichen. Es werden sogenannte Hands-On-Exponate installiert, die dem Publikum erlauben, eine aktiv handelnde Position während des Besuchs in kulturhistorischen Museen einzunehmen. Während es Ziel derselben ein verbesserter Lerneffekt ist, befeuern sie jedoch gleichzeitig die Kritik, dass exponierte Artefakte durch die neuen Mittel in den Hintergrund gedrängt werden. Die Technisierung stützt die Erlebnisorientierung der neuen Konzepte und bringt zunächst konservative Vertreter:innen des Museums als weihevoll Institution des Sammelns gegen sich auf. Die Kritik besteht vor allem darin, dass die expositorisch-popularisierte Aufbereitung für ein heterogenes Publikum im Zuge der Öffnung und Demokratisierung von musealen Institutionen eine »inhaltliche Relativierung«¹⁹⁸ nach sich ziehe.¹⁹⁹ Zudem werde dadurch die Archiv- und Forschungsfunktion von Museen verdrängt und der »Erziehungsauftrag«²⁰⁰ vernachlässigt.²⁰¹ Wehnert fasst zusammen, dass »die Pole Bildung und Unterhaltung [...] für viele einen unlösbaren Widerspruch dar[stellen]«²⁰². Diese scheint den Ausstellungswert über den künstlerischen Wert eines Kunstwerks zu stellen und somit zum Populismus zu führen. Die Lagerspaltung in Anhänger:innen traditioneller Museumswerte und pädagogisch-unterhaltsamer und/oder räumlich erlebbarer Museumskonzepte wirken bis heute sowohl im allgemeinen Museumswesen als auch in der Literaturmuseumslandschaft nach. Gleichzeitig eröffnen vor allem aber die neuen technischen Möglichkeiten für Museen einen völlig neuartigen Umgang mit ihren Sammlungsbeständen. So wird neben der multimedialen und interaktiven Ausstellungsgestaltung auch die Archivierung und Sammlungsorganisation reformiert, die durch die Digitalisierung nicht nur

195 Vgl. Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland aus dem *Institut für Museumsforschung*, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/forschung/publikationen/zahlen-und-materialien-aus-dem-institut-fuer-museumsforschung>

196 Vgl. A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 124.

197 Vgl. P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 37.

198 S. Wehnert: *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien*, 2002, S. 19.

199 Vgl. ebd.; Wehnert fasst Stimmen von Hermann Glaser, Walter Grasskamp, Hugo Borger, Bazon Brock, Wolfgang Klausewitz, Vera Lücknerath u.a. zusammen.

200 Ebd., S. 21.

201 Vgl. ebd., S. 20f.

202 Ebd., S. 21.

eine professionellere Erfassung, Inventarisierung und Katalogisierung der Objekte bedeutet, sondern gleichermaßen den virtuellen Zugang zu den Archiven für die Bevölkerung öffnet. Schnell verkommt der Einsatz technischer und digitaler Medien jedoch vor allem in der Ausstellungspraxis zum Allheilmittel der Anforderungen nach Anschlussfähigkeit und Innovation, worauf im späteren Verlauf (Vgl. Kap. 4.8) nochmals konkret zurückgekommen wird.

Mit dem »spatial turn« Ende der 1980er Jahre, der zu einer »regelrechten Ver-räumlichung der Kultur geführt [hat]«²⁰³, sowie dem Einzug der Neuen Medien etabliert sich das Ausstellungswesen in der Folge zu einer kulturell anerkannten, wissensvermittelnden Unterhaltungsbranche. Die *Weltausstellung* in Hannover im Jahr 2000 ist Sinnbild für das Erreichen eines Höhepunkts innovativer, szenografischer Methoden und implementiert »den Beginn eines veränderten Zugangs zum Museum und der Ausstellung«²⁰⁴. Jedoch kulminieren in der *Weltausstellung* gleichzeitig auch die vorher formulierten Kritiken am Einsatz raumbespielender Medien, sodass sich in der Ausstellung gleichzeitig ein Tiefpunkt der sich entwickelnden Gestaltungsmethode widergespiegelt.²⁰⁵ Deshalb setzen sich in den darauffolgenden Jahren Gestalter:innen sowie Museologinnen und Museologen auch intensiv theoretisch mit dem Medium Ausstellung und dessen Gestaltungsdisziplin auseinander: So wird das bis heute jährlich veranstaltete Szenografie-Kolloquium in der Dortmunder *DASA Arbeitswelt Ausstellung* vor diesem Hintergrund ins Leben gerufen und überdies Studiengänge gegründet, sodass eine akademische Etablierung sowie eine definitorische und technische Ausdifferenzierung stattfindet. Der Begriff der Szenografie, der aus dem Theaterwesen entlehnt ist und nicht zuletzt deshalb mit Spektakeln und Kulissen in Verbindung gebracht wird, wird erst mit der Jahrtausendwende im Museums- und Ausstellungswesen üblich²⁰⁶ und ist bis heute nicht final definiert (Vgl. Kap. 4.10). Die szenografische Methode der Ausstellungsgestaltung entwickelt sich dennoch zu einer diskursfähigen Disziplin und ist heute ein feststehender Bestandteil der generellen Ausstellungsarbeit – trotz bleibender Vorbehalte.

Konzeptionell wie gestalterisch setzt sich die narrative Vermittlung durch, die den konzeptionellen Aufbau von Ausstellungen als Geschichten erzählende Narration strukturiert. Das impliziert ebenfalls ein dramaturgisches Moment, das sich im Verlauf der Entwicklungen von Ausstellungen etabliert und auf den szenografischen Ursprung im Theater verweist.²⁰⁷ Auch im 21. Jahrhundert steht erneut die

203 J. Lossau: Räume von Bedeutung, 2009, S. 31f; zitiert in P. Divjak: Integrative Inszenierung: Zur Szenografie von partizipativen Räumen, 2012, S. 28.

204 A. Müller/F. Möhlmann: Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000, 2014, S. 15.

205 Vgl. dazu siehe u.a. G. Kilger: Szenographie – Entwicklung seit den 1970er Jahren, 2016, S. 59.

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

207 Vgl. dazu siehe W. Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, 2011.

Öffnung und Demokratisierung der musealen Kulturinstitutionen im Zentrum. So werden aus den bereits bestehenden Methoden der Interaktivität sowie aus dem Ansatz der Teilhabe Strategien der Partizipation entwickelt: Die Besucher:innen sollen ihre Aktivität nunmehr nicht allein in fertigen Elementen ausleben dürfen, sondern an der Entwicklung von Ausstellungen partizipieren. So werden sie von ergebnisoffenen Handlungen, die das Erscheinungsbild sowie den Inhalt einer Ausstellung verändern können, bis hin zur gemeinsamen Generierung von Inhalten noch während des konzeptionellen Erarbeitungsprozesses von Ausstellungsprojekten involviert. Mit dem Publikum als modifizierende Instanz verschiebt sich das Bild der passiven, kontemplativ rezipierenden Museumsbesucher:innen endgültig hin zu teilnehmenden Akteurinnen und Akteuren, die in einer performativen Wechselwirkung zur Ausstellung stehen. Durch die Aktivität und die Kontribution des Ausstellungspublikums kann dieses gleichzeitig selbst zum Bestandteil der Ausstellungen werden.²⁰⁸ Die Zentrierung des Publikums, der Einbezug der Gegenwart sowie die Diversifizierung von Sammlungsobjekten durch Alltagsgegenstände erreichen durch das Prinzip der Partizipation einen Höhepunkt.

Bis zum Ende der ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts entwickelt sich das Ausstellungswesen als Konsequenz aus der Konkurrenz zur Freizeitindustrie rasant weiter und etabliert konzeptionelle und gestalterische Standards. Auf den internen wie externen Druck reagierend, werden Publikumszentrierung, Partizipation, Technikeinsatz sowie der Anspruch des Erlebens bis ans Äußerste getrieben. Neben den Versuchen, mit den neuen Entwicklungen Schritt zu halten, treten auch ethische (In-)Fragestellungen auf den Plan: Während Kunstmuseen externe Institutionskritik bereits länger institutionalisiert haben, werden nunmehr vor allem ethnologische Museen mit Kritiken konfrontiert: Diese prangern den bisher gängigen Umgang mit Raubkunst und Exponaten aus ehemaligen Kolonialstaaten, den unrechtmäßigen Besitz sowie die exotisierenden Präsentationen an.²⁰⁹ Der Kulturanthropologe Friedrich von Bose konstatiert, dass »kaum ein anderer Museumstyp [...] in den letzten Jahren so sehr im Umbruch wie das ethnologische Museum [ist]«²¹⁰ und beschreibt damit einerseits die Effekte, die nach einer langjährigen »Diskussion über das enge Verhältnis zwischen völkerkundlicher Museumspraxis und Kolonialismus«²¹¹ endlich Wirkung zeigen, sowie andererseits »das

208 Vgl. B. Hächler: *Ausstellung als Selbstversuch*, 2010, S. 222.

209 Vgl. dazu siehe u.a. B. Kazeem/C. Martinz-Turek/N. Sternfeld: *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien*, 2009; Vgl. N. Bayer/B. Kazeem-Kamiński/N. Sternfeld: *Kuratieren als antirassistische Praxis*, 2017.

210 F. von Bose: *Die Macht der Dinge*, 2016, S. 99; Vgl. dazu siehe u.a. A. Greve: *Koloniales Erbe in Museen*, 2019.

211 Ebd.

Reformbedürfnis auch aufseiten der Institutionen selbst²¹². Postkoloniale Kritiken fordern die bisherige Erinnerungs- und Objektkultur der Museen einmal mehr heraus und offenbaren sie nicht nur als Bewahrungs-, Vermittlungs- und Erlebnisorte, sondern gleichermaßen als Bestandteil eines westlich geprägten und diskriminierenden Systems, wodurch die politische Dimension des Mediums Museum und der Ausstellung betont werden. In der Anthologie *Kuratieren als antirassistische Praxis* fordern die Herausgeberinnen die Hegemonie der häufig homogenen, »weißen« Institutionen durch eine antirassistische, intersektionale und kollektive kuratorische Praxis zu überwinden.²¹³

Demnach sehen sich museale Institutionen heute im Zwang, nicht nur auf technologische und objektontologische Veränderungen, sondern gleichermaßen auf soziale, ethische und gesellschaftspolitische Anforderungen zu reagieren. Gleichzeitig müssen sie auch ökonomischen Vorgaben folgen, wodurch sie darauf angewiesen sind, sich als Freizeitbeschäftigung attraktiver zu gestalten und sich immer stärker um die Zeit und die Aufmerksamkeit potenzieller Besucher:innen zu bemühen.²¹⁴ Te Heesen erläutert in diesem Kontext, dass die »unbedingte Orientierung am Besucher«²¹⁵ zur Abhängigkeit der Museen von Besuchszahlen führte.²¹⁶ Obwohl den Kritiken an Museen aus den Jahrzehnten des politischen Wandels im 20. Jahrhundert konstruktiv entgegengewirkt wird, zeichnen sich bis heute deutlich die Folgen der »Boomkrise« ab: Je erfolgreicher die Institutionen mit ihren exponentiell wachsenden Besuchszahlen werden, desto mehr orientieren sich Voraussetzungen für Förderungen oder Instandhaltungen an ökonomisch relevanten Kriterien. Mit der wachsenden Wettbewerbssituation untereinander und gegenüber anderen Freizeitangeboten sowie den sich wandelnden Lebensformen, Technologien, Moralvorstellungen und Wahrnehmungsgewohnheiten wird es für Kultureinrichtungen zunehmend schwieriger, sich zu behaupten. Als identitätsstiftende und wissensvermittelnde Institutionen verfolgen Museen dabei weiterhin einen Bildungsauftrag, der über die Etablierung des Lernortes in den 1970er Jahren hinaus in Traditionen aus dem 19. Jahrhundert gründet, die wiederum den Blick nach außen auf weitere Modellmöglichkeiten mitunter versperren. Museen stehen somit kontinuierlich vor neuen Herausforderungen und Ansprüchen, die sie erneut zur Re-Definition ihrer Funktionen zwingen, wie Schulze rückblickend bereits für die Museumskrise der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts feststellt.²¹⁷ Tyradellis skizziert die Problematik in seiner Publikation

212 Ebd., S. 100.

213 Vgl. N. Bayer/B. Kazeem-Kamiński/N. Sternfeld: Wo ist hier die Contact-Zone?!, 2017, 23-47.

214 Vgl. D. Dernie: Ausstellungsgestaltung, 2006, S. 14.

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

216 Vgl. ebd.

217 Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 94f.

Müde Museen und hebt hervor, dass heutige Museen auf den Druck verschiedenster Mechanismen und Individuen reagieren müssen.²¹⁸ Auch hier wird die Wiederkehr der Reformierungsanforderungen deutlich: Ist es 1953 Adorno, der in seiner Kritik am Museum »die altbewährten Formeln der Verzweiflung am Museum wieder auf[nimmt] und [zuspitzt]«²¹⁹, so greift auch Tyradellis 2014 Kritiken aus dem letzten Jahrhundert auf und setzt sie in den Kontext aktueller, gesellschaftlicher und ökonomischer Entwicklungen. Der soziale und wirtschaftliche Wandel verändere die Rolle des Museums,²²⁰ erschwere die Bedingungen²²¹ und übe einen ständigen Legitimationsdruck auf die Institutionen aus, der zur Eventisierung des Museumsbesuchs führe.²²² Dabei macht Tyradellis jedoch nicht nur äußere Umstände für die Krise verantwortlich, durch die Museen an ihren eigentlichen Aufgaben gehindert werden,²²³ sondern beleuchtet das Selbstverständnis der musealen Institutionen und ihre Tätigkeiten kritisch: Als traditionelle, aber überholte Orte reflektieren Museen ihre eigene Existenzberechtigung nicht, sondern gehen automatisch davon aus, dass sie im kulturellen Leben notwendig sind.²²⁴ Das bedeutet, sie hinterfragen sich selbst und ihre tief verankerte Ordnung nicht, sondern legitimieren ihre Funktion und ihre (vermeintliche) Anziehungskraft mit ihrem originalen Sammlungsbestand und/oder mit der »Verwendung eines medialen Fuhrparks«²²⁵. Nach Tyradellis müssten Museen jedoch den Dualismus überwinden, in ihren Ausstellungen entweder »die Flucht ins Spektakel«²²⁶ oder die Rückbesinnung »auf bewährte Traditionen«²²⁷ zu bedienen, um eine strukturelle Veränderung zu ermöglichen.²²⁸

Die Kontroverse um den Transformationsimperativ, der den Museen beständig auferlegt bleibt, zeigt sich deutlich in den Bemühungen um eine neue Museumsdefinition. Die derzeit aktuelle Definition von 2007 soll von einem 2019 vorgelegten Vorschlag abgelöst werden, der jedoch im Abstimmungsprozess nicht eine Entscheidung, sondern eine Aufschiebung der Neudefinition sowie eine hitzige Debatte evoziert. Nicht zuletzt deshalb hat die Frage nach dem Museum der Zukunft heute erneut Konjunktur. Gleichzeitig zeigt sich darin, dass jedes Nachdenken über

218 Vgl. D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 9.

219 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 133.

220 Vgl. D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 14.

221 Vgl. ebd., S. 9.

222 Vgl. ebd., S. 11.

223 Vgl. ebd., S. 9.

224 Vgl. ebd., S. 31.

225 Ebd., S. 24.

226 Ebd., S. 12.

227 Ebd.

228 Vgl. ebd., S. 25.

museale Zukunftsformen in die Tradition bisheriger Konnotationen, Definitionen und Auseinandersetzungen gestellt wird.

3.1.5 Literaturmuseen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von 1945 bis heute

Der Transformationsimperativ sowie die Frage nach Zukunftsvisionen hängen konsequenterweise zusammen. Gleichfalls spiegeln sich diese beiden Aspekte auch in der Museumsgattung der Literaturmuseen wider. Dabei offenbart sich, dass innerhalb der literarmusealen Gattung wesentlich weniger in derart umfassenden Spektren kritisiert, reflektiert und modifiziert wird als im allgemeinen Museumswesen. Ein spezifischer Blick auf das Genre zeigt zwar eine Entwicklung, die ebenfalls von den Umbrüchen nach 1945 bis heute geprägt ist, ihren Fokus gegen Ende des 20. Jahrhunderts jedoch vor allem auf die singuläre Frage nach Ausstellbarkeit versteift.

Mit dem Goethejahr 1949 erfährt das Literaturmuseumswesen zunächst wiederholt einen Aufschwung. Die Initiatorinnen und Initiatoren sowie die Anzahl der Ausstellungen vervielfachen sich in den Nachkriegsjahren, thematisch knüpft man jedoch an die klassische, deutsche Literatur an: Zu seinem 200. Geburtstag wird Goethe mit insgesamt 28 Gedenkausstellungen geehrt.²²⁹ Darin spiegelt sich die inhaltliche Monotonie und die personenbezogene Repräsentation wider, in der literarhistorische Originale hinsichtlich ihrer Aura ausgestellt werden. Historizität und Kontext der Objekte bleiben in den Ausstellungen dabei ebenso unerwähnt wie die der Exponate in anderen Museumsgattungen der Nachkriegsjahre. Parallel dazu entwickelt sich das literaturwissenschaftliche Modell der Werkimmanenz, das in den 1950er Jahren aufkommt und Literatur unabhängig ihres gesellschaftlichen, politischen und historischen Rahmens interpretiert. Im Zuge der sogenannten musealen Ahistorisierung erfährt dieses Modell eine Untermauerung vonseiten der Literaturmuseen: Während zuvor der Fokus vor allem auf dem dichterischen Genie und dessen Biografie liegt, steht nun vor allem das originale Buch im Vordergrund als Stellvertreter des ästhetischen Wirkungspotenzials und das im Zweiten Weltkrieg gefährdete Kulturgut. Allerdings büßt der Autor:innenzentrismus dabei nicht an Dominanz in Literaturausstellungen ein.

Bereits in den Jahren direkt nach Kriegsende finden ausschlaggebende Ereignisse für die Literaturmuseumslandschaft statt: Das *Schiller-Nationalmuseum* in Marbach wird im Jahr 1947 wiedereröffnet und 1955 um das Deutsche Literaturarchiv erweitert. Die Gründung des Archivs gilt als erste Zäsur in Marbach und stellt den Vorreiter eines flächendeckenden Umbruchs hinsichtlich präsentierter Inhalte

229 Vgl. S. Ebeling: *Ausstellungspraxis in der Bundesrepublik Deutschland – Auswertung einer Umfrage, 1991*, S. 161.

dar.²³⁰ Erstmals werden nun nicht mehr nur Nachlässe und Werke schwäbischer Dichter:innen gesammelt und ausgestellt, sondern überregional bzw. bundesweit literarisches Kulturerbe unter einem Dach zusammengetragen. Dieser Trend soll Jahre später auch in Literaturmuseen ankommen.

Derweil besteht zwischen Ost- und Westdeutschland auch im Literaturmuseumswesen eine Diskrepanz: Das Frankfurter *Goethe-Haus* nimmt seine ausstellerischen Tätigkeiten im Jahr 1954 wieder auf und setzt in diesem Zuge das Konzept der Gemäldegalerie in seiner Dauerausstellung durch, welches bereits 1932 in ähnlicher Form vom damaligen Leiter Beutler initiiert worden ist.²³¹ Damit unterscheidet es sich deutlich von der expositorischen Praxis der in Weimar unter dem Dachverband *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten* zusammengeführten Stätten des klassischen Erbes. Die Weimarer Ausstellungen setzen weniger auf visuelle Aspekte und Aura, sondern betonen soziologische Beziehungen zwischen den Exponaten und ermöglichen für das Publikum verschiedene Ebenen der inhaltlichen Vertiefung. Da diese sogenannte Weimarer Säkularpräsentation jedoch bald auf Kritik aufseiten der DDR-Staatsführung stößt, werden die Erprobungen neuer Methoden wieder eingestellt.²³² Während dadurch die Gestaltung in der DDR in einer Art Uniformierung stagniert, beginnen die literarischen Museen in der BRD ab den 1960er und 1970er Jahren, ebenso wie Museen anderer Genres, auf die grundlegenden Museumskritiken zu reagieren, indem sie versuchen, thematische Innovationen wie Gegenwartsliteratur und »Epochen- und Problemfelddarstellungen«²³³ in ihren Ausstellungen umzusetzen. Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche sind auch in der Disziplin der Literaturwissenschaften zu spüren, die wiederum Einfluss auf die ausstellerisch tätigen Institutionen nehmen: Im Zuge der Studierendenbewegungen und vor dem Hintergrund der oben erwähnten Werkimmanenz wird die bürgerliche Literaturwissenschaft auf ihre Legitimation befragt und gerät somit hinsichtlich einer mangelhaften Kontextualisierung der Texte sowie einer bisher außen vor gelassenen Rezeptionsästhetik in die Kritik.²³⁴ Der Ausstellungsschwerpunkt der Häuser verlagert sich in der Folge zunächst von der Werkautorität auf die Rezeptionsakte. Umbrüche in den Literaturwissenschaften stellen sich jedoch als mindestens ebenso einflussreich heraus, wie an den bereits erwähnten poststrukturalistischen Theorien mit ihrer Kritik an der Kategorie der Autorin oder des Autors deutlich wird. Mit der Negierung der Sinninstanz von Autorinnen

230 Vgl. H. Gfreis: Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren, 2005, S. 231.

231 Vgl. P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 28f.

232 Vgl. ebd., S. 27f; Vgl. dazu siehe A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 40f.

233 Ebd., S. 29.

234 Vgl. M. Luserke-Jaqui: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, 2002, S. 17ff.

und Autoren wird ab den 1970er Jahren erstmals die Wirkung eines Textes hinsichtlich der Sinnhorizonte von Leserinnen und Lesern beleuchtet.²³⁵ Dieser Paradigmenwechsel hat weitreichende Auswirkungen auf die expositorischen Praktiken des Literaturbetriebs und trägt auf der einen Seite zu einer institutionellen Professionalisierung bei, die sich 1977 in der Gründung des *International Committee of Literary Museums (ICLM, heute ICLCM)* als Fachkomitee des *ICOM* sowie 1986 in der Gründung der *ALG* niederlegt. Die beiden Verbände sollen die Strukturierung und Kanonisierung sowie den gemeinschaftlichen Austausch der literarmusealen Häuser ermöglichen.²³⁶ Auf der anderen Seite stellen die Literaturtheorien jedoch gleichermaßen die bisherigen Konzepte der literarischen Gedenkstätten und damit ihre Legitimation infrage.²³⁷ Barthes' Postulat zum Tod des Autors ist für Literaturmuseen ein entscheidender Wendepunkt: Der bis dahin selbstverständliche Zusammenhang von Werk und Autor:in wird radikal hinterfragt, sodass der Ursprungsgedanke des Literaturmuseums als Dichter:innenmemorial nicht länger haltbar scheint. Darüber hinaus verlieren die ausgestellten Exponate ihre bisherige Kategorisierung durch die literaturtheoretischen Umbrüche. Als Reaktion auf die generelle Museumskrise hat auch die Verlagerung in Richtung Dokumentation und Rezeption einen deutlichen Einfluss auf die literarmuseale Praxis. Das seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu unangetastete Konzept des Literaturmuseums gerät hinsichtlich seiner Praxis sowie seiner Bezeichnung und damit hinsichtlich seiner Existenzberechtigung in die Kritik. Erstmals wird in den Theorien zu Literaturmuseen die Ausstellbarkeit von Literatur in den Fokus gesetzt: Im Jahr 1984 begründet Barthel als damaliger Leiter des *Kleist-Museums* in Frankfurt/Oder seine Theorie zur Unausstellbarkeit von Literatur,²³⁸ die den Beginn der bis heute reichenden Debatte um die Ausstellbarkeit markiert (Vgl. Kap. 3.2).

Im Zuge der kritischen Reflexion von Autor:in- und Werkzentrierung und vor dem Hintergrund der allgemeinen Didaktisierung sowie Pädagogisierung in Museen werden Ausstellungsformen ermöglicht, in denen der Informationswert über dem Symbolwert steht.²³⁹ Der den Ausstellungen zugrunde liegende Literaturbegriff wird erweitert und es werden überdies aufgrund der neuen literaturwissenschaftlichen Forschungsgebiete und Reformansätze Felder der Medienphilologie und Literatursoziologie als expositorische Themen in die Museen eingeführt.²⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ändern sich Bedeutung und Anordnung der Exponate

235 Vgl. S. Neuhaus: Grundriss der Literaturwissenschaft, 2014, S. 229.

236 Vgl. dazu siehe C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 137; Vgl. H-O. Hügel: Einleitung, 1991, S. 22.

237 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 571.

238 Vgl. W. Barthel: Literatúrausstellungen im Visier, 1984, S. 13.

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

240 Vgl. P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, 2015, S. 35.

langsam. In den 1990ern sowie insbesondere in den Jahren nach der Jahrtausendwende bemühen sich einzelne Ausstellungen, den oder die Autor:in im Zuge der Entwicklungen der wissenschaftlichen Disziplin in den Hintergrund zu rücken und die musealisierte Literatur zu inszenieren. Wie im allgemeinen Museumswesen stehen dem Inszenierungstrend auch in der literarmusealen Gattung viele kritische Stimmen gegenüber, die sich für eine Rückkehr zur Präsentation des reinen Materials der Dichtung aussprechen.²⁴¹ Während die Unausstellbarkeitsthese in den 1980er Jahren noch von zahlreichen Kolleginnen und Kollegen Barthels, sowohl in Ost- sowie in Westdeutschland übernommen oder ähnlich formuliert ausgebaut wird, erfolgt Ende des 20. Jahrhunderts über die Jahrtausendwende hinaus eine schleichende Verlagerung der Fragestellung, die den Fokus auf Möglichkeiten des Ausstellens von Literatur jenseits biografischer Zugriffe ins Zentrum rückt. In der heutigen Diskussion um die Ausstellbarkeit von Literatur besteht aufgrund dieser Verschiebung ein Konsens über die kollektiv anerkannte Widerlegung des Dogmas der Unausstellbarkeit.

Im Hinblick auf die geschichtliche Entwicklung von Literaturmuseen ist der Einfluss des Diskurses massiv, was sich in der Wechselbeziehung zwischen Debattenfragestellung und Umbrüchen im Museumswesen zeigt: Der Einzug des Inszenierungstrends der 1980er und 90er Jahre in die literarexpositorische Praxis bietet mit den Gestaltungsmethoden vollkommen neue Möglichkeiten, Literatur in Ausstellungen zu vermitteln. So etabliert sich die Frage, wie die neuen Mittel genutzt werden können, um Literatur auszustellen. Folglich setzt sich im Verlauf der Entwicklung die Frage ›Wie?‹ gegen die Frage durch, ob Literatur ausgestellt werden kann. In Marbach erneuert das *Schiller-Nationalmuseum* seine Dauerausstellung. Das 1988 eröffnete *Schiller-Museum* in Weimar, das im Kontrast zum westdeutschen Bauboom neben zwei anderen Museen der einzige museale Neubau in der DDR ist,²⁴² »konnte [aufgrund seiner theatral-inspirierten Ausstellungsästhetik, VZ] als ostdeutsches Musterbeispiel für eine expositorische Inszenierung von Literatur gelten«²⁴³. In den 1990er Jahren sticht insbesondere die *Münchener Stadtbibliothek* hervor: So zeigen sich Parallelen zum allgemeinen Museumswesen, da mit dem Einzug der Neuen Medien und der partiellen Durchsetzung der Szenografie immer mehr unkonventionelle Experimente gewagt werden. Die *Münchener Stadtbibliothek*, die in ihrer ausstellerischen Tätigkeit im Gegensatz zu den meisten literarischen Gedenkstätten nicht einer einzelnen literaturschaffenden Person verpflichtet ist, entfacht demnach in den 90er Jahren eine regelrechte Euphorie für intelligent inszenierte Literatúrausstellungen.²⁴⁴ Sie veranstaltet Sonderausstel-

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

242 Vgl. J. Scheunemann: Museen in der DDR, 2016, S. 64.

243 P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 33.

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

lungen, die räumliche und szenografische Mittel als Bedeutungsträger einsetzen. So sind beispielsweise in einem Raum einer Ausstellung, die dem Schriftsteller Klaus Mann gewidmet ist, die Wände schräg und der Fußboden geneigt konstruiert, um in Anlehnung an »das Gefälle in seinem Leben«²⁴⁵ das Publikum durch den abstrahiert modifizierten Raum körperlich »aus dem Tritt«²⁴⁶ zu bringen. Die 1996 ebenfalls in der *Münchener Stadtbibliothek* veranstaltete Ausstellung *Carl Amery* »... ahnen, wie das alles gemeint war« Ausstellung eines Werkes lässt anhand von Installationen aus organischen und anorganischen Materialien Raumbilder entstehen, »die den ökologisch-politischen und literarischen Aussagen seines Werkes Ausdruck verleihen«²⁴⁷. Der Raum als Botschaftsträger, die Realisierung einer Ausstellung über das Werk eines zum Zeitpunkt der Veranstaltung noch lebenden Schriftstellers sowie die Realisierung der Raumbilder mit einem Team aus Bildhauerei, Kunst und Bühnenbild stellen deutliche Nova der Literaturmuseumspraktiken zum Ende des 20. Jahrhunderts dar.²⁴⁸ Im bayerischen *Museum Wolfram von Eschenbach* wird ebenfalls bereits 1995 der Einsatz raumgreifender, inszenatorischer Visualisierungen von literarischen Inhalten gewagt. Zwar gilt das Museum damals zwangsläufig als Exot, wie der Museumsleiter Oskar Geidner im für die vorliegende Arbeit durchgeführten Telefoninterview berichtet, heute reiht es sich jedoch in die aktuelle Forschung ein. Dennoch wird es aber nur selten als Beispiel in der Forschungsliteratur angeführt.

Gleichzeitig erfährt »das wertvolle ›Original‹ als privilegierter Ausstellungsgegenstand«²⁴⁹ eine Renaissance aufgrund der skeptisch betrachteten, bühnenbildhaften Darstellungen, die Objekte in Form von Requisiten oder digitale und virtuelle Möglichkeiten nutzen. Wie in anderen Museumsgattungen erfolgt auch in Literaturmuseen schnell die Problematisierung des (vermeintlichen) Relevanzverlusts von originalen Exponaten, die durch die szenografische Gestaltung in den Hintergrund gedrängt zu werden drohen.²⁵⁰

Trotz der Umbrüche und Innovationen gilt es jedoch, das Gesamtbild der deutschen Literaturmuseumslandschaft im Blick zu behalten: Zunächst ist eine schleichende Auflösung konkreter Gattungen erkennbar. So bescheinigt Seibert, dass die »Grenzen zwischen Literatúrausstellung, Literaturmuseum und Literarischer Gedenkstätte«²⁵¹ nunmehr verschwimmen, während die Formate zuvor noch in eige-

245 Ebd.

246 Ebd.

247 Vgl. Programmheft *Gasteig*, 1996, https://www.gasteig.de/media/uploads/projekt/gasteig2016/files/programmhefte/1996/Der_Gasteig_im_Februar_1996.pdf

248 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 32.

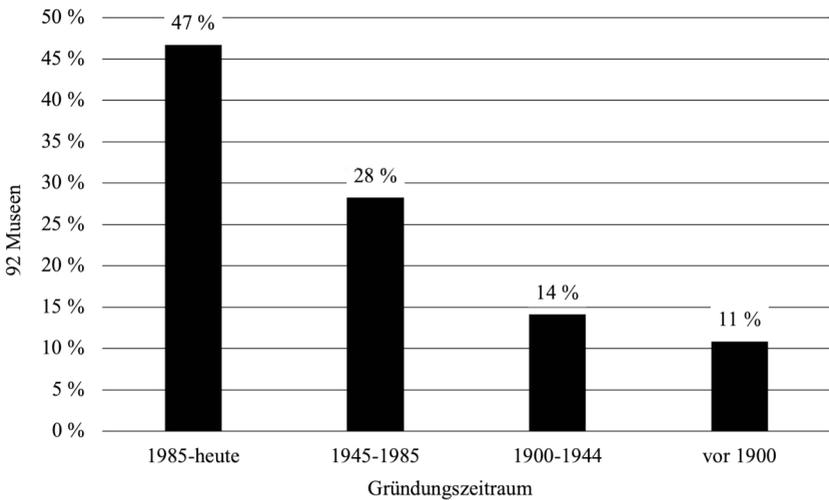
249 Ebd., S. 34.

250 Vgl. dazu siehe H. Schlaffer: *Die Schauseite der Poesie*, 1990, S. 368f.

251 P. Seibert: *Kein Ort?*, 2005, S. 243.

ne Kategorien getrennt wurden.²⁵² Zudem ist der vermeintliche Transformationsprozess noch wenig ausgeprägt: Verschiedene Institutionen wagen zwar Neues, die Orientierung »an biografistischen Mustern«²⁵³ des Literatursausstellens bleibt jedoch auch nach den 1970er und 80er Jahren bestehen. Mit Blick auf die seit 1985 neu eröffneten Literaturmuseen, lässt sich die Zeitspanne zwar als eröffnungsstärkste Phase seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute ausmachen; die gegründeten Museen und ihre literarischen Ausstellungen weisen jedoch kaum thematische oder gestalterische Neuerungen auf.

Abb. 2: Gründungszeiträume der Museen (nicht Baujahre der Gebäude)



Ausstellungen, wie die in der *Stadtbibliothek München* in den 1990er Jahren, das 2000 in Dresden eröffnete *Erich Kästner Museum* mit seinem mobilen, interaktiven *micromuseum*[®] oder der *begehbare Roman* im Lübecker *Buddenbrookhaus* – zwei Räume aus der Beschreibung in Thomas Manns Debütroman sind detailgetreu rekonstruiert –, stellen zunächst Ausnahmen dar. Dennoch lässt sich der *begehbare Roman* in der Entwicklung von Literaturmuseen als weitere Zäsur beschreiben, wodurch die Ausstellbarkeitsdebatte nach der Jahrtausendwende revitalisiert wird. Ein weiterer Meilenstein der Literaturmuseumslandschaft wird mit dem 2006 eröffneten *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach gesetzt. Das Museum wird zwar auf der Marbacher Schillerhöhe errichtet, die durch das *Schiller-Nationalmuseum*,

252 Vgl. ebd.

253 P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatursausstellungen, 2015, S. 32.

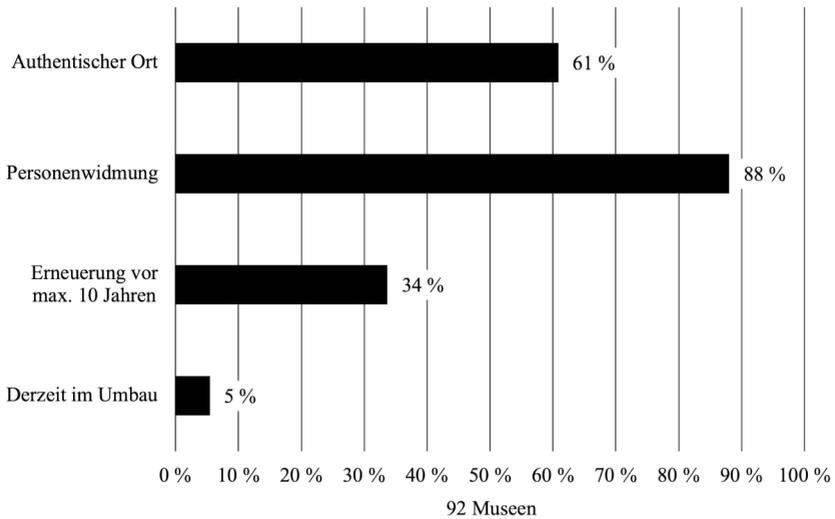
das *Deutschen Literaturarchiv Marbach* und das Schiller-Denkmal eine auratisch-ehrwürdige Stätte darstellt. Dennoch fungiert das *Literaturmuseum der Moderne* unabhängig von authentischen Orten und Schreibstuben, sodass es zu einer führenden Institution in der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung im Ausstellen von Literatur wird. Ausgelöst durch den neuen Hauptort des literarexpositorischen Diskurses, entsteht eine Welle innovativer Versuche, Literatur jenseits der an Biografie und Werkgenese orientierten Darstellungsweisen zu exponieren. Zwar weist das *Literaturmuseum der Moderne* in Marbach in seiner Dauerausstellung weder besonders neuartige Exponatskategorien noch Distanz zur Verehrung von Autorinnen und Autoren auf, allerdings bettet es die Objekte in ein vermeintlich unkonventionelles System der Ordnung ein und verzichtet damit auf die hierarchische Hervorhebung von Einzelbiografien. An das Leitbild der modernen Architektur und Ausstellungsmethoden schließen sich Erweiterungs- und Neubauten wie das *Kleist-Museum* in Frankfurt/Oder und die *Grimmwelt* in Kassel an. Der *Hölderlinturm* wird nach einer grundlegenden Erneuerung im Jahr 2020 wiedereröffnet und das *Deutsche Romantik Museum* in Frankfurt a.M. öffnet im Herbst 2021 seine Türen. Das *Buddenbrookhaus* in Lübeck erhält bis voraussichtlich 2025 in einem millionenschweren Projekt eine neue Dauerausstellung sowie ein neues Museumsgebäude hinter der berühmten weißen Hausfassade. Während auch in den neuen literarischen Museumstypen weiterhin wertvolle Originale geschützt exponiert werden, nehmen sie mit ihren Konzepten ebenfalls Anteil am inflationären Einsatz von partizipativen und technischen Vermittlungs- und Inszenierungsmethoden in Ausstellungen und inkludieren damit Literaturmuseen in den aktuellen Museumsboom. Angesichts der Gesamtzahl der in Deutschland existierenden Literaturmuseen stellen die Neubauten oder die gerade im Umbau befindlichen literarmusealen Institutionen zwar eine Minderheit dar. Es zeigt sich aber gleichzeitig, dass auch erinnerungskulturelle Personengedenkstätten als Resultat touristisch orientierter Anforderungen auf den Transformationsimperativ reagieren und ihren Leistungshorizont durch neue Inhalte, Formate und Programme ergänzen.

Der heutige Status quo weist allerdings trotz innovativer Präsentationsweisen und Abweichungen vom Archetyp des originalen Memorials deutliche Verankerung im erinnerungskulturellen und personenbezogenen Konzept auf: So sind auch heute noch 88 Prozent der Literaturmuseen konkreten literaturschaffenden Personen gewidmet und insgesamt 61 Prozent der Museen befinden sich an authentischen Orten.

In diesem Zustand zwischen Traditionen und Modernisierungsmaßnahmen werden unterschiedliche expositorische Klassifizierungsversuche vorgenommen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der literarmusealen Praktiken insbesondere im Hinblick auf die Ausstellbarkeit von Literatur ausmachen sollen.

Ohne konkrete Zuschreibungen vornehmen zu müssen, lässt sich mit Blick in die derzeitige Museumsarbeit von Literaturmuseen feststellen, dass in der Mehr-

Abb. 3: Übersicht zu Authentizität, Personenwidmungen, Überarbeitungen



zahl aller Ausstellungen die Biografie der dort verewigten Literaturschaffenden sowie Informationen über ihre Werke präsentiert werden und damit mit der Vermittlung von Leben und Werk für die Häuser geworben wird. In den Ausstellungen werden diese Bereiche zumeist ohne explizite Trennung präsentiert. So werden einzelne Lebensabschnitte entweder in chronologischer Reihenfolge aufbereitet oder in thematische Gruppen unterteilt. Dabei entstehen immer wieder Bezüge zum Werk selbst, selten wird ein Werk vollkommen unabhängig von einer Autorin oder einem Autor veranschaulicht. Ein weiterer Bestandteil ist in vielen Fällen die Rezeptionsgeschichte der Literatur, die neben dem Hauptaugenmerk auf eine meist schriftlich aufgezeigte Wirkungsgeschichte häufig anhand verschiedener Adaptionen in anderen Medien präsentiert wird. Vor allem in Sonderausstellungen werden Methoden erprobt, die immaterielle Dimension von Literatur, beispielsweise Romaninhalte, sprachliche Konstruktionen oder Erzählperspektiven zu inszenieren.

Die Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur seit den 1980er Jahren ist ausschlaggebend für die Entwicklungsgeschichte der Museumsgattung und ihre Zukunft. Deshalb wird im folgenden Kapitel eine detaillierte Übersicht über den chronologischen Verlauf des Diskurses im Hinblick auf Auslöser, Argumentationsstränge sowie Akteurinnen und Akteure vorgenommen. Damit soll der Annahme aus der Einleitung dieser Arbeit nachgegangen werden, dass die Ausstellbarkeitsdebatte die Entwicklung von Literaturmuseen einschränkend und fehlleitend beeinflusste.

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 Literatúrausstellungen 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: Literatúrausstellungen, 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: Literatúrausstellungen 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 weihevollere 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 weihevollen, 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 Literatúrausstellungen auf, die sie in Ausstellungsthemen über Literatúrschaffende, 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 Literatúrausstellungen 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 Húgel 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 Húgel sind diese Objekte nicht Substitute,²⁸⁷ wie es beispielsweise Barthel und Beyrer statuieren.²⁸⁸ Gleichfalls sieht Húgel 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. Húgel: Einleitung, 1991; Vgl. C. Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, 1991; Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995; Vgl. A. Berger-Fix/B. Hähnel-Bökens: Die Präsentation einer Literatúrausstellung, 1988; Vgl. rückblickend P. Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte, 2011, S. 30.

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

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

286 Vgl. H-O. Húgel: 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. Húgel: 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 ausgestellter 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, Literatúrausstellungen 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 Literaturschaffenden 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 Dichtezimmer 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 Literatúrausstellungen, 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 Literatúrausstellungen 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 Literatúrausstellungen darüber hinaus: So seien literarische Texte als Unikate ausstellbar, sodass die ästhetische Erfahrung und die wissenschaftlichen Erkenntnisse nur im Medium der Literatúrausstellung 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 erweitern und ergänzen. Mit seiner Differenzierung zwischen gelesener oder geschriebener Literatur und ausgestellter Literatur spricht sich Käuser zwar für den Eigenwert von Literatúrausstellungen 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: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform, 2011, S. 108f.

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

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

356 Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 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 museums-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literaturausstellungen, weisen aber immer wieder Argumentationen oder Leistungszusprüche in der Tradition bisheriger Standpunkte auf: Viele der Analysen sprechen dem Medium der Literaturausstellungen Potenziale und Funktionen zu, die versuchen, sich weiter vom Unausstellbarkeitspostulat zu entfernen. So versteht der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth Literaturausstellungen 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 Literatursausstellens, 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 Klingeböck 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. Klingeböck/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-schwärzlichem Gewande‹ und ›Allgewalt der sinnlichen Empfindung‹, 2015; Vgl. S. Böhmer: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?, 2015.

400 G. 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 Literatúrausstellungen 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 Literatursausstellens 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 Literatursausstellungen 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 »Literatursausstellungen nicht als Instrument des Kapitalismus verstanden und unter das Diktat der Masse (der Quote) gestellt werden«⁴³⁵ sollten und endet mit dem Satz: »Eine Literatursausstellung 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 Literatursausstellungen 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 Literatursausstellung?, 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 Präsentationen, 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 Dichtereingebungen 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.

4. Missstände in Literaturmuseen: Zehn Thesen zu literarmusealen Aspekten im Kontext ihrer gesellschaftspolitischen Verpflichtung

Der Beginn der Ausstellbarkeitsdebatte ist von Umbrüchen in allen Bereichen begleitet, die das Literaturmuseumswesen tangieren. Für die bisherigen Praktiken der Institutionen fällt dabei besonders die radikale Infragestellung des Zusammenhangs zwischen Werk und Autor:in ins Gewicht. Dadurch sieht sich das Ausstellungsgenre, das vor weit über hundert Jahren aus der Dichter:innenverehrung überhaupt erst entstanden ist und seither einen weihevollen Ort des kulturellen Erbes darstellt, mit einem massiven Angriff auf seine Existenzberechtigung konfrontiert. Das in diesem Zusammenhang formulierte Unausstellbarkeitspostulat von Literatur entfacht eine jahrzehntelange Debatte, die von Widerlegungsansätzen, Begriffserweiterungen und neuen Präsentationsformen gekennzeichnet ist: Positionen, die den Textbegriff in seiner medialen Eigendynamik stärken¹ und den Versuch der vollständigen Abbildung von Literatur in Ausstellungen revidieren,² ebnen den Weg für eine scheinbar progressive Debatte – ebenso wie der digitale Medienumbuch, der neue Möglichkeiten der Lektüreform einführt.³ Die darauf basierende Verschiebung der allgemeinen Fragestellung markiert den wichtigsten Wendepunkt des Diskurses: Aus der skeptischen Formulierung, ob Literatur überhaupt ausstellbar sei, entwickelt sich die motivierte Frage, wie Literatur ausgestellt werden könne. Die Suche nach neuen, innovativen Lösungsansätzen weitet sich in der Literaturmuseumslandschaft in Deutschland aus, sodass es zu Neugründungen, Überarbeitungen von bestehenden Museen und ihren dauerhaften Präsentationen sowie zu experimentellen Sonderausstellungen kommt. Zahlreiche Aufsätze, Sammelbände und einzelne Monografien resümieren traditionelle und innovative Praktiken sowie Argumentationen, Funktionszuschreibungen und neue Ansätze; viele präsentieren und besprechen Konzepte, die bereits in die Praxis umgesetzt wurden. Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf die in den letzten Jah-

1 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 571.

2 Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, 1995, S. 94.

3 Vgl. dazu siehe u.a. A. Käuser: Ist Literatur ausstellbar?, 2009, S. 30-37.

ren realisierten oder derzeit noch geplanten Projekte scheint sich die Debatte als produktiv beschreiben zu lassen.

Während sich in der theoretischen Auseinandersetzung, insbesondere im Fachbereich der Literaturwissenschaften, eine Forschungsnische etabliert und die Auseinandersetzung mit musealisierter Literatur diskursfähig wird, fordert hingegen die Suche nach neuen Möglichkeiten des Literatúrausstellens den expositorisch aktiven Museen einen Balanceakt zwischen Tradition und Erneuerung ab: Einerseits sollen nicht mehr Literaturschaffende, sondern nunmehr Literatur in den Fokus gerückt und mittels neuer, technischer und gestalterischer Methoden erlebnisreiche Ausstellungen generiert werden. Andererseits ist die Struktur, auf der das Literaturmuseumswesen bis heute aufgebaut ist, noch immer erinnerungskulturell und biografisch fundiert. Die Trennung von Werk und Autor:innenbiografie, die architektonisch bereits Anfang des 20. Jahrhunderts durch Neubauten unabhängig der originalen Erinnerungsorte erprobt wird, hat sich bis heute nicht durchgesetzt. In der Konsequenz werden neue, innovative Ansätze des Literatúrausstellens in tiefverankerte, traditionelle Systeme eingebettet, sodass eine grundlegende Transformation von Literaturmuseen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher, ökologischer und politischer Krisen erst gar nicht ermöglicht werden kann.

In der vergleichenden Gegenüberstellung der Entwicklungsgeschichte von Literaturmuseen und des allgemeinen Museumswesens (Vgl. Kap. 3.1) deuten sich bereits Aspekte an, die ausschlaggebend für eine Neubewertung der Debatte sind. So evaluieren sie diese vielmehr als kontraproduktiv im Sinne einer strukturellen Veränderung sowie im Hinblick auf die Ausstellbarkeit von Literatur: Das allgemeine Museumswesen, vor allem aber das Genre des Kunstmuseums, ist durch das 19. Jahrhundert hindurch bis zur Wende zum 20. Jahrhundert gebeutelt von fundamentaler Skepsis und Beanstandungen, die sich während des Ersten Weltkrieges kumulieren und Museen in eine erste tiefe Krise stürzen. Der größte Widerstand geht dabei von der künstlerischen Avantgarde aus und erreicht einen Paradigmenwechsel in den musealen Theorien und Praktiken. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht die Institutionskritik, die zunächst ebenfalls von Künstlerinnen und Künstlern ausgeht, ähnliche Folgen, aus denen sich bis heute ein Standard entwickelte. Die nachwirkenden Impulse daraus führen zu einer Institutionalisierung der Kritik,⁴ durch die sich Museen selbst hinsichtlich machtstruktureller, postkolonialer, demokratischer und feministischer Perspektiven kritisch reflektieren. Wird nun der direkte Vergleich zwischen dem allgemeinen Museumswesen und literarmusealen Institutionen angestellt, weisen Literaturmuseen einen weit aus späteren Zeitpunkt der gattungsspezifischen Kritik auf, die erst ab Ende der 1970er Jahre konkreter formuliert wird. Zudem hält auch die Gegenwart wesentlich

4 Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 31.

später Einzug in literarische Museen, während die Forderung nach Gegenwartsbezug in anderen Museumsgattungen, vor allem der Kunst, bereits Jahrzehnte zuvor aufkommt. Dabei fällt jedoch auf, dass die expositorische Integration der Gegenwart in Literaturmuseen weniger die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer, literarischer Kunst betrifft, sondern lediglich der alleinige Fokus auf die Weimarer Klassik aufgehoben wird.⁵ Gegenwart im Sinne noch lebender Schriftsteller:innen ist bis heute zumeist eine regionale Zusatzinformation in Dauerausstellungen oder temporärer Natur.⁶

Ein weiterer Aspekt betrifft die Akteurinnen und Akteure der verschiedenen Museumsauseinandersetzungen: Die Kritiken und die radikalen Forderungen im 19. und 20. Jahrhundert gehen von avantgardistischen, modernen und postmodernen Kunstschaaffenden selbst aus, die die Institutionen hinsichtlich der dort vorherrschenden Machtverhältnisse angreifen.⁷ Die Auseinandersetzung mit musealen Repräsentationen in Literaturmuseen hingegen erfolgen fast ausschließlich vonseiten der Literatur- oder Kulturwissenschaften und der Germanistik sowie von Museumsleitungen oder -mitarbeitenden mit einem vergleichbaren akademischen Hintergrund. Im Gegensatz zum machtkritischen Ansatz betrifft die Kritik im Literaturmuseumswesen vor allem die Diskrepanz zwischen literaturwissenschaftlichen Theorien und literarmusealen Praktiken, die aus institutioneller Perspektive mit Barthel als damaligem Leiter des *Kleist-Museums* in Frankfurt/Oder formuliert wird. Das Unausstellbarkeitspostulat entsteht folglich aus einer museumsinternen, wissenschaftlich motivierten, privilegierten Machtposition heraus und thematisiert nicht etwa eine kritisierungswürdige Institution, sondern eine als defizitär proklamierte Ausstellungspraxis. Mit Blick auf die Debattengeschichte (Vgl. Kap. 3.2) ist das anfängliche Postulat keineswegs auf die Negierung oder auf eine grundlegende Kritik an Literaturmuseen ausgelegt, sondern festigt in der Folge die museale Kontextualisierung im akademischen Wissenschaftsbetrieb anhand terminologischer Definitionen und literaturtheoretischer Legitimationen. Dabei wird weder reflektiert, wer und wer nicht an den Auseinandersetzungen beteiligt ist, noch welche Motivationen der Ausarbeitungen verfolgt und welche (Folge-)Probleme dabei in Kauf genommen werden. Denn während sich die vermeintlich produktive Ausstellbarkeitsdebatte verantwortlich für die Emanzipierung des Genres von einem alleinigen Denkmal zu einer literarmusealen Institution zeichnen lässt,

5 Vgl. P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 22, 26.

6 In einigen Literaturmuseen ist die Einbindung zeitgenössischer Schriftsteller:innen Bestandteil des dauerausstellerischen Gesamtkonzepts, wie etwa im *Museum für Literatur am Oberrhein* Karlsruhe, im *Literaturmuseum der Moderne Marbach* und im *Museum für Westfälische Literatur Oelde* oder von Sonderausstellungen, wie beispielsweise im *Günter Grass-Haus Lübeck*. Andersorts ist ihre Einbindung häufig auf Veranstaltungen u.Ä. beschränkt.

7 Vgl. dazu siehe C. Kravagna: *Das Museum als Arena*, 2001, S. 7; zitiert in J. Baur: *Was ist ein Museum?*, 2010, S. 38.

hat sich die Suche nach der innovativsten Lösung, Literatur auszustellen, heute zu einem Wettstreit entwickelt, die Museen »vor eine Zerreißprobe zwischen (literatur-)wissenschaftlicher Fundierung, erinnerungskulturellem Auftrag und innovativ gestalterischer Übersetzungen sowie aktueller Technik stellt«⁸. Der Innovationsimperativ, der im marktwirtschaftlichen Sinne zu dieser Konkurrenzsituation führt, kollidiert in der Praxis nicht nur mit budgetbedingten Einschränkungen, sondern gleichermaßen mit verankerten Konnotationen: Die traditionellen und wissenschaftlichen Dogmen, die aus dem 19. Jahrhundert bis heute in der literarmusealen Museumsarbeit mitschwingen, beeinflussen weiterhin die Akzeptanzentwicklung gegenüber neuer Formate der Ausstellung sowie neuer struktureller Ansätze – und das sowohl auf interner Museumseite als auch aufseiten ihres Publikums. Aspekte jenseits wissenschaftlicher Fundierungen, erinnerungskulturellem Auftrag und innovativ gestalterischer Übersetzungen werden dabei fast vollständig ausgeblendet.

Literaturmuseen befinden sich folglich nicht in einem progressiven, theoriebasierten und praxiserprobten Transformationsprozess, wie es die Debatte suggeriert, sondern vor allem in einer gattungsspezifischen Krise. Die Verortung von Literaturmuseen in der Krise steht dabei weniger in Zusammenhang mit möglicherweise oder tatsächlich ausbleibenden Erfolgen und Besuchszahlen als vielmehr mit dem eindimensionalen Umgang hinsichtlich ihrer Entwicklung, ihres Status quo und dessen Reflexion. Das generelle Museumswesen befindet sich heute vor dem Hintergrund der Kritiken, Umbrüche und Paradigmenwechsel seit der Französischen Revolution am Scheideweg zwischen Wirtschaftlichkeit, Wissenschaftlichkeit und Politisierung, wie in der Kontroverse um die neue Museumsdefinition von Kyoto deutlich wird. Währenddessen debattieren Literaturmuseen weiterhin über die Ausstellbarkeit des Immateriellen oder über Objektkategorien. Dass auch diese Themen sowohl von der Ökonomisierung als auch von der Politisierung tangiert werden, ist dabei nur selten Diskussionsgegenstand. Folglich nehmen Literaturmuseen zwar Anteil an den vergangenen und aktuellen Umbrüchen des Museumswesens, verorten ihre vermeintliche Problematik jedoch weiterhin vorrangig in ihrem Gegenstand der Literatur. Aus diesen Erkenntnissen lässt sich die These ableiten, dass die Krise der Literaturmuseen weniger in der Problematik der Ausstellbarkeit von Literatur als vielmehr in der Form, dem Fokus und den Akteurinnen sowie Akteuren der Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit gründet und auf den darin verwendeten generellen Museums- und Ausstellungsbegriff zurückgeht. Ihre institutionelle und gesellschaftspolitische Funktion verharret weitestgehend auf der Vermittlung von Kulturerbe und der Leseförderung, sodass expository Themen, Formate, Methoden und Mittel nicht als Subversion eingesetzt,

8 V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 189.

sondern lediglich im fortbestehenden System von Literaturmuseen überarbeitet werden.

Die folgenden kritischen Auseinandersetzungen sind in zehn Thesen angelegt und beleuchten konkrete Themenschwerpunkte, die in den Theorien und Praktiken von Literaturmuseen bisher marginalisiert behandelt werden. Das betrifft etwa neoliberale Vereinnahmungstendenzen, institutionelle und kulturpolitische Repräsentation, strukturelle und akademische Hegemonie, Autorschaft, Diversität und Exklusion sowie die politische Dimension expositorischer Praktiken. Die zehn Thesen haben zum Ziel, bestehende Missstände in Literaturmuseen sowie die weitestgehend unreflektierten Folgen der bisherigen Debattenentwicklung zu beleuchten und damit Literaturmuseen und -ausstellungen aus den gängigen Dimensionen der Ausstellbarkeit, Legitimation und Optimierung sowie aus den dualistischen Kategorien der Materialität und Immaterialität herauszulösen. Dadurch soll die Möglichkeit entstehen, die Auseinandersetzung vom Fokus der Ausstellbarkeit auf eine grundlegende Neuverhandlung der institutionellen Strukturen, Selbstverständnisse sowie der wissenschaftlichen Theorien und expositorischen Praktiken zu richten. Es gilt dabei auch jenseits der Dichter:innenverehrung und Leseanregung eine relevante bis subversive Rolle von Literaturausstellungen für die Zukunft vor dem Hintergrund politischer und gesellschaftlicher Krisen zu etablieren. Diese Rolle soll die literarmuseale Gattung dabei nicht in eine alternative Begrifflichkeit oder Counter-Definition überführen, sondern sie vom Primat einer strikten Definition, eines erinnerungskulturell aufgeladenen Ortes und der Heroisierung von Einzelpersonen loslösen. Ziel dessen ist es, ein multiperspektivisches, interdisziplinäres Nachdenken über Literatur sowie Umsetzungen von Literaturausstellungen zu ermöglichen. Diese Form der Auseinandersetzung positioniert sich zu jeder Zeit aktiv, um den wachsenden Problemen des Zusammenlebens und des Globus auf institutioneller und künstlerischer Ebene zu begegnen. Ausschlaggebend ist dabei ein Verständnis von Literaturmuseen und -ausstellungen als öffentlicher Raum, der an der Überwindung rassistischer, sexistischer, klassistischer und anderer diskriminierender Strukturen durch expositorisch-literarische Gesamtkunstwerke im Sinne einer literarischen Ausdrucksmacht und in Kategorien der Autarkie und Kritik aktiv beteiligt ist.

4.1 Literaturmuseen hinterfragen ihre institutionellen Strukturen nicht

Das Stichwort Innovation hat im musealen Kontext im Verlauf der letzten Jahrzehnte eine neue Dimension erreicht. Museen, die heute mit der Zeit gehen und gehen wollen, sind auf der ständigen Suche nach innovativen Themen sowie Gestaltungs- und Vermittlungsmethoden. Sie stellen dabei ihr Publikum ins Zentrum, sind stets bemüht um die Generierung neuer Zielgruppen und bieten

auf verschiedenen Kanälen sozialer Medien (insbesondere in Zeiten von Pandemien) virtuelle Einblicke und digitale Vermittlungsprogramme an. Was wie eine ständige, selbstkritische Reflexion musealer Aufgaben und Funktionen wirkt, die zugunsten des Publikums in effektiven Überarbeitungen mündet, ist nicht zuletzt eine Reaktion auf neoliberale Anforderungen: Museen versuchen im Hinblick auf gesellschaftliche und technische Veränderungen anschlussfähig zu bleiben, weil sie sich, so beschreibt die Hochschuldidaktikerin und Erziehungswissenschaftlerin Christine Bäumler,

»in einer konsum- und freizeitorientierten Umgebung [...] zunehmend gezwungen [sehen], ihre Bildungsinhalte auf kommerzielle Interessen abzustimmen und mit Blick auf die Besucher unterhaltungsorientiert aufzubereiten. Denn ohne Berücksichtigung des Freizeit- und Konsumverhaltens ihrer Besucher, deren Wünsche und Vorlieben, erscheinen Museen nicht mehr konkurrenz- und überlebensfähig.«⁹

Die Transformationsimperative werden heute im Gegensatz zu den großen Museumskrisen des 20. Jahrhunderts nicht mehr von Kunst und Kultur angetrieben, sondern von »zunehmend[er] Konkurrenz, Wirtschaftlichkeit und BesucherInnenzahlen [sic!]«, wie Sternfeld zusammenfasst.¹⁰ Neoliberale Prinzipien lassen die Museen nicht nur um Besuchszahlen buhlen, sondern auch um zumeist zeitlich begrenzte Förderprogramme, die in wettbewerblichen Prozessen vergeben werden. Die Parallelen musealer Strukturen zum modernen Kapitalismus, die etwa der Kunsthistoriker Christian Welzbacher aufzeigt,¹¹ manifestieren sich in den zahlenmäßig überlegenen Zuschüssen für mit Rang und Namen versehenen Projekten. Das bedeutet, es profitieren eben die Museen, die in dem System ohnehin schon profitieren: Während sich viele deutsche Museen im provinziellen Kampf um Besuchszahlen befinden, um überhaupt bestehen zu können, konkurrieren die Flaggschiffe der Museumslandschaft in den Großstädten um den Nachweis expositorischer Innovation. Auch die inflationär verwendete Forderung, Museen weiter zu öffnen, die im 21. Jahrhundert zwar nicht neu ist, aber erneut Konjunktur hat, kann vor diesem Hintergrund in Verbindung mit dem ökonomischen Machtgefüge gebracht werden, sodass beispielsweise Inklusionsprogramme etc. eine negative, neoliberale Färbung erhalten. Geht es in Konkurrenz mit der Freizeitindustrie darum, anschlussfähig zu bleiben, können die neu zu generierenden Zielgruppen weniger im Sinne der Zugänglichkeit und Diversität, als vielmehr im Sinne von nötiger Quantität gelesen werden. Es wird offensichtlich, dass Museen strukturell, inhaltlich und technisch auf Freizeit- und Konsumverhalten anstatt auf so-

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

10 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 15f.

11 Vgl. C. Welzbacher: *Das totale Museum*, 2017, Umschlagtext.

ziale Ungleichheiten, diskriminierendes Verhalten oder steigende gesellschaftliche Politisierung eingehen, weil ersteres schlichtweg rentabler ist. Während in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Krisen eine Positionierung seitens der Kulturinstitutionen, die sich offiziell in den Dienst der Gesellschaft stellen, nur allzu notwendig wäre, steht dem nicht nur die Verankerung in musealen Traditionen, sondern auch die Wirtschaftlichkeit entgegen, die von politischem Engagement Schaden tragen könnte. Die Vermutung drängt sich auf, dass mit den bestehenden Strukturen weniger Besucher:innen und neue Sehgewohnheiten, sondern in erster Linie die Ökonomisierung Museen zu Revisionen zwingt, um aus wirtschaftlichen Beweggründen die Besuchszahlen zu steigern und sich gegen die Konkurrenz aus der Freizeitindustrie zu behaupten. Das sagt nicht zwangsläufig etwas über die museumsinternen Einstellungen aus, sondern vielmehr über die Missstände des generellen Systems: So beschreibt etwa die Architektin und Szenografin Barbara Holzer in dem für die vorliegende Arbeit durchgeführten Interview den enormen politisch-ökonomischen Druck, dem die musealen Institutionen unterliegen und durch den sie zu Erfolg gezwungen seien: Denn würde eine Ausstellung nur mäßig besucht oder erhielte schlechte Kritiken, könne in der Konsequenz die Kürzung von finanziellen Mitteln für Folgeprojekte drohen, sodass die Museen langfristig in ihrer Existenz gefährdet wären.¹²

Im Kontrast dazu ist jedoch parallel eine steigende Tendenz der Selbstreflexion sowie der kritischen Auseinandersetzungen mit ebendiesen neoliberalen Vereinnahmungstendenzen, mit der neutralen Position von Museen oder ihrer Deutungshoheit zu erkennen. So stehen Museen heutzutage nicht mehr einfach in der Tradition, kulturelle Güter zu bewahren, zu sammeln und zu vermitteln, sondern setzen sich gleichermaßen mit diesen Aufgaben vor dem Hintergrund der Frage nach dem Museum der Zukunft auseinander. Baur zeigt auf, dass die Museumskritiken seit den 1980er Jahren u.a. »ein höheres Maß an Selbstreflexion [...] [sowie] Vieltimmigkeit, Vielschichtigkeit und Multiperspektivität als Ideal«¹³ erreicht haben. Während sicherlich auch die Praxis des selbstreflexiven Hinterfragens im Kontext eines ökonomisierten Kulturbetriebs gelesen werden muss, wird dennoch deutlich, dass sie über Themen der Digitalisierung, Technisierung und Eventisierung hinausgeht und bis zur Politisierung von Museen avancieren kann. Diese Tendenz erreicht in ihrer Reichweite sogar den offiziellen Beschlussvorschlag zur Neufassung der Museumsdefinition, welcher auf der Generalkonferenz des Internationalen Museumsbundes in Kyoto 2019 vorgelegt wird. Zwar wird dieser Entwurf durch die Aufschiebung der Abstimmung aufgrund von deutlichen Kritiken an der Politisierung des Mediums Museum sowie an der fehlenden »Permanenz der Institution

12 Aus dem Interview mit Barbara Holzer, Zürich, 2018.

13 J. Baur: Krise der Repräsentationskritik?, 2018, S. 30.

und [der fehlenden, VZ] Kernaufgabe Forschung«¹⁴ zunächst verhindert, dennoch ist im Antrieb des Entwurfs eine neue Positionierung zu erkennen, die Museen hinsichtlich sozialer, ökonomischer, ökologischer und politischer Aspekte neu zu verhandeln versucht.

Auch Literaturmuseen zeichnen sich auf den ersten Blick durch ihre Debattegeschichte mit dem Prädikat der kritischen Selbstreflexion aus, sodass sie sich in die »heutige Konjunktur des Museums zwischen Müdigkeit, Krise und Neubeginn«¹⁵ einreihen. Mit dem Postulat über die Unausstellbarkeit von Literatur wird die generelle Praxis von Literaturmuseen zur Disposition gestellt und ein Nachdenken über bisherige und mögliche Formate angeregt. Was zunächst wie ein tiefgreifender Einschnitt in das Selbstverständnis und die Daseinsberechtigung der Institutionen wirkt, bezieht sich stattdessen vor allem auf die Kategorien der Exponate und ihre begrifflichen Zuordnungen. Denn die Debatte rekurriert vor allem auf den Literaturbegriff, der im Kontext musealisierender und expositorischer Praktiken modifiziert und wissenschaftlich fundiert wird, um sowohl biografische als auch literarische Ansätze des Ausstellens in Literaturmuseen zu legitimieren.

Die Anteilnahme an der transformativen Konjunktur des Museumswesens bezieht sich folglich auf sehr spezifische, literaturwissenschaftliche Fragestellungen, die mithilfe neuer, technologischer und gestalterischer Entwicklungen vorangetrieben werden, obgleich auch grundlegende, gesellschaftliche Problemfelder Literaturmuseen eindeutig tangieren oder sogar selbst von ihnen praktiziert oder reproduziert werden. Themen jenseits der Literatur als wissenschaftliches und ausstellbares Phänomen in literarmusealen Debatten werden nicht zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung genommen. Ein Beispiel: Wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, sind die meisten literarmusealen Personengedenkstätten in Deutschland auch heute noch »weißen«, »männlichen« Literaten gewidmet, während »weibliche«, queere und »BIPoC«-Literaturschaffende unterrepräsentiert sind (Vgl. Kap. 4.3.2). Was auf heteronorme, rassistische, sozial- und geschlechtsspezifisch diskriminierende Gesellschaftskonzepte der letzten Jahrhunderte zurückzuführen ist, in deren Kontext literarische Kanons und damit auch zahlreiche Literaturmuseen entstanden sind, wird im 21. Jahrhundert weitestgehend unkommentiert als gegebener Zustand fortgeführt. Vor diesem Hintergrund stellt sich die

14 Vgl. dazu siehe <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/112-chronologie-ueberarbeitung-der-museumsdefinition.html> vom 26.02.2020; ICOM Europa stellt einen Antrag auf Verschiebung der Abstimmung über den Beschlussvorschlag zur Neufassung der Museumsdefinition, dem stattgegeben wird. Auch ICOM Deutschland stellt sich gegen den Beschlussvorschlag, so listet Beate Reifenscheid, Präsidentin des deutschen Nationalkomitees des ICOM Argumente für und gegen den Entwurf einer neuen Museumsdefinition auf und auch andere Nationalkomitees üben Kritik daran aus; Vgl. dazu B. Reifenscheid: Gegen die Unverbindlichkeit und Politisierung: Zur Neudefinition der Museen, 2019.

15 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 15.

Frage, warum in den Debatten das Ausstellen von Literatur auf Basis ihrer Definition, ihrer (Im-)Materialität und ihrer Anschaulichkeit im Zentrum steht, während die Tatsache der geschlechtsspezifischen Ungleichheit im strukturellen Fundament der Literaturmuseumslandschaft sowie zahlreiche andere gesellschaftsrelevante Themen nahezu unbehandelt bleiben.

Mit dem wenig beweglichen Fokus auf das Thema der Ausstellbarkeit sowie auf die Generierung neuer musealer Zugänge zur Literatur werden Fragestellungen sowie Antwortmöglichkeiten wiederholt und die bereits vorhandenen Rahmenbedingungen der Institutionen reproduziert, sodass die Auseinandersetzung mit Mechanismen, die etwa zu Deutungshoheit oder Exklusion führen, in den Hintergrund gedrängt werden. Der Philosoph und Soziologe Oliver Marchart führt diese Mechanismen 2005 als »Naturalisierungseffekte«¹⁶ auf:

»Die Institution organisiert gleichsam das allgemeine Vergessen ihrer eigenen Rolle als Institution. Dabei können wenigstens vier Formen der Naturalisierung ausgemacht werden. Was die Institution dabei vergessen macht, ist erstens ihre Definitionsmacht, die Tatsache also, dass sie erzeugt und mitdefiniert, was sie nur zu präsentieren vorgibt: Sie leugnet damit ihre eigene Rolle und gibt vor, sie wäre ein neutraler Vermittler von – kunsthistorischem und anderem – Wissen; zweitens das von ihr Ausgeschlossene, denn jede Kanonisierung produziert Ausschluss, jedes Wissen Unwissen, jede Erinnerung Vergessen; drittens der Komplex der Bedingungen, denen die Institution selbst unterworfen ist, d.h. ihre gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Abhängigkeiten (die Finanzierungsstruktur, die Abhängigkeit vom Subventionsgeber, die Rolle am Markt, die Konkurrenzverhältnisse im Feld [...]); und viertens der Klassencharakter der Institution, also der Umstand, dass Kunstinstitutionen, mit Gramsci gesprochen, Hegemoniemaschinen des Bürgertums sind oder, mit Bourdieu gesprochen, soziale Distinktionsmaschinen und, mit Habermas gesprochen, der Idee der ›literarischen‹ und nicht jener der ›politischen‹ Öffentlichkeit anhängen.«¹⁷

Zwar verstehen sich Literaturmuseen bzw. die Macher:innen von Literatúrausstellungen heute durchaus als subjektive Interpretinnen und Interpreten,¹⁸ obgleich sich diese Erkenntnis womöglich mehr auf literarische statt auf biografische Inhalte bezieht und den Ausstellungsmachenden vor allem kuratorische Freiheit bieten soll, anstatt ihre Deutungshoheit infrage zu stellen. Jedoch bezieht sich dies vornehmlich auf die aktuell exponierten Inhalte und nicht auf das kanonisierte Kulturerbe selbst, das zu den Museumsgründungen geführt hat und ebenfalls auf subjek-

16 O. Marchart: Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, 2005, S. 39.

17 Ebd., S. 39f.

18 Vgl. dazu siehe u.a. H. Gfrereis: Wer spricht in einer Literatúrausstellung?, 2019.

tiven Konstrukten und intentionalen Entscheidungen basieren.¹⁹ Wer und was erinnert und geehrt wird, bleibt folglich weiterhin »naturalisiert«, sodass der Komplex der Bedingungen sowie die literarmuseale Institution als elitärer, exkludierender Begegnungsort der Hochliteratur wenig konkret hinterfragt werden. Das Ausbleiben der Reflexion institutioneller Strukturen ist problematisch, da die institutionellen Bedingungen und ökonomischen Abhängigkeiten von Museen starken Einfluss auf die Konzeption von Ausstellungen ausüben, wie Metzger hervorhebt.²⁰ Gerade deshalb muss vor einer Lösungsidee für das Literatúrausstellen eine Auseinandersetzung mit dem patriarchal geprägten Hintergrund von Literatur sowie die infrastrukturellen, institutionellen, wissenschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Einflüsse auf Literatur im Status des Ausgestelltseins, auf den Ort und das System erfolgen, in dem der Gegenstand ausgestellt werden soll. Die Institution mit ihrem Handlungsapparat, den Machtverhältnissen und Tätigkeitsbereichen muss demnach auch bei der Frage nach Ausstellbarkeit selbst als verantwortliche Veranstalterin einer Ausstellung zentriert werden.

4.1.1 Faktoren literarmusealer Strukturen

Um einen erweiterten theoretischen Umgang mit Literaturmuseen zu etablieren, müssen die Strukturen der Institution zunächst benannt werden: In erster Linie werden darin laut dem *Deutschen Museumsbund* die Trägerschaft, die Eigentümer, die Liegenschaften, das oder die Gebäude, die verantwortlichen Personen sowie das Personal, die Organisationsstruktur insgesamt, das Leitbild und Marketingkonzept, der Wirkungskreis, die Zielgruppen sowie die Sammlungs- und Vermittlungsstrategien zusammengefasst.²¹ Ausschlaggebend ist aber auch, in welchen wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Systemen diese Faktoren etabliert wurden und zum Tragen kommen.

Trägerschaften von Literaturmuseen in Deutschland belaufen sich zumeist auf eingetragene Vereine und Stiftungen, auf Städte oder Kommunen sowie teilweise auf Museumsverbände oder seltener auf Privateigentum. Seibert betont in diesem Kontext, dass das Spektrum der Träger sehr breit aufgestellt sei, sodass verschiedene Interessen verfolgt und eine klare Zuschreibung von auszustellender Literatur erschwert wird.²² Museale Finanzierungen werden u.a. über Fördermittel des Bundes, der Länder oder der Kommunen, über Eigenmittel der Vereine oder Stiftungen selbst sowie über Drittmittel durch verschiedene andere Stiftungen und

19 Vgl. dazu siehe A. Assmann: Kollektives Gedächtnis, 2008.

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

21 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V.: Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzepts, 2011.

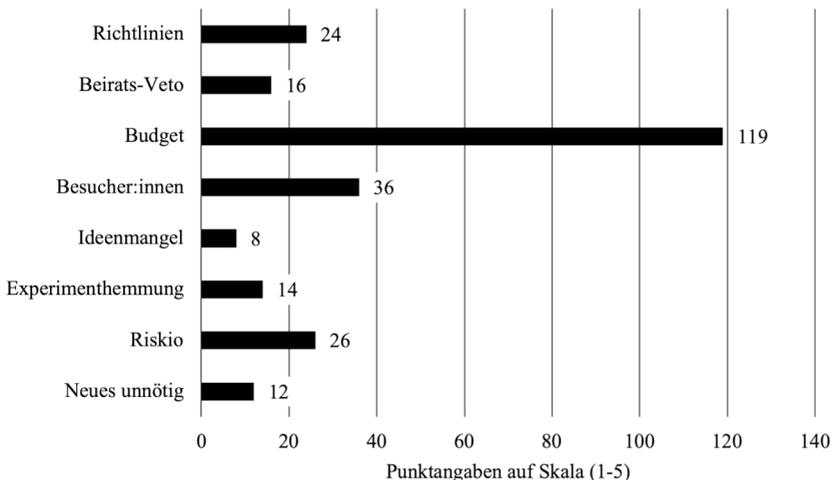
22 Vgl. P. Seibert: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen, 2015, S. 28.

durch Mäzenatentum gestellt. Die Gebäude sind zu einem großen Teil denkmalgeschützt und unterliegen oft den jeweiligen Stadtverwaltungen oder Stiftungen, Vereinen und Verbänden. In den vielen Fällen, in denen sich ein Literaturmuseum an einem authentischen Ort befindet, lassen sich die Gebäude zu den wichtigsten Exponaten zählen, die die Gedenkstätten vorzuweisen haben.

Die Organisationsstruktur der Häuser wird innerhalb der theoretischen Ausarbeitungen zu Literaturmuseen kaum thematisiert, weshalb die folgenden Angaben vor allem auf die durchgeführte Umfrage sowie auf Gespräche und textliche Recherchen gestützt sind: In den meisten Fällen sind Literaturmuseen hierarchisch aufgebaut und unterstehen personell eine:r Museumsleiter:in, die einen akademischen, zumeist literaturwissenschaftlichen Hintergrund haben. Während in größeren Museen Personal für Marketing, Presse oder Museumspädagogik angestellt ist und befristete Volontariatsstellen sowie zeitlich begrenzte, wissenschaftliche Werkverträge vergeben werden, sind viele der kleinen Museen auf ehrenamtliches Engagement angewiesen. So geht aus der Umfrage der vorliegenden Arbeit hervor, dass 24 der 30 teilnehmenden Museen maximal drei Mitarbeiter:innen beschäftigen und 17 Prozent der Museen auf ehrenamtlicher Basis arbeiten, was auch in der wirtschaftlichen Situation der Häuser gründet.

Die finanzielle Lage hat gleichermaßen Auswirkungen auf die Praxis des Ausstellens: Die Umfrage zeigt, dass Hindernisse für expositorische Projekte und Ähnlichem an erster Stelle und mit großem Abstand zu den übrigen auswählbaren Gründen auf zu geringe Budgets zurückgeführt werden. An zweiter Stelle wird Interesselosigkeit der Besucher:innen angegeben.

Abb. 4: Restriktionen/Hindernisse in der musealen Praxis



Aus diesem Ergebnis lässt sich schließen, dass Gründe für Missstände vorrangig in externen Faktoren gesucht werden. Während insbesondere Budgetmangel zweifelsfrei großen Einfluss auf die Häuser hat, macht Tyradellis gleichzeitig deutlich, dass das Problem »nur bedingt das Geld, die Besucher oder die Politiker, sondern die Strukturen [...] und die Mitarbeiter der Museen [sind]«²³. Metzger stellt in seinem Aufsatz fest, dass Mitarbeiter:innen in Literaturmuseen alle einen ähnlichen disziplinären Hintergrund haben und auch Tyradellis weist auf die konkreten akademischen, fachbezogenen Einstellungskriterien von Museumspersonal hin.²⁴ Für Anstellungen in Literaturmuseen wird vorrangig die Anforderung einer akademischen Ausbildung im Bereich der Literaturwissenschaften oder vergleichbaren Fachrichtungen vorausgesetzt, während professionelle Hintergründe im Tätigkeitsbereich des Ausstellens, der bereits seit vielen Jahren im Vordergrund der Museumsarbeit steht und noch dazu öffentlich sichtbar ist, wesentlich weniger gefordert sind. Häufiger werden stattdessen Erfahrungen mit Ausstellungen vorausgesetzt, die aber vor allem junge Studienabsolventinnen und -absolventen oder Fachkräfte, die bisher im akademischen Kontext tätig waren, kaum erfüllen können. Aus der Umfrage geht hervor, dass die expositorische Arbeit in Literaturmuseen größtenteils von Personal ohne entsprechend fachliche, d.h. kuratorische und/oder gestalterische, Ausbildung sowie von unsteter Planungszeit geprägt ist: In 73 Prozent der befragten Museen hat das Personal keine Vorkenntnisse oder Hintergründe im expositorischen Bereich, 26 Prozent der Museen halten sogar Maßnahmen zum internen Ausbau von Kenntnissen über die Entwicklung von Konzepten, Gestaltungs- und Vermittlungsmethoden von Ausstellungen für nicht relevant. Bei der öffentlichkeitswirksamen Museumsaufgabe des Ausstellens mangelt es demnach sowohl an Fachexpertise als auch an zeitbezogener Planungssicherheit, da die Zeiträume für Projekte meist klein sind. Darüber hinaus, d.h. unabhängig konkreter Anforderungen an das Personal, bieten die Museen als Arbeitgeberin insbesondere für hierarchisch untergeordnete, wissenschaftliche oder projektbasierte Mitarbeiter:innen keine vielversprechenden Zukunftsaussichten. Denn bei fehlender Finanzierungssicherheit ermöglicht der Weg über befristete Arbeitsverträge, Personal flexibel nach Bedarf einzusetzen.²⁵ Während auch dieser Faktor auf den ökonomischen Aufbau des Museumswesens zurückzuführen ist, beziehen Literaturmuseen sowohl in der theoretischen Reflexion als auch in den alltäglichen Praktiken dazu kaum Stellung. Themen wie hierarchische Strukturen, die homogenen Herkunftsmilieus von Mitarbeitenden oder die beruflichen Unsicherheiten sind kein Bestandteil der Debatten über Literaturmuseen.

23 D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 31.

24 Vgl. F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 66; Vgl. D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 155; Vgl. dazu siehe auch R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 208.

25 Vgl. A. Schoder: Befristete Stellen: Wenn der Job im Museum keine Perspektive hat, 2018.

Zu den institutionellen Strukturen gehört darüber hinaus das eigene Leitbild (Vgl. Kap. 4.2). Mit der Selbstreflexion musealer Praktiken von Literaturmuseen wird insbesondere der starke Personenbezug der Häuser sowie die biografistischen Zugriffe ihrer Ausstellungen hinterfragt. Während im Verlauf der Debatte vermehrt Ansätze entwickelt werden, den Autor:innenzentrismus zu überwinden, gründet die gesamte Literaturmuseumslandschaft auf institutioneller Ebene im Personenkult. Von 266 Mitgliedern der ALG (Stand 2020) gründeten sich 85 Prozent basierend auf konkreten Literaturschaffenden (Vgl. Abb. 1). Von den 92 Museen, die für die vorliegende Arbeit in die Liste von Literaturmuseen aufgenommen wurden, sind 88 Prozent Personen gewidmet (Vgl. Abb. 3). Ihre Dauerausstellungen behandeln insofern ausnahmslos auch die jeweiligen Leben, um im hermeneutischen Sinne Rückschlüsse durch die Biografien auf ein Werk zu ziehen. Die von Spring erläuterte Bedeutung von literaturmusealen Gedenkstätten als touristische Attraktion (Vgl. Kap. 3.1.2) ist ihr zufolge auch heute noch »unerschüttert«²⁶. Heutzutage spielt auch ein marktwirtschaftlicher Hintergrund in das ›Wallfahrtskonzept‹ hinein: Metzger skizziert, dass als kommunal- und kulturpolitischer Faktor vor allem jene Museen von Interesse sind, die im Sinne des sogenannten Bilbao-Effektes²⁷ »das touristische Profil einer Stadt stärken [können]«²⁸. Metzger erläutert weiter, dass auch sogenannte Stakeholder wie Freundeskreise, Politik, Presse, Medien und »bestimmte Wissenschaftsinstitutionen«²⁹ Einfluss darauf haben, was in Ausstellungen gezeigt wird.³⁰ Das Interesse liegt somit gleichzeitig bzw. nicht zuletzt durch die erinnerungskulturelle Relevanz in der ökonomischen Funktion der Museen als Marke,³¹ die insbesondere bei größerer Bekanntheit der hier erinnerten Literatinnen und Literaten erreicht werden kann. In Anbetracht der für Literaturmuseen großen Relevanz authentischer Orte sowie konkreter, repräsentativer Neubauten, kann mit Welzbacher an dieser Stelle ergänzt werden, dass insbesondere auch die Architektur

»ein Bedürfnis nach oberflächlicher Aufmerksamkeit [bedient], das Teil einer marktwirtschaftlichen Notwendigkeit im Überlebens- und Legitimationskampf der Museen geworden ist. Sie gestalten die Verpackung einer Ware, die auf dem globalen Tourismusmarkt feilgeboten wird, denn Museen konkurrieren längst

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

27 Die Bezeichnung ›Bilbao-Effekt‹ beschreibt die Aufwertung von Städten durch ikonische Architekturen, insbesondere im Hinblick auf Museen, wenn dadurch hohe Besuchszahlen und Bekanntheit erreicht werden; Vgl. C. Welzbacher: Das totale Museum, 2017, S. 54-58.

28 F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 71.

29 Ebd., S. 72.

30 Vgl. ebd., S. 71f.

31 Vgl. ebd., S. 71.

nicht mehr nur untereinander, sondern werden im Kampf um die Anziehungskraft ganzer Städte und Regionen eingesetzt.«³²

Insbesondere im Hinblick auf authentische Orte als kommerzielle Phänomene des Literaturtourismus³³ wird somit die Erinnerungskultur in den Dienst neoliberaler Anforderungen gestellt.

Ähnliche Züge lassen sich auch im Hinblick auf die Leseanregung erkennen, die neben der Erinnerungskultur in theoretischen Auseinandersetzungen häufig als Grund des Ausstellens genannt wird.³⁴ Denn im Falle des erfolgreichen Eintretens der »Literatur-Verführung«³⁵ profitiert auch der Literaturbetrieb von den erzielten Folgen eines Besuchs von Literatúrausstellungen, während dem bestenfalls entsprechende Bücher gekauft werden. Nun ist sicherlich der Kauf von Büchern vergleichsweise kein negativ zu besetzender, kommerzieller Konsum (zumindest so lange Onlineversandhändler wie das Unternehmen Amazon dabei nicht unterstützt werden), allerdings sind eindeutige Vermarktungsstrategien nicht von der Hand zu weisen, denen das Ziel der Leseanregung ebenfalls unterliegt.³⁶ Zweifelsohne ist eine Folgebeschäftigung mit in Ausstellungen erfahrenen Themen ein vorteilhafter Effekt von Museumsbesuchen. Allerdings müsste das Ziel der Leseanregung im kommerziellen Sinne hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung hinterfragt werden, da Literatúrausstellungen durch diese in keiner direkten Verbindung mehr zu ihrem Medium stehen und schließlich einem ganz anderen Betrieb (nämlich dem Buchhandel) dienlich werden. Allein durch die Umbrüche der Literaturwissenschaften wird der Personenkult innerhalb der Debatte noch am ehesten kritisch beleuchtet. Hingegen werden die Wechselwirkungen zwischen der Erinnerungskultur sowie anderer Ansätze literarmusealer Institutionen und der Wirtschaftlichkeit bzw. den neoliberalen Effekten zu wenig reflektiert.

Dazu gehört auch die Öffentlichkeit, die von den Museen erreicht werden soll: Die Konzentration auf sogenannte Zielgruppen ist auch in Literaturmuseen allgegenwärtig. Und auch hier werden Erfolge und Wirkungen von Ausstellungsprojekten über die Quantität und Zufriedenheit der Besucher:innen gemessen, wie

32 C. Welzbacher: *Das totale Museum*, 2017, S. 53.

33 Vgl. zu Literaturtourismus siehe N. J. Watson: *The Author's Effects: On Writer's House Museums*, 2020; Vgl. N. J. Watson: *The Literary Tourist: Readers and Places in Romantic and Victorian Britain*, 2006.

34 Vgl. dazu siehe S. Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen*, 1995, S. 87f; Vgl. V. Bachmann: *Kein Schlüssel zum Erfolg?* 2017, S. 140; Vgl. S. Vandenrath: *Doppelblicke*, 2011, S. 83.

35 H. Gfrereis: *Materialität/Immaterialität*, 2017, S. 37

36 Vgl. M. Disoski/U. Klingenböck/S. Krammer: *Literaturvermittlung und/als (Ver)Führung*, 2012, S. 8.

aus der Umfrage hervorgeht: Jeweils 83 Prozent der teilnehmenden Museen gaben an, für die Ermittlung von Erfolg auf Besuchszahlen und Gästebucheinträge zurückzugreifen. Belastbare Untersuchungen werden diesbezüglich allerdings wesentlich seltener durchgeführt. Mit der ausgeführten Funktion der Institutionen als Wallfahrtsorte sind Touristinnen und Touristen sowie Literaturfans elementare Referenzgruppen, die im Vergleich zu anderen Publikumsvarianten im Falle von authentischen Orten und guten Infrastrukturen eine relativ sichere Konstante auf dem literarmusealen Absatzmarkt darstellen. Weitere, verhältnismäßige Regelbesucher:innen sind Schulklassen und Akademiker:innen aus entsprechenden Disziplinen oder mit genereller (Hoch-)Literaturaffinität. Während für Schulkassen die Anreize für einen Museumsbesuch in der Funktion als außerschulischer Lernort liegen, bestehen sie für Wissenschaftler:innen sowie bibliophile Kenner:innen vor allem in den Originallexponate. Doch vor dem Hintergrund der Forderung nach Öffnung und Inklusion bemühen sich literarmuseale Institutionen vermehrt um ein heterogeneres Publikum. Dieses soll durch niedrigschwellige, partizipative und gegenwartsbezogene Zugriffe sowie durch unterschiedliche Begleitprogramme und Veranstaltungen erreicht werden. Die Problematik dahinter liegt zum einen im Ausschluss anderer sogenannter Gruppen, wenn lediglich eine spezifische Zielgruppe ins Visier genommen wird. Zum anderen gilt die Zuschreibung von Eigenschaften als problematisch, die der Zuordnung von Individuen zu einer Gruppe dienen sollen, wodurch vermeintliche Mitglieder entsprechender Gruppen stereotypisiert werden (Vgl. Kap. 4.3).

Die Maßnahmen für die Generierung neuer Zielgruppen stehen im Kontrast zu tatsächlicher Publikumsinvolvierung: In der Umfrage werden Besucher:innenwünsche/-vorschläge als Anlässe für Sonderausstellungen von neun möglichen Auswahlpunkten am seltensten genannt, während Bewohner:innen der Stadt oder Umgebung und Tourist:innen, die (noch) keine Museumsbesuche in den entsprechenden Institutionen absolviert haben, unerwähnt bleiben. An dieser Stelle lassen sich nochmals die Hintergründe der musealen Entwicklungen ins Gedächtnis rufen (Vgl. Kap. 3.1): Die Kehrseite des Museumsbooms vor und nach der Jahrtausendwende spiegelt sich im ökonomischen Druck wider, der Museen in die Abhängigkeit von Besuchszahlen zwingt. Folgen die Veranstaltungen und ihre Ausrichtungen weniger den Besucher:innen selbst, kommt bald der Anschein auf, dass neue Formate vielmehr für die passenden Zahlen entwickelt werden, die Museen erbringen müssen. Während es im Überlebenskampf nachvollziehbarer Weise nicht mehr um individuelle Besucher:innenwünsche gehen kann, wird das Problem der museumszentristischen Besucher:innenorientierung weiter geschürt: Anstatt sich konkret mit verschiedenen Communities des örtlichen Umfeldes etc. und ihren (Des-)Interessen auseinanderzusetzen, wird von den Museen im Hinblick auf zu steigende Besuchszahlen die Notwendigkeit der Entwicklung neuer Formate, Vermittlungs- sowie Marketingstrategien und ästhetischer Erschei-

nungsbilder unter dem Deckmantel der Öffnung und Inklusion propagiert, die jedoch vornehmlich intern erarbeitet werden. Innerhalb der Ausstellbarkeitsdebatte werden die Verknüpfungen zwischen strukturellen Verankerungen der Institutionen sowie den noch jungen Maßnahmen der Besucher:innenzentrierung jedoch noch nicht vertieft.

4.1.2 Beispiele für das Hinterfragen institutioneller Strukturen

Mit Beginn der (Un-)Ausstellbarkeitsdebatte wird der Fokus auf das Ausstellen von Literatur fixiert und in den darauffolgenden Herleitungen, Analysen und Erprobungen durch die ständige Rückkopplung auf den Auslöser sowie durch eine vehemente Eindimensionalität der Beteiligten immer wieder reproduziert. Dieser theoretisch-wissenschaftliche Umgang mit der Ausstellbarkeit von Literatur ist mittlerweile kanonisiert und wird über den Gegenstand der zu musealisierenden Literatur verhandelt. Durch die genannten äußeren Umstände, die in der Debatte jedoch nur marginal besprochen werden, hat sich die Suche nach potenziell erfolgreichen Strategien der Übersetzung und Vermittlung von Literatur im musealen Raum jedoch zu einem neoliberalen Wettrennen zwischen Literaturmuseen entwickelt, die nunmehr nicht allein um die Relevanz ihrer erinnerten Literaturschaffenden und die Originalität ihrer Häuser, Schreibstuben und Objekte buhlen, sondern gleichzeitig auch um die Originalität und Innovation ihrer Einfälle vor dem Hintergrund des allgemein-musealen Transformationsimperativs und der Frage nach der Zukunft des Museums. Extern wie intern wird ihnen dabei ein Balanceakt zwischen der zu bewahrenden Integrität einer ehrwürdigen Kulturstätte, dem Abgleich mit literaturwissenschaftlichen Standards und der Anschlussfähigkeit an dynamische Entwicklungen der Gesellschaft und Technik abverlangt. In der Folge werden nicht nur Themen wie Diversität, Exklusion, Hierarchien und Hegemonien vernachlässigt, sondern auch die Ausstellungspraktiken lediglich oberflächlich und mit dem Ziel der schnellen Optimierung behandelt. Im schlechtesten Fall könnten sich daraus Szenarien entwickeln, die, zugespitzt formuliert, entweder eine Stagnation oder ein langfristiges Scheitern der Institutionen zur Folge haben. Im Stagnierungs-Szenario würden sich Literaturmuseen allenfalls optimierend an veränderte, äußere Umstände anpassen, aber die Missstände des bestehenden Systems der Literaturmuseumslandschaft beibehalten. Das Scheitern würde aufgrund von sinkender Eigenbedeutung der Museen und steigender Krisen wie Wohnungsnot etc. in der Auflösung der Orte münden. Soll diesen Szenarien entgegengetreten werden, muss sowohl innerhalb der theoretischen Debatte als auch in den musealen Praktiken ein interdisziplinäres, facettenreiches, multiperspektivisches und vor allem kritisches Vorgehen etabliert werden, um durch die Kritik an institutionellen Strukturen auch verankerte Konnotationen, Selbstverständnisse, Funktionen und Tätigkeitsbereiche zur Disposition zu stellen.

An erster Stelle müssen dafür Entwicklungsprozesse von Literaturausstellungen nicht den Akt des Ausstellens beleuchten, sondern hinsichtlich aller Umstände befragt werden, die das Ausstellen tangieren.³⁷ Das geschieht zunächst durch die Verortung von Literaturmuseen zwischen Wandel und Krise und der daraus resultierenden Infragestellung der kanonisierten Herangehensweise der Theorien und Praktiken an das Ausstellen von Literatur, das in der vorliegenden Arbeit bereits initiiert wurde. Dieses Vorgehen schließt ein, dass die Ursprünge oder Gründe möglicher Missstände und Probleme der Museumsarbeit und ihrer öffentlichen Präsentationen von Biografien und Literatur nicht allein im (zu geringen) Budget und in vermeintlich interesselosem Publikum zu suchen sind – auch wenn der finanzielle Faktor zweifelsohne Teil der Strukturen ist und damit ebenso hinterfragt gehört, wie alle weiteren Aspekte. Die Kürzungen der finanziellen Mittel fordern Kulturstätten heraus. Parallel dazu stellen auch neue Anforderungen, die an sie herangetragen werden, Herausforderungen dar, wie etwa erlebnisreiche oder technisch aufgerüstete und daher kostspielige Darstellungsmethoden sowie teure Archivankäufe, die auf den ökonomisierten Wettbewerb zwischen Museen zurückgehen. Vor diesem Hintergrund muss eine Beschäftigung mit Möglichkeiten und Strategien erfolgen, die diese Missstände intensiv erforscht, Kontinuitäten sowie Zusammenhänge hervorhebt und experimentell mit ihnen verfährt. Wenn beispielsweise neue Vermittlungsstrategien entwickelt werden sollen, dann muss über Darstellungen in Ausstellungen, didaktische Konzepte oder Workshops hinausgedacht werden und zunächst eine grundsätzliche Revision der Vermittlungsaufgaben und ihrer Herangehensweisen erfolgen. Das betrifft folglich auch die Institution selbst, ihren Aufbau, ihre fixierten Aufgaben und ihre Arbeitsprozesse. Bei der Konzipierung von Ausstellungen wird durch dieses Vorgehen nicht einfach eine neue, möglichst innovative Version von Erscheinungsbildern, Medien und Vermittlungsmethoden erdacht, sondern das Gegebene als gegeben hinterfragt, wie es die Interaction Designerin Marie Louise Juul Søndergaard in ihrem Designmanifest fordert: »One of the best tools of the critical-feminist designer is to question the given as given [...]«³⁸ Das bedeutet beispielsweise, dass beim Entwerfen von Ausstellungen nicht nur Raumgröße, Budget oder Thema variieren, sondern das normative Vorgehen grundsätzlich hinterfragt und Alternativen dazu entwickelt werden sollen.³⁹ Ein weiteres Beispiel für den Prozess des Hinterfragens und der alternativen Herangehensweisen ist die Kommerzialisierung von Zweckbestimmungen des Ausstellens wie etwa dem Ziel der Leseanregung: Statt ihrem Publikum kommerziellen Konsum aufzuerlegen, können Literaturmuseen beispielsweise ein Verleihprogramm initiieren, das es ermöglicht, Bücher aus den Museen auszuleihen oder in einem

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

38 M. L. J. Søndergaard: Staying with the Trouble through Design, 2018, S. 164.

39 Aus dem Interview mit Barbara Holzer, Zürich, 2018.

Tauschverfahren zu erhalten. So wird das Ziel der Leseanregung nicht in Relation zu Kaufkräften gestellt, sondern nachhaltig umgewandelt.

Ein drittes Beispiel lässt sich anhand tradierter Sammlungsprozesse von Museen skizzieren. Dafür sollen drei Möglichkeiten der Auseinandersetzung und Infra-gestaltung in unterschiedlicher Intensität dienen: Eine zurückhaltende Form, sich von traditionellen Sammlungsstrategien zu lösen, ist das Sammeln von (vermeintlich trivialen) Alltagsgegenständen aus dem Besitz unbekannter Personen, anstatt auf historisch relevante Artefakte beschränkt zu bleiben.⁴⁰ Im Vergleich dazu stellt der Ansatz, den Sternfeld vorschlägt, eine dominantere Form dar: Als gleichzeitige Kritik und Weiterentwicklung stellt sie der musealen Aufgabe des Sammelns die kritische Praxis gegenüber, das Archiv herauszufordern.⁴¹ Das bedeutet zunächst, Konzepte des Museums, des Archivs und der Sammeltätigkeit zu hinterfragen und neu zu denken. Dafür ist es mit Sternfeld sowie mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja und der Museologin, Kuratorin und Restauratorin Martina Griesser-Stermscheg ausschlaggebend, Aspekte wie Eigentum und Deutungsmacht, Sammlungsentscheidungen, Funktionszuschreibungen, Leerstellen sowie Ordnungsprinzipien und Gleichberechtigung kritisch zu beleuchten.⁴²

Innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur werden literarische Sammlungen als selbstverständlich gehandelt und zeugen von einer Sammlungsaktivität, die alles absorbiert, was in der ein oder anderen, engen oder weiten Weise im Zusammenhang mit einer Person oder Personengruppen und ihrer literarischen Kunst steht. Auch die Umfrageergebnisse lassen erkennen, dass die Mehrheit der Museen (77 Prozent) hauseigene Sammlungen führen, die mehrheitlich zwischen 10.000 und 50.000 Objekte umfassen. In ihren Dauerausstellungen werden zu 96 Prozent Originale präsentiert, was ebenfalls auf einen hohen Stellenwert des Sammelns hinweist. Zudem zeigen Berichte aus dem Jahr 2020 über Ankäufe neuer Konvolute als wertvolle Erweiterungen von Sammlungen,⁴³ dass traditionelle Sammlungsstrategien tief in der Museumsarbeit hinsichtlich Aufgabenfelder, Bedeutung und Reputation verankert sind.

40 Der Ansatz geht mit Daniel Spoerri *Musée Sentimental* bereits in die 1970er Jahre zurück und wird aktuell beispielsweise im Zuge der Pandemie eingesetzt, indem zahlreiche Museen in Hamburg, Berlin, Dresden, Köln, Frankfurt, München, Wien etc. im Jahr 2020 Projekte initiiert haben, um Sammlungen mit Objekten aus der Bevölkerung anzulegen, die den medizinischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ausnahmezustand dokumentieren sollen.

41 Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 37.

42 Vgl. M. Griesser-Stermscheg/N. Sternfeld/L. Ziaja: *Einleitung*, 2020, S. 13-17; Vgl. dazu siehe auch M. Griesser/N. Sternfeld: *Sedimentierte Konflikte und alternative Archive*, 2018; Vgl. M. Schulze: *Wie die Dinge sprechen lernten*, 2017, S. 15.

43 Vgl. <https://www.ln-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-im-Norden/Luebecker-Museen-kaufen-Originale-von-Thomas-Mann-und-Guenther-Grass> vom 03.12.2020.

Geht es in Griesser-Stermschegs, Sternfelds und Ziajas Strategie also darum, die Sammelaufgabe kritisch zu beleuchten und ihr eine alternative Aufgabenauslegung gegenüberzustellen, nimmt die dritte hier vorgestellte Möglichkeit der Auseinandersetzung und Infragestellung musealer Sammlungen eine radikale Form an: Die Museologin und Arabistin Susan Kamel präsentiert in einem Vortrag in Wien des Jahres 2020 einen dekonstruktivistischen Ansatz, welcher Transformation nicht im Sinne einer bloßen Veränderung von Aufgaben, ihrer Ausführungen oder potenzieller Gegenpositionen versteht, sondern bereits den Ausgangspunkt des Transformationsgedankens hinterfragt.⁴⁴ Transformation bedeutet mit Kamel folglich nicht nur, den Akt des Sammelns und die Sammlungen durch zusätzliche Bestandteile zu erweitern oder durch alternative Funktionen zu verändern und damit die bestehenden Strategien zur Disposition zu stellen und sie neu zu definieren. Vielmehr heißt Transformation nach Kamel, die Aufgabe des Sammelns sowie Sammlungen komplett zu demontieren. Diese radikale Revision von Museumsarbeit würde sich demnach nicht nur mit der Sammlung als vielmehr mit den Grundpfeilern der Institutionen anlegen und ihre traditionellen Funktionen annullieren. Das Vorgehen ist auf jede Museumsaufgabe sowie auf den Anspruch der Permanenz übertragbar, d.h. auf die vermeintliche Notwendigkeit, als Museum auf Dauer angelegt zu sein. Sternfeld fragt in diesem Zusammenhang, »was wäre, wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre [...]?«⁴⁵, und gibt damit einen Impuls, das »Selbstverständnis in Hinblick auf das, was sie [die Museen, VZ] als kulturelle Institution sind, zu befragen und sich strukturell zu verändern,« wie Tyradellis konstatiert.⁴⁶

Die Debatte um Literaturmuseen scheint hingegen von einer so grundlegenden Revision weit entfernt zu sein: Wenn ein Umdenken nur in Form von ausstellerischen Methoden, didaktischen Mitteln und alternativen Medien stattfindet, d.h. wenn nur die Art, wie eine museale Aufgabe ausgeführt wird, nicht aber die Aufgabe selbst kritisch hinterfragt wird, handelt es sich um tokenistische Interventionen im Museum und nicht um eine strukturelle Transformation. Gerade aber solche transformativen Prozesse sind im Kontext von Klimawandel, Pandemien, Diskriminierung, Rechtsterrorismus, Nationalismen, Populismus etc. in der heutigen Zeit auch auf kulturinstitutioneller Ebene notwendig.

Eine tatsächliche Transformation müsste folglich Grundsätzliches zur Disposition stellen, indem zunächst institutionelle Strukturen hinterfragt werden, um wirtschaftlich-ausbeutende und gesellschaftlich-diskriminierende Systeme, in denen die Strukturen mitunter gründen, nicht zu bedienen. Dafür muss eine Neuverhandlung im Hinblick auf das Museums- und Ausstellungsverständnis erfolgen,

44 Vgl. S. Kamel: *Tous les pays d'Europe occ. et tous les pays Arabes*, 2020.

45 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 87.

46 D. Tyradellis: *Müde Museen*, 2014, S. 25.

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

4.2 Literaturmuseen haben ein veraltetes Selbstverständnis

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

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

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

49 Ebd., S. 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Ebd.

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

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

4.2.1 Literaturmuseen als Orte der Repräsentation genieästhetischen Kulturerbes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Ebd.

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

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

67 A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 24; zitiert in A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 108.

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

69 Ebd., S. 9.

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

71 Vgl. ebd., S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78 Vgl. ebd., S. 9.

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

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

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

91 Ebd., S. 91, 94.

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

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

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

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

4.2.2 Literaturmuseen als Lernorte

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

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

95 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

101 Ebd., S. 336.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 337ff.

104 Ebd., S. 339.

105 Vgl. ebd., S. 347.

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

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

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

4.2.3 Museale Selbstverständnisse aufbrechen, individualisieren und politisieren

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

107 M. Gruber: Zeitgemäße Museumspädagogik, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

115 Vgl. ebd., S. 142f.

116 H. Cfrereis: Wer spricht in einer Literatúrausstellung?, 2019, S. 36.

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

4.3 Literaturmuseen besitzen keine Diversität

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

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

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

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

und Arbeit im Hinblick auf genannte Phänomene kritisch zu beleuchten und eine interkulturelle Öffnung in allen musealen Sparten und Aufgabenbereichen durchzuführen.¹²⁰ Der Ethnologe und ehemalige Präsident des Deutschen Museumsbundes Volker Rodekamp schreibt in einem Grußwort für den Sammelband *NeuZugänge*: »Unsere Gesellschaft ist geprägt von einer Vielfalt der Lebensentwürfe und Biografien, von Mobilität und Migration. Als Teil dieser Gesellschaft müssen sich Museen fragen und fragen lassen, ob sie dem in ihrer Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit ausreichend Rechnung tragen.«¹²¹ In seiner Erläuterung des Diversitätsbegriffs hebt das *Jüdische Museum Berlin* hervor, dass es bei Vielfalt sowohl um Individualität und Unterschiedlichkeit als auch um Solidarität und Toleranz geht.¹²²

Damit wird folglich impliziert, dass es sich um mehr als nur soziale und kulturelle Mehrartigkeit handelt: Neben den bewahrten Sammlungen und repräsentierten Identitäten betrifft dies auch die Gesellschaft, also das potenzielle Publikum von Museen, die Belegschaft, das interne/externe kuratorische Team, Wissenschaftler:innen, die Beiratsmitglieder, die Archiv- und Sammlungsstrukturen, die Darstellung und Vermittlung in Ausstellungen und anderen Programmen (insbesondere im Sinne von Formen-, Format- und Methodenvielfalt) sowie die theoretische Diskussion über Konzepte und Praktiken von Museumsarbeit. Aufgrund der noch wenig ausgebauten Transparenz von innermusealen Strukturen dringen vorrangig expositorische und pädagogische Programme oder Veranstaltungen an die Öffentlichkeit, die sich der Aufgabe der Diversität widmen. In diesem Kontext wird die ganzheitliche Strategie ›Outreach‹ in vielen Museen etabliert worden, die sich dafür einsetzt, neue, nicht traditionelle Besucher:innengruppen wie etwa Kinder und Jugendliche zu berücksichtigen, indem Museumsaktivitäten für unterschiedliche Interessen, Bedürfnisse und Lebensrealitäten sowohl innerhalb als auch außerhalb der Institutionen angeboten werden.¹²³ Neben Kindern wird vermehrt seit einigen Jahren eine weitere ›spezifische Gruppe‹ in den Fokus gerückt: Die Dringlichkeit für die Konzipierung und Realisierung von diversitätssensiblen Maßnahmen werde laut *Museumsbund* durch die »Ankunft vieler geflüchteter Menschen in Deutschland«¹²⁴ verstärkt. Museen versuchen folglich mit den Versuchen von ›Outreach‹-Konzepten gesellschaftlich marginalisierte Gruppen zu erreichen und einzubeziehen. Dazu werden bereits vor der so formulierten »verstärkten An-

120 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V.: *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt*, 2015, S. 7.

121 V. Rodekamp: *Grußwort des Präsidenten des Deutschen Museumsbundes e.V.*, 2013, S. 7.

122 Vgl. <https://www.jmberlin.de/thema-diversitaet>

123 Vgl. I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: *Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, 2018.

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

kunft geflüchteter Menschen«¹²⁵ erste Schritte unternommen wie etwa die Gründung des Arbeitskreises *Migration im Museumsbund* im Jahr 2010 zeigt. Durch den neuen Fokus werden die bereits üblichen partizipativen Konzepte von Museen um Projekte mit vor allem Geflüchteten ergänzt, in denen ebenfalls Führungen auf verschiedenen Sprachen, partizipative Bau- und Designprojekte, Lesungen, Vorträge oder Poetry Slams veranstaltet werden.

Was in den meisten Fällen als eine gewünschte Öffnung der Museen für »neue Zielgruppen« gilt, muss jedoch auch immer vor einem ökonomischen und transformativen Hintergrund gelesen werden, in dem die Maßnahmen nicht nur selbstverständlich offene und diverse Strukturen einzelner Institutionen spiegeln, sondern vielmehr aufgrund der verankerten, traditionellen Strukturen tendenziell notwendig werden. Folglich drängt sich die Frage auf, ob es den Museen tatsächlich um die konkreten Personen geht oder um die Erfüllung eines Selbstzwecks, um in der heutigen Museumslandschaft durch Quote und Status bestehen zu können. Obgleich es eine Gratwanderung ist, da die Einbeziehung nicht traditioneller Besucher:innen grundsätzlich eine positive Entwicklung des Museumswesens ist, bedarf es auch einer kritischen Beleuchtung der Intentionen und Umsetzungen jener neuer Praktiken und Projekte, um eine tatsächliche Diversifizierung der Museumsarbeit zu erreichen. In diesem Kontext unterstellt etwa der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich partizipatorischen Projekten mit Geflüchteten, die im Sinne der Solidarität, Teilhabe, Handlungsfähigkeit und Selbstermächtigung konzipiert sind, dass sie die eingeladenen Personen ausbeuten würden, um sich selbst zu bereichern: Diese Bereicherung muss nicht zwangsläufig finanzieller Natur sein, sondern kann sich laut Ullrich auch auf die öffentliche Zurschaustellung von institutioneller »Großgesinntheit«¹²⁶, d.h. also auf die Inszenierung eines solidarischen, offenen und interkulturellen Leitbildes der Museen beziehen, die gleichzeitig auch einen Effekt der »Läuterung für Wohlstandsbürger«¹²⁷ mit sich bringt. Ullrich kritisiert, dass beispielsweise verschiedene Kunstinstallationen Individuen zu einer undefinierbaren Masse degradieren werden oder dass Aktionen, in denen Geflüchtete im Museum beteiligt werden, keine Selbstbestimmung, Traumabewältigung oder Integration generieren würden.¹²⁸ Bei derartigen Kritiken handelt es sich um Gratwanderungen, bei denen genau untersucht werden muss, welche internen Motivationen hinter entsprechenden Projekten stehen.

Auch in anderen Ausführungen werden museale Angebote und Konzepte im Sinne der Diversität als unauthentisch oder tokenistisch markiert: In dem gerade erwähnten Sammelband *NeuZugänge* wird in Form eines Ausstellungsprojektes

125 Ebd.

126 W. Ullrich: *Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung*, 2016.

127 Ebd.

128 Vgl. ebd.

präsentiert, wie Migrationsgeschichte neu gelesen und gesammelt werden kann. Es wird vorgeschlagen, neue Sammlungskonzepte zu entwickeln,¹²⁹ die beispielsweise durch die Einbindung verschiedener Objekte und Erinnerungen von Migrantinnen und Migranten das »kulturelle Erbe« der nach 1945 in die Bundesrepublik eingewanderten Migrantinnen [sic!] in den Museumssammlungen¹³⁰ besser und stärker repräsentieren. Ziel sei es dabei außerdem, den »Dualismus zwischen einem konstruierten ›Wir‹ und ›den Anderen‹ zu überwinden«¹³¹. Jedoch lenken die Ausstellungskuratorinnen und Mitherausgeberinnen Lorraine Bluche und Frauke Miera ein, dass es weniger um die Entwicklung neuer Sammlungsstrategien geht, als vielmehr um eine generelle Öffnung der Museen auf verschiedenen Ebenen. Kamel, die ebenfalls Mitherausgeberin des Bandes ist, hebt in ihrem Aufsatz noch deutlicher hervor, dass eine Beteiligung ›der Anderen‹ nicht genüge, sondern es »einer veränderten Struktur von Museen«¹³² bedarf, um einen musealen Beitrag zu einer inklusiven Gesellschaft zu etablieren.¹³³ Demzufolge versteht Kamel Diversität in Museen nicht als systematischen Prozess, durch den neue und andere Besucher:innen gewonnen werden, sondern als grundsätzliche Haltung der Museen, die sich vor allem auch in der Belegschaft, der Kommunikation und der Programmgestaltung widerspiegelt. Sie schlägt dafür den Begriff des »Inreach«¹³⁴ vor, der sich im Kontrast zur ›Outreach‹-Strategie nicht nach außen richtet, sondern innerhalb der Institutionen hierarchische Strukturen und Autor:innenschaften durchbrechen soll.¹³⁵

Die künstlerische Direktorin und Kuratorin Yesomi Umolu moniert in einem Aufsatz, dass sich Museen schwertun, auf gesellschaftlichen Wandel angemessen zu reagieren und veranschaulicht dies am Beispiel des institutionellen Verhaltens im Zuge der ›Black Lives Matter‹-Bewegung in den Vereinigten Staaten von Amerika: »[T]hey [es sind Museen gemeint, VZ] wavered between presumed neutrality and tentative solidarity [...].«¹³⁶ Die Problematik der lediglich symbolischen Gesten, wie Umolu es nennt, zeigt sich gleichermaßen im Ausbleiben von Diversität. Basierend auf der Anerkennung einer »genealogy of violence and injustice in our institutions, public spaces, and personal lives«¹³⁷, fordert Umolu, über »token gestures of diversity and inclusion«¹³⁸ hinauszugehen, um zu einem »fundamental re-

129 Vgl. L. Bluche/F. Miera: Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft, 2013, S. 35.

130 Ebd., S. 33.

131 Ebd., S. 36.

132 S. Kamel: Gedanken zur Langstrumpfpfizierung musealer Arbeit, 2013, S. 96.

133 Vgl. ebd.

134 Ebd., S. 95.

135 Vgl. ebd., S. 92-95.

136 Y. Umolu: On the Limits of Care and Knowledge, 2020.

137 Ebd.

138 Ebd.

thinking of the role of museums«¹³⁹ zu kommen. Dabei bedeutet der dafür nötige Abbau von »Strukturen der White Supremacy und [der] damit einhergehenden rassistischen Attribute innerhalb [der] Institutionen«¹⁴⁰ weit mehr als eine kurzfristige, umstandslose Solidarisierung mit diskriminierten Personen auf Social-Media-Plattformen, wie eine Schweizer Initiative von mehr als 50 ›BIPoC‹-Künstlerinnen, Künstlern und Kulturarbeiterenden fordert.¹⁴¹

Mit diesen Aufführungen wird deutlich, dass viele Tätigkeiten von Museen zum Ausbau der Diversität noch immer nicht grundsätzlich gedacht und umgesetzt werden, sodass an dieser Stelle die Interdependenzen zu den in Kapitel 4.1 und 4.2 vorgetragenen Kritikpunkten erkennbar werden. Die Gründe für die Kritik, literarmuseale Institutionen seien nicht divers, hängen die Gründe folglich eng mit der fehlenden Auseinandersetzung mit ihren institutionellen Strukturen, ihrem festgeschriebenen Selbstverständnis sowie mit einem daraus resultierenden, ausbleibenden Umdenken zusammen. In Literaturmuseen besteht auf verschiedenen Ebenen eine deutliche Homogenität im Sinne einer fehlenden Vielschichtigkeit. Im Folgenden sollen einzelne Bereiche davon kritisch beleuchtet werden, in denen diese Homogenität sichtbar wird. Es handelt sich dabei um die personelle Aufstellung, um andere Involvierte wie etwa Stakeholder, nochmals konkret um die Besucher:innenschaft, um das Archiv und die Sammlungstätigkeiten, um den inhaltlichen Fokus und Ausstellungspraktiken sowie um die Debatte der Ausstellbarkeit von Literatur. Obgleich alle Bereiche grundsätzlich dem Diversitätsanspruch unterliegen, wird dieser in den genannten Feldern bisher nicht entsprechend thematisiert und/oder umgesetzt.

4.3.1 Homogenität in Literaturmuseen auf personeller und gruppenspezifischer Ebene

Wie oben ausgeführt, wird das Leitmotiv der Diversität im musealen Kontext in erster Linie auf die Generierung neuer Zielgruppen bezogen. Jedoch muss im Sinne Kamels auch das Museumspersonal, Mitglieder von Beiräten sowie Stakeholder etc. einbezogen werden. In Literaturmuseen, wie bereits mit Metzger hervorgehoben, herrscht eine »weitgehende Homogenität der Herkunftsmilieus vieler Museumsmitarbeiter und die des wissenschaftlichen Fachpersonals«¹⁴² sowie der Beirats-, Freundeskreis- oder Stiftungsmitglieder und der Mäzeninnen und Mäzenen

139 Ebd.

140 <https://blackartistsinswitzerland.noblogs.org/> vom 09.06.2021.

141 Vgl. ebd.; das Akronym ›BIPoC‹ kürzt die Begriffe ›Black‹, ›Indigenous‹ und ›People of Color‹ ab, die politische Selbstbezeichnungen sind.

142 F. Metzger: Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?, 2017, S. 66.

vor.¹⁴³ Obgleich keine Pauschalisierung von Einzelpersonen, die in verschiedenen Formen mit Literaturmuseen involviert sind, vorgenommen werden soll, deutet die von Metzger angeführte Homogenität Ähnlichkeiten im Hinblick auf Klassenverhältnisse, schulische und universitäre Hintergründe sowie Erfahrungen und Perspektiven an. Dies geschieht sowohl hinsichtlich genereller Bildung als auch wissenschaftlicher Fachdisziplinen. So weisen die fachliche Museumsbelegschaft, externe Kuratorinnen und Kuratoren sowie Beiratsmitglieder von Literaturmuseen zumeist eine literaturwissenschaftliche oder vergleichbare akademische Laufbahn vor. Damit sind sie in ihren Denkweisen, Arbeitstechniken, »Wissensformen und Argumentationsfiguren«¹⁴⁴ sowie Fragestellungen und Methodenansätzen häufig ähnlich geprägt. Dies hat sich in den Interviews der vorliegenden Arbeit mit leitenden und kuratorischen Verantwortlichen aus verschiedenen Museen sowie in der Umfrage bestätigt.

Während auf interner Ebene bisher wenig Maßnahmen ergriffen werden, um mehr Diversität zu ermöglichen, sind Literaturmuseen, wie auch alle anderen musealen Sparten darum bemüht, neue oder vielfältigere Zielgruppen zu generieren. Die Inhalte von Ausstellungen sollen dabei für ein sogenanntes breites Publikum aufbereitet werden, sodass in diesem Zuge mit besucherorientierten Konzepten im Sinne des ›user generated content‹ neben der wissenschaftlichen auch andere Perspektiven in die Ausstellungskonzeption einbezogen werden. Dadurch wird die Inklusion von und eine Vielfalt an Perspektiven, Stimmen und Meinungen suggeriert. Im Rückgriff auf die von der Ausstellungsmacherin und Autorin Nina Simon entwickelten vier Partizipationsmodelle für Museen, lässt sich dabei jedoch schnell feststellen, welche Möglichkeiten der Teilhabe bzw. Beteiligung sowie der inhaltlichen Diversität tatsächlich von den Literaturmuseen angeboten werden und welche Entscheidungsfacetten den Institutionen selbst weiterhin vorbehalten bleiben.¹⁴⁵ In Bezug auf die Frage, ob die partizipativen Maßnahmen tatsächlich eine Verteilung oder Verschiebung der Deutungshoheit ermöglichen (Vgl. Kap. 4.5), kann zu diesem Zeitpunkt bereits festgestellt werden, dass mit der Hinwendung zu den Bedürfnissen und Interessen von Besucherinnen und Besuchern durch beispielsweise neue Formate, Veranstaltungen und partizipative Konzepte zumeist nur diejenigen einbezogen werden, die ohnehin bereits zum potenziell traditionellen Publikum von Literaturmuseen gehören. Wenn ›andere‹ mögliche Besucher:innen durch

143 Vgl. ebd.

144 D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 84.

145 Vgl. N. Simon: The Participatory Museum, 2010. Simons vier Stufen der Partizipation umfassen: ›Contributors‹, ›Collaborators‹, ›Co-Creators‹, ›Hosts‹ (»die beitragende, die kooperierende, die mitgestaltende oder ko-kreative und schließlich die moderierende bzw. gastgebende Form zur Involvierung der Besucher«, E. Tietmeyer: Partizipation und die Frage der Nachhaltigkeit, 2015, S. 51.)

Strategien der Öffnung und Inklusion in die Museen eingeladen werden, werden sie oft weiterhin auf dieses ›Andere‹ reduziert und dienen damit gleichzeitig als »Objekte der Repräsentation«¹⁴⁶ einer offenen, diversen Selbstdarstellung der Institutionen.¹⁴⁷ Sternfeld führt diesbezüglich aus, dass mit Partizipation oft »das Feld der Repräsentation auf marginalisierte Gruppen der Gesellschaft«¹⁴⁸ erweitert werden sollte, aber dabei lediglich ein Eindruck der Beteiligung ohne tatsächlichen Einfluss generiert wird.¹⁴⁹ Dieser Umstand gründet nicht zuletzt darin, dass die Maßnahmen zumeist nur in vereinzelten Veranstaltungen und Programmen durchgeführt werden. Eine Studie im angloamerikanischen Raum hat jedoch ergeben, dass »diejenigen Institutionen langfristig erfolgreicher [im Hinblick auf ein diverseres Publikum, VZ] sind, bei denen die Outreach-Strategie strukturell verankert ist«¹⁵⁰.

4.3.2 Homogenität in literarmusealen Sammlungen, Inhalten und Gestaltungen

Neben zahlreichen Strategien, Leitfäden und Praxisbeispielen, die Diversität in Museen hinsichtlich ihres Publikums erreichen sollen, schlägt etwa der *Deutsche Museumsbund* in seiner Handreichung für *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt* auch Möglichkeiten vor, wie Sammlungen diverser gestaltet werden können. Der einleitende Satz des Kapitels (»Die Sammlung bildet die Basis eines Museums.«¹⁵¹) impliziert alles andere als Vielfalt im Sinne verschiedener, musealer Varianten; schließlich könnte die Basis eines Museums auch etwas anderes sein als eine Ansammlung von Objekten. Dennoch wird im Heft davon ausgegangen, dass die Neuausrichtung einer Sammlung auch das Selbstverständnis und den generellen Betrieb eines Museums modifizieren kann.¹⁵² Im Sinne einer Überarbeitung musealer Sammlungsstrategien ist die Hervorhebung wichtig, dass »die Themen Migration und kulturelle Vielfalt [...] nicht nur in kulturhistorischen und archäologischen Museen eine wichtige Rolle [spielen], sondern [...] für Museen aller Art relevant [sind]«¹⁵³. In diesem Zuge sollen vorhandene Sammlungsbestände neu befragt und erforscht werden, zusätzlich neue und ungewöhnliche Objekte sollen gesam-

146 N. Sternfeld: Plädoyer. Um die Spielregeln spielen!, 2012, S. 120.

147 Vgl. dazu siehe auch M. Amjahid: Der weiße Fleck, 2021, S. 198.

148 N. Sternfeld: Plädoyer. Um die Spielregeln spielen!, 2012, S. 120.

149 Vgl. ebd., S. 121.

150 I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument, 2018, S. 107.

151 Deutscher Museumsbund e.V.: Museen, Migration und kulturelle Vielfalt, 2015, S. 13.

152 Vgl. ebd.

153 Ebd.

melt sowie Themen der Diversität in den Fragenkatalog aufgenommen werden, der grundsätzlich an Objekte der hauseigenen Sammlungen gerichtet wird.

Hingegen ist festzustellen, dass in Literaturmuseen sich grundsätzliche Themen, die beispielsweise Migration oder außereuropäische Kulturen betreffen, meist nur dann in Sammlungen oder Ausstellungen von Institutionen wiederfinden, wenn die Namenspatroninnen und -patronen der Häuser in irgendeiner Form mit den Themen in Verbindung standen. Veränderungen im Bereich der Sammlungen und Archive werden in Literaturmuseen hingegen kaum jenseits der Kategorien und Kategorisierungen literarmusealer Objekte vorgenommen, die bereits in den 1980er Jahren und folgend formuliert werden und bis heute Bestand haben.

Die fehlende Diversität wird mit den homogenen Sammlungen folglich auch im inhaltlichen Fokus von Literaturmuseen erkennbar. Zunächst steht die Erinnerungskultur und damit einhergehend die Pflege und die Repräsentation des kulturellen Erbes literarischer Persönlichkeiten und ihrer Werke im unangetasteten Zentrum. Dabei fällt vor allem eine deutliche, inhaltliche Form der Homogenität von Literaturmuseen auf, die den Kanon und damit gleichzeitig die geschlechtsspezifische Verteilung (im historischen Verständnis eines binären Geschlechtersystems) von literarmusealen Personengedenkstätten betrifft (Vgl. Kap. 4.1): Da die deutsche Literaturmuseumslandschaft aus zahlreichen Institutionen besteht, die sich der kanonischen Hochliteratur verpflichten, prägt sie dadurch automatisch ein ›männlich‹ und ›weiß‹ dominiertes Bild von Literaturmuseen – und schließlich auch von Kulturerbe. Denn der Anteil von ›weiblichen‹, queeren oder ›BIPoC‹-Literaturschaffenden ist im deutschen Literaturkanon selbst nach der Jahrtausendwende gering.¹⁵⁴ Eine Umfrage in Literaturmuseen aus dem Jahr 1991 veranschaulicht den Einfluss des Kanons, der die Homogenität von literarmusealen Institutionen nach sich zieht: Die meisten Ausstellungen zwischen 1949 und 1985 werden demnach Goethe und direkt danach Schiller gewidmet, darauf folgen Ausstellungen zu den Schriftstellern Hermann Hesse, Heinrich Heine, Thomas Mann, Heinrich von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Mann und Friedrich Hölderlin. Ebeling führt diese Rangliste auf »eine (vage) Vorstellung von der literaturgeschichtlichen und kulturpolitischen Bedeutung der Autoren«¹⁵⁵ zurück. Obgleich es nach 1985 noch zahlreiche Neueröffnungen von Literaturmuseen gibt und die genannten Namen nicht das ganze Spektrum abbilden, zählen sie dennoch bis heute zu den wichtigsten Museen und thematischen Anlehnungen deutscher Literaturausstellungen. Noch deutlicher wird die Homogenität und das ›männlich‹ dominierte Bild der Literaturmuseumslandschaft anhand konkreter Zahlen, die

154 Vgl. M. Reich-Ranicki: Der Kanon, 2002–2006.

155 S. Ebeling: Ausstellungspraxis in der Bundesrepublik Deutschland – Auswertung einer Umfrage, 1991, S. 161.

sich aus Mitgliedschaften der ALG ableiten lassen: 85 Prozent der Museen, Stiftungen, Gesellschaften, Freundeskreise, Vereine und Archive sind konkreten Literaturschaffenden gewidmet (Vgl. Kap. 4.1.1); 73 Prozent einem einzelnen ›männlichen‹ Schriftsteller, 5 Prozent einer einzelnen ›weiblichen‹ Schriftstellerin (Vgl. Abb.1), wobei von Letzteren wiederum zwei Gesellschaften derselben Dichterin zuzuordnen sind. Insgesamt 94 Prozent der Museen, die als Personengedenkstätte zu werten sind (Vgl. Abb. 3), sind einem oder mehreren ›männlichen‹ Schriftstellern gewidmet, wohingegen 4 Prozent einzelnen ›weiblichen‹ Schriftstellerinnen bestimmt sind.

Eine Thematisierung dieses Umstandes, auf den das gesamte Literaturmuseumswesen aufgebaut ist, erfolgt in der Debatte nur marginal: Die Herausgeber:innen des Sammelbandes *Transforming Author Museums. From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs* stellen fest, dass postkoloniale und feministische Theorien, die Ende des 20. Jahrhunderts begonnen haben das allgemeine Museumswesen kritisch zu untersuchen, in Literaturmuseen weniger zum Tragen kommen.¹⁵⁶ Zwar gibt es »an obvious critique of patriarchy in author museums to be made because of the dominance of personality museums dedicated to white, Western men«¹⁵⁷, wie im Rückgriff auf Bohman festgehalten wird.¹⁵⁸ Allerdings werden die Institutionen aufgrund ihrer geringeren Größe und Reichweite weniger unter diesen Gesichtspunkten beleuchtet.

Im internationalen Diskurs zu Gedenkstätten von Autorinnen und Autoren wird teilweise reflektiert, wem ein Museum gewidmet wird und warum. So werden »geopolitical, cultural and class imbalances in the selection of author museums«¹⁵⁹ hervorgehoben und auf die Exklusion von Literaturschaffenden von einer Musealisierung aufgrund von Geschlecht und sexueller Orientierung hingewiesen.¹⁶⁰ Hingegen zeigt sich in der Debatte innerhalb Deutschlands, dass der Fokus auf die Ausstellbarkeit der immateriellen Dimension von Literatur das patriarchale und exkludierende Fundament der Institutionen in den Hintergrund schiebt. In der deutschen Diskussion wird der Einfluss des festgelegten Kulturerbes auf den Sammlungs- und Bewahrungsauftrag vieler Literaturmuseen vielmehr als gegebener Zustand angenommen.¹⁶¹ Die fehlende arbeitsorganisatorische sowie inhaltliche Diversität steht demnach in direkter Verbindung zu dem dominanten, patriarchalen, klassistischen und national geprägten Kanon, der die Erinnerung an so-

156 Vgl. U. Spring/J. Schimanski/T. Aarbakke: Introduction, 2022, S. 4

157 Ebd.

158 Vgl. S. Bohman: Att sätta ansikte på samhällen: Om kanon och personmuseer, 2010, S. 31.

159 U. Spring/J. Schimanski/T. Aarbakke: Introduction, 2022, S. 20.

160 Vgl. ebd.

161 Vgl. A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018, S. 9.

wie die Thematisierung von Literatur und ihren Produzierenden bestimmt und sie somit prinzipiell nur in vorgegebenen Facetten zulässt.

Dieser eingeschränkte Rahmen beeinflusst konsequenterweise auch die Objekte, die in Literatúrausstellungen exponiert werden und damit gleichermaßen auch die Präsentationsformen und Gestaltungsmethoden. Zunächst betrifft dies vor allem die Trägerelemente der Exponate, auf oder in denen sie nicht nur inszeniert, sondern auch vor Lichteinstrahlung, Temperatur, Materialausdünstungen und Berührungen geschützt werden. Während bei der Gestaltung der Träger ebenfalls die Betrachtungsmöglichkeiten von Objekten berücksichtigt werden müssen, gibt der institutionelle Fokus auf das Gedenken an literaturschaffende Personen gleichzeitig auch die Organisation und Rhythmisierung der baulichen Elemente vor, da die meisten Konzepte von Dauerausstellungen in Literaturmuseen auf biografischen Verknüpfungen in chronologischer und/oder thematischer Strukturierung basieren. Das lässt sich sowohl aus den für die vorliegende Arbeit analysierten Ausstellungen als auch aus der durchgeführten Umfrage in Literaturmuseen ableiten: Die teilnehmenden Museen werden im Fragebogen nach ihrer dominanten Präsentationsform, dem konzeptionellen Zugang, den Gestaltungsmitteln sowie den gezeigten Exponaten gefragt. Im Ergebnis lässt sich zusammenfassen, dass didaktisch-museale Präsentationsformen am dominantesten sind und die Mehrheit der teilnehmenden Museen ihre Dauerausstellungen mit faktischen und/oder narrativen Zugängen konzipiert. Darüber hinaus werden Texte und Bilder als Gestaltungsmittel am häufigsten in Literaturdauerausstellungen eingesetzt. Im Hinblick auf exponierte Objekte geht außerdem hervor, dass 48 Prozent der befragten Museen jeweils mehr als 100 Exponate in ihren Dauerausstellungen präsentieren und es sich dabei hauptsächlich (96 Prozent) um Originale handelt. Die Objekte belaufen sich größtenteils auf Bücher, werkzentrierte Autografe und Kunstobjekte sowie filmische und auditive Medien.

Die detaillierten Ausstellungsanalysen, die in fünf der wichtigsten deutschen Literaturmuseen durchgeführt wurden, können die Ergebnisse aus der Umfrage stützen und liefern noch eine weitere Erkenntnis im Hinblick auf Vielfalt: Die fünf analysierten Dauerausstellungen basieren auf klassisch-musealen Formaten, die nunmehr mit neuen Mitteln umgesetzt wurden. Dabei wird zwar teilweise eine große Vielfalt an visuellen, auditiven, interaktiven, partizipativen und spielerischen Mitteln eingesetzt, jedoch sind diese mitunter lediglich aneinandergereiht und können durch ihre Varianzen zur Überreizung führen, anstatt eine produktive Diversität der Gestaltung widerzuspiegeln. Geht es in Museen um Vielfalt im Hinblick auf Ausstellungspraktiken und -mittel, sollten hingegen nicht möglichst viele verschiedene Wahrnehmungs- und Vermittlungsvarianten angewendet werden, die vor allem auf die Breite der (vielfach technischen) Möglichkeiten ausgelegt sind. Stattdessen sollte Diversität im Sinne von Gestaltungen berücksichtigt werden, die normative Ausstellungsästhetiken, Dramaturgien sowie räumliche und choreogra-

fischen Organisationen hinterfragt und modifiziert. Gerade jedoch auch an der Ausstellbarkeitsdebatte wird deutlich, dass solche Experimente, d.h. Formate und Methoden, die von der heutzutage gängigen Ausstellungspraxis abweichen und Diversität von Gestaltungs- und Vermittlungsmethoden ermöglichen können, vielmehr als »Wagnis«¹⁶² oder als »nicht tauglich«¹⁶³ bezeichnet werden. Anhand der vielen ähnlichen und vergleichbaren Elemente in literarmusealen Ausstellungs-gestaltungen, die in den Umfrageergebnissen sowie in den Analysen hervortreten, lässt sich nicht nur der oben erläuterte Einfluss des Kanons erkennen, sondern gleichzeitig die Prägung homogener Ausstellungsästhetiken, die auf einen tief verankerten Ausstellungsbegriff zurückgehen.

Vor diesem Hintergrund mutet die Debatte rund um Literaturmuseen mit ihrer Suche nach neuen Methoden des Literatúrausstellens mutet vor diesem Hintergrund vielmehr wie das Streben nach einem Leitfaden an, durch den Museen Schritt für Schritt zur idealen und erfolgreichen Literatúrausstellung geleitet werden sollen, anstatt eine variantenreiche Vielfalt des Ausstellens zu entwickeln. Darin spiegelt sich auch der Einfluss der Debatte auf die musealen Praktiken: Die erhebliche Diskrepanz allein zwischen Gedenkstätten für »männliche« und »weibliche« Schriftsteller:innen wird in den hiesigen Diskussionen nicht reflektiert. Stattdessen wird die Homogenität reproduziert, indem etwa hauptsächlich kanonisierte Klassiker und die ihnen gewidmeten Museen als Beispiele innerhalb der Debatte angeführt werden. Dadurch entsteht der Eindruck, dass auch in der vermeintlich neutralen und personenunabhängigen Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur den kanonisierten Weltliteratinnen und -literaten wesentlich mehr Relevanz zugesprochen wird, anstatt das Konzept von Ausstellbarkeit vor genau diesem Hintergrund zu hinterfragen. Der fixierte Fokus auf die Ausstellbarkeit lenkt somit nicht nur von einer Reflexion des Kanons und der Homogenisierung literarmusealer Inhalte und Gestaltungen ab, sondern bedient diese noch dazu: Je wichtiger der:die Schöpfer:in eines literarischen Werkes im kulturhistorischen, nationalen Verständnis ist, desto wichtiger erscheinen auch die erprobten Möglichkeiten des Ausstellens ihrer Werke, um einen profunden Beitrag zu der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur zu leisten.

162 Das *Kleist-Museum* selbst sagt über den ersten Teil ihrer Dauerausstellung aus, dass die strikte konzeptionelle und räumliche Trennung von Werk und Autor ein Wagnis sei; Vgl. <https://www.kleist-museum.de/kleist-museum/ausstellungen/raetsel-kaempfe-brueche/>

163 In der Laborausstellung *Erzähl mir Meer!* (*Buddenbrookhaus*, Lübeck, 2015) wird Literatur mittels einer Raum-Klang-Licht-Installation ausgestellt, die laut dem Direktor der Lübecker Museen zu »Irritationen bei den Besucherinnen und Besuchern« geführt habe, woraus er schließt, dass die »angewandten Mittel zu diesem Zweck nicht tauglich waren.« H. Wisskirchen: Auf der Suche nach der idealen Ausstellung, 2016, S. 17f.

4.3.3 Homogenität innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur

In der Fixierung und gleichzeitigen Neutralisierung der Ausstellbarkeitsfrage deutet sich eine Grundproblematik der generellen Debatte über Literatúrausstellungen an, die von einem konventionellen Ausstellungsbegriff ausgeht. Mit der Relevanz kanonisierter Namenspatroninnen und -patronen von Literaturmuseen und der scheinbaren Suche nach einem Leitfaden, entfernen sich sowohl die Debatte als auch die literarmusealen Kulturinstitutionen immer weiter von Diversität im Bereich der Ausstellungspraktiken und darüber hinaus. Der Grund dafür liegt insbesondere in der Art der Durchführung sowie in den Beteiligten der Debatte. Mit der Analyse der debattengeschichtlichen Entwicklung (Vgl. Kap. 3.2) wird ersichtlich, dass die Diskussion bis heute aus einer einseitigen, literaturwissenschaftlichen Perspektive und mit einer disziplinar verankerten, arbeitstechnischen Methodik verhandelt wird. Die vorherrschende Eindimensionalität äußert sich insbesondere durch zwei interdependente Aspekte: Ersterer betrifft das Fehlen einer konkreten, fachlichen Expertise für das Medium Raum, Ausstellbarkeit und Ausstellungsdesign sowie das Fehlen vielfältiger Perspektiven unterschiedlichster Disziplinen, Bevölkerungsgruppen und Bezüge. Der zweite Punkt bezieht sich auf die Reproduktion von gleichen oder ähnlichen Fragestellungen im Verlauf der Debatte. Mit Schulz lässt sich zusammenfassen, dass die »Diskussion fast ausnahmslos von Vertretern von Literaturmuseen, Archiven und Bibliotheken [...] – sowie von Literaturwissenschaftlern [geführt wird]«¹⁶⁴. Schulz bezeichnet die Debatte darauf basierend als »einen weitgehend *geschlossenen* philologischen Diskurs [...], der vor allem von einem verhältnismäßig kleinen Kreis literaturaffiner Spezialisten [verhandelt] wird«¹⁶⁵. Die Aussage lässt sich mit Blick auf zahlreiche Verfasser:innenlisten und Literaturverzeichnisse aus Publikationen der Forschungsnische bekräftigen. In diesen treten Expertinnen und Experten aus Architektur, Szenografie, Bühnenbild und Design allenfalls als Randfiguren auf – und das trotz der eindeutig erforderlichen Expertise für Theorien und Praktiken der Gestaltung und trotz der direkten Verknüpfung des Themas Ausstellbarkeit mit dem Medium Raum. Ebenfalls selten werden Gestalter:innen zu themenbasierten Tagungen oder Fachgesprächen eingeladen, wenngleich die Beauftragung von professionellen Designbüros für Projekte in unterschiedlich großen Museen mittlerweile einen deutlichen Anstieg erfährt. Diese Einbeziehung betrifft in den meisten Fällen allerdings nicht die wissenschaftlichen Diskussionen und wird ohne öffentliche Transparenz durchgeführt. Lediglich in wenigen experimentellen Projekten wird

164 C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 137.

165 Ebd.

die Gestaltungsseite teilweise von Beginn an im Sinne eines gemeinsamen, interdisziplinären Projekts anstatt einer Umsetzungsbeauftragung einbezogen: Für die Experimentreihe der Frankfurter Metaausstellung zum Literatúrausstellen werden explizit Gestalter:innen involviert und ihre Einschätzungen in dem Sammelband von 2011 publiziert – wohlgermerkt immer in Zusammenarbeit mit der wissenschaftlichen Seite, denn die Experimente erfolgen überwiegend in Zweiertteams, bestehend aus Vertreter:innen der Wissenschaft sowie der Gestaltung.¹⁶⁶ Andere vergleichbare Beispiele, in denen Ansätze für Ausstellbarkeiten etc. gemeinsam in einem interdisziplinären Prozess entwickelt wurden, finden hauptsächlich in universitären Kontexten statt, für die die folgenden zwei Projekte exemplarisch stehen: Die experimentelle Laborausstellung *Erzähl mir Meer!* des Lübecker *Buddenbrookhauses*, die für die vorliegende Arbeit analysiert wurde, ist 2015 in Kooperation mit Studierenden des Studiengangs Experimentelle Gestaltung von der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* erarbeitet und realisiert worden; in dem Seminar *Make Fontane Great Again* der *Fachhochschule Potsdam* haben sich Studierende des Fachbereichs Design und des Studiengangs Kulturarbeit gemeinsam mit der Frage nach der expositorischen Vermittlung und Visualisierung von Fontanes Werk in der heutigen Zeit beschäftigt und ihre unkonventionellen Ansätze in der Ausstellung *Warum eigentlich Fontane?* im Jahr 2018 in Potsdam präsentiert.¹⁶⁷ Nichtsdestotrotz bleiben diese Kooperationen Ausnahmen, aus denen sich bisher kein Standard entwickelt hat. Das Fehlen entsprechender Expertise, die mit der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur zwangsläufig gefordert ist, spricht den Fachleuten nicht nur die Fähigkeit eines Beitrags zum wissenschaftlichen Diskurs ab, sondern ist gleichzeitig für die Diskussion selbst kontraproduktiv, weil keine Diversität entstehen kann. Dieser Umstand wird dadurch verstärkt, dass auch andere akademische, künstlerische und praktische Disziplinen sowie beispielsweise antidiskriminierende, antirassistische und feministische Perspektiven oder bezogene Standpunkte als Querschnitt aus verschiedenen Bevölkerungsgruppen und -schichten jeweils kaum bis gar nicht in den Diskussionen um Literatúrausstellungen vertreten sind. Durch das Auslassen gänzlich anderer Perspektiven, Meinungen und Ideen aus Disziplinen, Blickwinkeln und Milieus, die nicht den Literaturwissenschaften und anderen akademischen Gruppen angehören, wird die Möglichkeit auf einen diversen, multiperspektivischen Diskurs verhindert.

In der Folge wird die Debatte durch die Prägung der literatur- beziehungsweise kulturwissenschaftlichen Sichtweise von einer starken Eindimensionalität geprägt, die dazu führt, dass immer wieder die gleichen Fragestellungen bemüht und wiederholt werden. In diesen Ansätzen wird stetig der Bezug zur Ausstellbarkeit hergestellt, die wiederum mit den Definitions- und Kategorisierungsversu-

166 Vgl. A. Bohnenkamp/S. Vandenrath: *Wie stellt man Literatur aus?*, 2011, S. 283-338.

167 Vgl. <https://warumeigentlichfontane.fh-potsdam.de/>

chen, den Legitimationsausarbeitungen sowie den praktischen Erprobungen über die Differenz von Materialität und Immaterialität verhandelt wird. Darin wird die Beschäftigung mit dem Ausstellen von Literatur als literaturwissenschaftlicher anstatt als gestalterischer Forschungsgegenstand markiert und verhandelt.¹⁶⁸ Seibert präzisiert diesen Anspruch, indem er danach fragt, wie sich die Ausstellungsästhetiken von Literatúrausstellungen »aus literaturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse heraus (und mit einem entsprechenden Analyse-repertoire) beschreiben [lassen]«¹⁶⁹. Somit hat sich aus der Eindimensionalität hat sich somit ein Kanon der Fragen, der Rezeption und der Reflexion entwickelt, der immer wieder neu gefestigt wird und den Ursprung sowie die Entwicklung der Diskussion auf ein Verständnis aufbaut, das dem Immateriellen seine Vorzeigbarkeit abspricht. Durch dieses grundlegende Verständnis, das zuerst die Negierung und später die Möglichkeiten der expositorischen Übersetzbarkeit von Gegenstandslosem ins Zentrum rückt, wird die Kategorie der Ausstellbarkeit auf literaturwissenschaftliche Legitimationen sowie auf Vermittlungs- und Darstellungsmöglichkeiten reduziert.

Im Gegensatz dazu wird jedoch im allgemeinen Gestaltungsprozess überhaupt nicht zwischen ausstellbarer Materialität und unausstellbarer Immaterialität differenziert: In den für die vorliegende Arbeit durchgeführten Interviews mit Gestaltungsbüros berichten etwa die Szenografinnen Astrid Becker und Anna Bandholz vom Büro *drej design*, die Grafikdesignerin Costanza Puglisi und der Architekt Florian Wenz des Büros *unodue!* sowie die Architektin und Szenografin Barbara Holzer von *Holzer Kobler Architekturen*, dass sich die Frage nach Ausstellbarkeit im gestalterischen Entwurfsprozess überhaupt nicht stelle. Stattdessen wird in den genannten drei Gesprächen sowie im Interview mit Marie Gloger und Andreas Haase vom *Studio Neue Museen* auf moralische, ethische, ökologische und ähnliche inhaltliche und gestalterische bzw. technische Aspekte und Grenzen der Ausstellbarkeit hingewiesen. In den Diskussionen über die Theorien und Praktiken des Literatúrausstellens werden diese Faktoren jedoch kaum thematisiert. Hingegen werden ideologische und repräsentative Funktionen der Institutionen als inhärent wahrgenommen und folglich ebenso wie auch die eindimensionale Zentrierung möglicher Ausstellungspraktiken nicht hinterfragt, anstatt sich etwa politischen und institutionellen Hintergründen des Transformationsimperativs zu widmen.

168 Seibert moniert 2005, dass das Medium Ausstellung »kaum Beachtung durch eine universitär etablierte Literaturwissenschaft [fand]« und in der Germanistik »weitgehend peripher [blieb]«; P. Seibert: *Kein Ort?*, 2005, S. 239. Er sieht dies als Beleg, dass Literatúrausstellungen nicht als Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung anerkannt und methodisch reflektiert seien.

169 Ebd., S. 243.

4.3.4 Diversität als strukturelles Grundprinzip

Die Debatte wird demnach seit ihren Anfängen von Fragen gelenkt, die immer gleiche Ansätze reproduzieren und diese durch den Fokus auf die Ausstellbarkeit von Literatur gleichzeitig auf Legitimation und Optimierung sowie auf einen Rahmen zwischen Repräsentation und Innovation verweisen. Das sorgt dafür, dass institutionelle und politische Grundproblematiken in den Hintergrund fallen. Holm proklamiert sicherlich folgerichtig, dass die wissenschaftlichen Diskussionsbeiträge die Kontroverse um die Ausstellbarkeit von Literatur ausdifferenzierten, sowie dass diese aus der bloßen Gegenüberstellung von Für und Wider herausgelöst und neue Dimensionen der Betrachtung eröffnet hätten.¹⁷⁰ Hingegen stellt sich in der Untersuchung im Hinblick auf die Diversität der Ausarbeitungen heraus, dass die Debatte und ihre Vertreter:innen nicht die Öffnung, sondern eine systematische Einschränkung der literarmusealen Praxis bedingt haben. Die heutigen neuen Formen werden zwar als progressiver Wandel deklariert, sichern dem theoretischen Kanon jedoch weiterhin die Kontrolle zu und vernachlässigen somit eine Auseinandersetzung mit Aspekten der Institution, der Strukturen und der Hegemonien, aber auch mit fachlichen Expertisen und vielfältigen Perspektiven innerhalb der Debatte. Vor dem Hintergrund der Eindimensionalität und mit Blick auf die Aussagen in den Interviews mit Expertinnen und Experten der Szenografie, Architektur und des Designs lässt sich vermuten, dass eine größere Vielfalt an Stimmen die Diskussion wesentlich weiter ausdifferenziert hätte als die bloße Loslösung vom dualistischen Für und Wider.

Die Ausstellbarkeitsdebatte in ihrem entwicklungsgeschichtlichen und aktuellen Kontext trägt demnach immens zur Homogenisierung sowohl der Theorien als auch der Praktiken von Literaturmuseen und dem Ausstellen von Literatur bei. Das Verständnis von Literatúrausstellungen, ihren Funktionen, Umsetzungen und Potenzialen sowie die Auffassung von den Konzepten und Zielen der gewünschten Transformation basieren folglich auf einem eindimensionalen Fragenkanon, der bestimmt, wer über das Medium mit welchen Schwerpunkten diskutiert, wie es davon ausgehend geformt und nach fachspezifischen Maßstäben verändert wird. Die Akteurinnen und Akteure spielen dabei eine elementare Rolle, da sie als Beteiligte der Diskussion auch häufig Beteiligte musealer (und kuratorischer) Ausstellungsentwicklungen sind und somit nicht nur die Debatte, sondern auch die Literaturmuseumspraktiken aktiv beeinflussen. Während der Germanist Burckhard Dücker Literatúrausstellungen die Leistung zuspricht, weitere Wissensproduktion und Bildungsprozesse zu ermöglichen,¹⁷¹ erreichen die Ausstellungen, die basierend auf der eindimensionalen Suche nach neuen Möglichkeiten realisiert werden,

170 Vgl. C. Holm: Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum, 2013, S. 575-578.

171 Vgl. B. Dücker/T. Schmidt: Lernort Literaturmuseum, 2011, S. 39.

vor dem Hintergrund der Homogenität auf allen in diesem Kapitel genannten Ebenen hingegen vielmehr das Gegenteil: Sie verhindern Diversität sowie die Differenzierung von Wissensproduktion. An dieser Stelle ist sogar unerheblich, dass Maßnahmen im Sinne des ›Outreach‹-Konzeptes in Literaturmuseen allenfalls partiell umgesetzt werden, da selbst eine breitgestreute Realisierung inklusiver, diverser Projekte noch immer im Kontext bisheriger Verständnisse und Perspektiven durchgeführt werden und somit keine strukturellen Veränderungen bewirken würde. In dem Bericht *Why Does it Feel So Good?* auf einer Plattform der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* wird nach einem Workshop und einer Gesprächsrunde mit verschiedenen Museen in diesem Kontext Folgendes zusammengefasst:

»Partizipation, Inklusion, Diversity, Outreach – unter all diesen Labels werden dieselben Themen verhandelt und ähnliche Lösungen vorgeschlagen, die dann auf ihre möglichst kostengünstige Variante heruntergebrochen manchmal finanziert und oftmals zeitlich begrenzt umgesetzt werden. Der Status Quo des bürgerlichen Museums bleibt damit erhalten und am Fundament des berüchtigten Elfenbeinturms wird nicht gerüttelt. Das endlose [W]iederkauen von Forderungen nach mehr Teilhabe und weniger Schwellen führt zu nichts, wenn sich nicht grundlegend etwas am Selbstverständnis der Institutionen ändert. Bürgerlich besetzte und akademisch ausgerichtete Gesprächspanels, im Rahmen derer diese Themen verhandelt werden, sind keine Lösung, sondern Teil des Problems.«¹⁷²

In Bezug auf Literaturmuseen zugespißt formuliert, ist die heutige Ausstellbarkeitsdebatte Teil des Problems, die durch die bisherigen Beteiligten jedoch vielmehr als lösungsorientierter Weg verstanden wird. Daran angelehnt und basierend auf den Ausführungen in diesem Kapitel offenbart sich ein notwendiger Schritt für Literaturmuseen, um die homogene Deutungshoheit und Dominanz der wissenschaftlich-musealen Seite nicht nur in Ausstellungen, sondern in der grundsätzlichen Diskussion über die Zukunft von Literaturmuseen zu überwinden: Diversität muss in allen Bereichen, die entweder das Museum tangieren oder vom Museum tangiert werden als strukturelles Grundprinzip etabliert und nicht lediglich als singuläres Programm einzelner Projekte eingebettet werden. Das bedeutet auch, dass Diversität bereits bei der strukturellen Etablierung von Literaturmuseen und -ausstellungen als Grundprinzip bestehen und dann in solchen diversen Institutionen sowohl für Problembehandlungen als auch für potenzielle Lösungsgenerierungen gelten muss. Der bisherige Verlauf der Debatte skizziert, was das Fehlen von Diversität langfristig für Literaturmuseen bedeutet: Sie sind nicht nur homogen, sondern agieren exklusiv.

172 <https://hfbk-hamburg.de/de/feeds/rhizome/unmodern-talkings-public-feed-why-does-it-feel-so-good-im/>

4.4 Literaturmuseen fördern Exklusion

Der Vorwurf der Exklusivität von Museen ist, wie auch andere Kritikpunkte, keine Neuerscheinung des 21. Jahrhunderts. Im Gegenteil, wird heutzutage akribisch an der Überwindung des Stigmas der Exklusivität gearbeitet. Das geschieht jedoch vermehrt über direkte Lösungsansätze in Form von zahlreichen Inklusionsprojekten, sodass eine Auseinandersetzung mit den Grundzügen des Problems der Exklusivität und Exklusion, d.h. mit dem eurozentrischen, kolonialen und patriarchalen Fundament von Museen sowie mit den exkludierten Individuen und Gruppen und mit ihrer Beziehung zur musealen Institution weniger Beachtung findet. Auch hier geht es deshalb darum, die institutionellen Strukturen und das Selbstverständnis der Museen zu beleuchten, denn mögliche Antworten auf die Frage, warum die Kritik noch heute aktuell ist, erschöpfen sich nicht in einzelnen Programmen. Ohne eine tiefgreifende Beschäftigung erreichen die Maßnahmen und Angebote ihr Ziel der Teilhabe und Einbindung ›neuer‹ Besucher:innen in vielen Fällen allenfalls temporär und führen langfristig vielmehr zu Segregation und Exklusion. Es stellt sich folglich die Frage, inwiefern die oben angeführten Strategien Teil des Problems und keine Lösungsansätze sind. Vor diesem Hintergrund soll untersucht werden, inwiefern sich insbesondere die museale Gattung der Literaturmuseen als exklusiv darstellt und sich mit der Kritik jenseits inklusiver Konzepte nicht auseinandersetzt. Dabei sollen die Konsequenzen aus den Missständen, die im vorangegangenen Kapitel thematisiert werden, beleuchtet und darüber hinaus die exklusive Grundstruktur der literarmusealen Institutionen problematisiert und erläutert werden.

Die stetig neu aufgelegte Forderung der Öffnung musealer Kulturinstitutionen, die gegen Exklusion angehen soll, besteht mindestens seit der Entstehung des modernen Museums und hat sich seitdem paradigmatisch weiterentwickelt. Der folgenreichste Widerstand gegen museale Exklusivität in der Geschichte des Museumswesens erfolgt durch die Besetzung des *Louvre* und erreicht direkt sowie in darauffolgenden Prozessen die öffentliche Zugänglichkeit, die Klassifizierungen der Depots und Ausstellungsobjekte, die Ausdifferenzierung verschiedener Museumsgattungen sowie die Etablierung der Institution als öffentlicher Bildungs- und Freizeitort. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lösen erneute Kritiken am Elitären und Verstaubten der Museen Maßnahmen wie die Didaktisierung und Literarisierung sowie die Einführung von Interaktionen und ästhetischen, multisensuellen Raumbildern aus, die dem exklusiven Charakter gleichermaßen entgegen treten sollen. Aus jenen Kritiken der 1960er und 70er Jahre entsteht beispielsweise auch die sogenannte ›New Museology‹,¹⁷³ die den damaligen Vorwurf der Exklusiv-

173 Der Begriff ›New Museology‹ beschreibt die Entwicklung der fachlichen Ausdifferenzierung von museologischen Auseinandersetzungen hin zu kritischer, institutioneller Selbstreflexi-

vität von Museen reflexiv und institutionskritisch beleuchtet und sich seit den 80er Jahren vehement dagegen einsetzt. Das Konzept der sozialen Inklusion stellt einen zentralen Begriff der ›New Museology‹ dar.¹⁷⁴ Dass die Kritiken sowie die Forderungen nach Inklusion und Diversität auch im fortschreitenden 21. Jahrhundert wieder (oder immer noch) aktuell sind, gründet in den gesellschaftlichen, politischen und institutionellen Bedingungen, an die ebendiese Forderungen und ihre Entwicklungen gebunden sind. In alltäglichen Situationen auf verschiedensten Ebenen zeichnet sich ab, dass sich strukturelle Ungleichheit sowie eurozentrische und patriarchale Ausrichtungen der Wissensvermittlung nicht mit einzelnen, zeitlich begrenzten Projekten zur Förderung der Diversität überwinden lassen. Es ist folglich nicht verwunderlich, dass sich die Forderung an Museen über Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte hinweg wiederholt und auch aktuell nach Jahren der Projektierungen noch immer vornehmlich rhetorisch bleibt.¹⁷⁵ Angesichts der Umfunktionierung des Leitspruchs ›Kultur für Alle‹ zu dem Imperativ ›Kultur mit Allen‹ macht Sternfeld in diesem Zuge deutlich,¹⁷⁶ aus welcher Perspektive und aus welcher privilegierten Position heraus entsprechende Auseinandersetzungen und Strategien erfolgen und konzipiert werden. Während der Anschein erweckt wird, das Interesse läge einzig im Ziel der Inklusion, muss bedacht werden, dass Museen als Bestandteil unserer Gesellschaft, d.h. als Freizeiteinrichtung, geschichtskultureller Speicher und außerschulischer Lernort gleichermaßen Teil der kapitalistischen Marktwirtschaft sind, in der Diversität oft auch als Ressource zur eigenen Aufwertung sowie Ertragssteigerung genutzt wird (Vgl. Kap. 4.3).¹⁷⁷ Das Konzept der Partizipation kann dabei folglich auch im Museum als Instrument dienen, um sich zeitgemäß zu inszenieren oder mehr Besuchszahlen zu erreichen, ohne interne Strukturen zu verändern. Während sich diesbezüglich Spuren der schnelllebigen, neoliberalen Gesellschaft abzeichnen, werden die entsprechenden Maßnahmen demnach gleichzeitig in einem stagnierenden System umgesetzt, das noch immer auf einer erzieherischen und homogenen Konnotation basiert und gemeinsam mit den ökonomischen Umständen in einen exklusiven Charakter kulminiert.

on im Hinblick auf soziale, politische und pädagogische Aufgaben. Das Museum wird nunmehr »als ein zu interpretierender Ort der Repräsentation, an dem Bedeutung generiert, Macht ausgeübt und spezifische Erkenntnisweisen bereitgehalten werden« untersucht; A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 165.

174 Vgl. I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: *Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, 2018, S. 18.

175 Vgl. M. Heun/F. Metzger: *Ein offenes Museum für Alle*, 2017, S. 100.

176 Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 74; Vgl. dazu H. Hoffmann: *Kultur für alle: Perspektive und Modelle*, 1979.

177 Das betrifft Phänomene wie ›Pinkwashing‹ (Marketingstrategie, um mit (leeren) Solidaritätsbekundungen für Gleichberechtigung etc. Profit zu erwirtschaften) und ›Tokenism‹ (symbolische Anstrengung für Diversität ohne Positionierung).

Exklusive Charakterzüge werden gleichermaßen in Literaturmuseen deutlich und sollen anhand verschiedener Merkmale erläutert werden.

4.4.1 Exkludierende Merkmale von Literaturmuseen durch Museumsarchitekturen

Zunächst betreffen exkludierende Merkmale grundsätzlich die Orte der Institutionen, an denen vermeintlich inklusive Veranstaltungen etc. angeboten werden und beginnen somit bereits in der Architektur. Welzbacher beschreibt diese zunächst wie folgt: »Bauwerke sind zum wichtigen Werbeträger von Museen geworden, indem sie die Institutionen durch ihre äußere Gestalt unübersehbar im Stadtraum positionieren und gleichzeitig als »Ikonen« weit über die Stadtgrenzen hinaus bekannt machen.«¹⁷⁸ Ausgehend vom »Bilbao-Effekt« (Vgl. Kap. 4.1.1) neuerer Museumsarchitekturen sowie von der Referenz historischer Bauten im Sinne authentischer Orte, besitzen Museumsgebäude folglich von Beginn an einen repräsentativen Charakter und dienen den darin archivierten und präsentierten Objekten und Inhalten nicht einfach als schützende Hülle, sondern insbesondere als kommunikatives Aushängeschild. Die Kunsthistorikerin Nadine Ober-Heilig erläutert die Rolle der musealen Architektur als »Vorzeigebauten für Geschichtsbewusstsein und Bildungsstreben der Gesellschaft«¹⁷⁹, die den »Status als relevanten Kulturträger transportieren«¹⁸⁰ und als Element der Markenkommunikation fungieren.¹⁸¹

Im Fall von Literaturmuseen handelt es sich mehrheitlich um repräsentative Bauten und großbürgerliche Gebäude, teilweise um Wohnhäuser oder, wesentlich seltener, um monumentale Neubauarchitekturen. Der Literaturkritiker Hubert Spiegel weist im Rekurs auf Orhan Pamuks *Ein bescheidenes Ausstellungsmanifest*, in dem Pamuk die Verwandlung von monarchischen Palästen zu staatlichen Museen und nationalen Symbolen kritisiert,¹⁸² auf den Einfluss feudaler Architektur hin, den er im Hinblick auf das *Goethe- und Schiller-Archiv* in Weimar sowie auf das *Schiller-Nationalmuseum* in Marbach ausmacht.¹⁸³ Spiegel bezeichnet die beiden Gebäude im Sinne Pamuks als »Repräsentationsbauten«¹⁸⁴, »die in Stil und Ausmaß an Schlösser oder doch zumindest an Landsitze oder ein Stadtpalais erinnern. Die [erhöhte] Lage [...] ist exponiert, die Innenausstattung alles andere als bürgerlich«¹⁸⁵.

178 C. Welzbacher: *Das totale Museum*, 2017, S. 52.

179 N. Ober-Heilig: *Das gebaute Museumserlebnis*, 2015, S. 90.

180 Ebd.

181 Vgl. ebd.

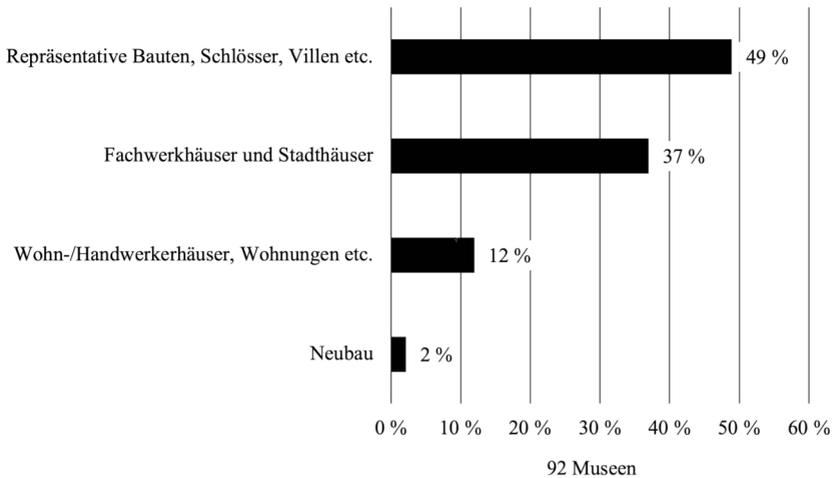
182 Vgl. O. Pamuk: *Ein bescheidenes Museumsmanifest*, 2012, S. 55.

183 Vgl. H. Spiegel: *Was will der Kritiker im Museum?*, 2015, S. 73.

184 Ebd.

185 Ebd.

Abb. 5: Architektonische Gebäudekategorien von Literaturmuseen



Anders als die imposanten Gebäude gliedern sich museale Gebäudeformate wie beispielsweise durchschnittliche Wohnhäuser in die Architektur der jeweiligen Städte ein, lösen aber dennoch Ehrfurcht aus, weil sie durch die Berührung der Dichter:innenengies, d.h. durch ihre dortige Geburt, ihr Leben, Arbeiten oder Sterben, mit einem auratischen Wert aufgeladen sind. Diese konstruierte Besonderheit kann aufgrund der zufälligen Kreuzung von Dichter:in und Haus eine ähnliche oder sogar größere Wirkung auf das Publikum ausüben als beeindruckenden Stadtvillen oder monumentale Neubauten von berühmten Architektinnen und Architekten.

Museumsarchitekturen müssen als Bestandteil exklusiver Charakterzüge von Literaturmuseen benannt werden, weil sie zum einen hinsichtlich ihrer eigenen Inhalte und Erinnerungen exklusiv sind und zum anderen nach Außen einen exkludierenden Eindruck vermitteln. So schließen Museumsgründungen, die von authentischen Gebäuden abhängig sind, selbst aktiv aus: Der Literatur- und Medienwissenschaftler Michael Grisko hebt hervor, dass Schriftsteller:innen, »die in (häufig wechselnden) Mietwohnungen oder Hotels gewohnt haben, weniger Chance auf ein eigenes Museum haben als Autoren, die schon in der Wahl ihres Wohnortes großen Wert auf bürgerliche Inszenierungspraktiken (und dem damit verbundenen Publikum) legten«¹⁸⁶. In diesem Zuge wird deutlich, dass der oben beschriebene, literarische Kanon das Literaturmuseumswesen auch aufgrund exklusiver Praktiken dominiert, in denen »schon das künstlerische Selbstbild und die nicht

186 M. Grisko: *Der Autor lebt*, 2009, S. 46.

selten damit verbundene Lebenspraxis großen Einfluss auf die Rezeption post mortem haben«¹⁸⁷. Klassenzugehörigkeit und Wohlstand von Autorinnen und Autoren spielen bei bisherigen Museumsgründungen folglich eine elementare Rolle: »[O]ne needed to have owned a house in order to get a house museum.«¹⁸⁸

Zum anderen können die baulichen Hüllen literarmusealer Kulturinstitutionen in ihren verschiedenen beispielsweise herrschaftlichen oder authentischen Ausprägungen, implizieren, dass der dort gezeigte Inhalt mit verschiedenen Lebenswirklichkeiten der diversen Bevölkerung keine Berührungspunkte aufweist. Somit ist allen museal-repräsentativen Gebäuden gleich, dass sie eine Schwelle der Nichtzugehörigkeit produzieren, die selbst auf Einladung nur schwerlich überwunden werden kann. Hinzukommt, dass die Erreichung der Häuser auch auf topografischer und finanzieller Ebene Schwierigkeiten bergen kann. Der Soziologe und Germanist Uli Glaser führt Gründe auf, warum kulturelle Teilhabe ein unerfülltes Problem bleibt und häufig eher zur Segregation statt Inklusion führt: »Zu wenig Geld, zu wenig Zeit und zu geringe Erreichbarkeit von kulturellen Angeboten in der Nähe des eigenen Wohnorts werden als häufigste Nicht-Nutzungsgründe genannt [...]«¹⁸⁹ Werden sozioökonomische und infrastrukturelle Indikatoren in den Inklusionsstrategien der Museen nicht berücksichtigt, trägt dies über die Architektur als Schwelle hinaus zur Exklusion bei.

4.4.2 Exkludierende Merkmale von Literaturmuseen durch Partizipationsprojekte

Das Konzept der Partizipation, das seit der Jahrtausendwende immer weiter professionalisiert wird, dient vor diesem Hintergrund als Instrument, um Barrieren zu minimieren und möglichst heterogene Gruppen am kulturellen Leben teilhaben zu lassen. Allerdings muss das Konzept selbst kritisch beleuchtet werden, da sich partizipative Maßnahmen nicht automatisch und vollständig inklusiv auswirken, sondern auch schnell das Gegenteil, d.h. Segregation und Exklusion bewirken können. Im geschichtlichen Rückblick werden diesbezüglich Kontinuitäten sichtbar, die sich bis heute ausdehnen: Im 18. Jahrhundert resultiert aus dem oben genannten Kampf gegen die museale Exklusivität während der Französischen Revolution eine Machtverschiebung, die wiederum nur einer Gruppe, in diesem Fall dem Bildungsbürgertum, die Deutungshoheit zuspricht und darüber entscheiden lässt, was, wann, wie gezeigt wird.¹⁹⁰ Die nunmehr mögliche Zugänglichkeit der Mu-

187 Ebd.

188 U. Spring/J. Schimanski/T. Aarbakke: Introduction, 2022, S. 20.

189 U. Glaser: Mythos Kultur für Alle?, 2014.

190 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: »The Radical Democratic Museum« – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

seen für alle Bevölkerungsschichten geht im 19. Jahrhundert mit pädagogischen Erziehungsmaßnahmen »der Arbeiterklasse anlässlich der Weltausstellungen«¹⁹¹ einher, die Marchart als paternalistisches Machtgefüge beschreibt, über das die Institutionen die neuen Besucher:innen zu disziplinieren versuchen.¹⁹² Im Hinblick auf das 20. Jahrhundert beschreibt die Kulturanthropologin Elisabeth Timm, dass die Programmatik der kulturellen Teilhabe in den 1970er Jahren von einer »intellektuellen, künstlerischen, emanzipativen, liberalen Elite«¹⁹³ vertreten wird, in der sich die »elitäre Rückseite«¹⁹⁴ der Demokratisierung von Museen zeige: Denn während die Häuser zwar für »alle« zugänglich gemacht werden sollen, bleibe »die Produktion von Kultur hingegen [...] ein Privileg der Experten«¹⁹⁵. Mit der inflationären Etablierung des Konzepts der Partizipation nach der Jahrtausendwende soll ebendieser institutionellen Vorherrschaft entgegengewirkt werden – allerdings ist das exkludierende Moment auch heute noch in den partizipativen Ansätzen abzulesen. Partizipation soll Museen als demokratische Orte für »alle« bewerben, Ausstellungen aktiver und persönlicher gestalten, sodass auch laienhafte Perspektiven von Besucherinnen und Besuchern vertreten werden. Weiterhin sollen so auch Gruppen erreicht werden, die bisher wenige oder keine Berührungspunkte mit Museen bzw. mit Kunst- und Kulturvermittlung hatten. Wie mit Sternfeld dargestellt wurde (Vgl. Kap. 4.31.), wird dadurch jedoch oft nur eine Illusion der Teilhabe generiert und die eingeladenen Personen aufgrund ihres »Fremdseins« in den Institutionen zweckbestimmt. Als Objekte der Repräsentation können sie kein selbstverständlicher Teil werden. Deutlich wird dies in Beschreibungen von musealen Inklusionskampagnen, die beispielsweise sogenannte »bildungsferne Gruppen« als Besucher:innen erreichen wollen. Auch wenn die Konzepte auf guten Intentionen sowie Methoden beruhen und sogar Erfolge erzielen, muss dabei der Prozess des »Othering«¹⁹⁶ problematisiert werden. Dieser Prozess beginnt bereits in Formulierungen, wenn aus musealer Perspektive über sogenannte bildungsferne Gruppen pauschal ausgesagt wird, dass für sie »ein akademisch anmutendes Museum [...]

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

192 Vgl. ebd.

193 E. Timm: Partizipation, 2014, S. 6.

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Der Begriff »Othering« wird beispielsweise im Glossar der *Züricher Hochschule der Künste* eingehend beschrieben: »Mit Othering wird ein Prozess beschrieben, in dem Menschen als »Andere« konstruiert und von einem »wir« unterschieden werden. Diese Differenzierung ist problematisch, da sie mit einer Distanzierung einhergeht, die »das Andere« als »das Fremde« aburteilt.« <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894>

keine attraktive Freizeitoption dar[stellt]¹⁹⁷ und gleichzeitig versichert wird, dass für »die klassischen Museumsbesucher*innen [sic!]¹⁹⁸ auch in den Erprobungen neuer Formate »weiterhin passende Angebote«¹⁹⁹ realisiert würden. Dadurch wird das potenziell neue Publikum bewertet und ob ihrer Bildung in soziale Kategorien getrennt, sodass genau diejenigen stereotypisiert werden, denen die Museen eigentlich offen begegnen wollen.

Innerhalb des Literaturmuseumswesens wird dieser Prozess durch das homogene Fundament deutlich: Literaturmuseen, die mit den erinnerten Werken und Literaturschaffenden zum Großteil Höhenkammliteratur bedienen, reproduzieren eine Hochkultur und repräsentieren damit eine homogene Identität und das dementsprechende kulturelle Zugehörigkeitsgefühl von akademischen sowie »sozioökonomisch privilegierten Schichten«²⁰⁰. In Inklusions- und Diversitätsmaßnahmen, die auch in Literaturmuseen vollzogen werden, werden die exponierten Inhalte einer »Schwellennivellierung«²⁰¹ unterzogen, in verschiedene Sprachen übersetzt sowie anhand expositorischer Kommentarfunktionen mit nicht-wissenschaftlichen Bezügen oder durch Alltagsgegenstände ergänzt, um sie für Besucher:innen außerhalb dieser homogenen Gruppe zu personalisieren und ihnen eine Identifikation zu ermöglichen. Literaturmuseen adressieren dabei ebenso konkrete ›andere‹ Gruppen wie Kinder, Menschen mit Behinderung, Personen mit unterschiedlicher Herkunft etc. oder initiieren ebenso Projekte, die sich zumeist in Form von Sonderausstellungen mit ›anderen‹ Themen auseinandersetzen. Darin werden zwar auch ›andere‹ Perspektiven einbezogen, gleichzeitig jedoch zumeist in Relation mit den ›eigenen‹ Perspektiven gesetzt. Die kollektiven Merkmalszuschreibungen für konkrete Gruppen, die dadurch von einer elitären Gruppe (bestehend aus Museumsmitarbeitenden und ihrem bisherigen, bekannten Publikum) distanziert werden, negieren die Individualität der einzelnen Personen und tragen zur Förderung von Exklusion bei. Dabei ist die Anerkennung kultureller und persönlicher Unterschiede im Sinne der Diversität von der Problematik des ›Othering‹ zu differenzieren. Denn während Letzteres in Kategorien eines konstruierten ›Wir‹ und ›Ihr‹ fungiert, betrifft Diversität gerade auch die Individualität von Menschen. Die distinktive Differenzierung von Gruppen durch kollektive, pauschalisierende Merkmale muss folglich als strukturelles Problem verstanden werden, das die Erarbeitung von Inklusionsprojekten

197 P. Spies: Populisten: Nein, danke!, 2018, S. 122.

198 Ebd., S. 121.

199 Ebd.

200 U. Glaser: Mythos Kultur für Alle?, 2014.

201 Schwellennivellierung war bereits Mitte des 20. Jahrhunderts eine Maßnahme, um museale Ausstellungen für ein heterogeneres Publikum zugänglicher zu machen; Vgl. M. Schulze: Wie die Dinge sprechen lernten, 2017, S. 84.

in (Literatur-)Museen beeinflusst. Sternfeld macht deutlich, dass »Partizipation im demokratischen Verständnis des Wortes«²⁰² nur dann etwas bedeuten und verändern könne, wenn die Teilnehmenden auch »an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens, an den Bedingungen der Entscheidungen und der Repräsentation«²⁰³ beteiligt sind. Betrachtet man derzeitige Konzeptprojekte, fällt auf, dass die Einladung zur Beteiligung an musealen bzw. expositorischen Prozessen jedoch häufig nur zu konkreten, vorgegebenen Themen sowie in begrenzter Zeit erfolgt und zumeist von den Museen selbst moderiert und kontrolliert wird, sodass die Eingeladenen vielmehr dazu dienen, »Entscheidungen, die im Kern längst getroffen sind, zu legitimieren«²⁰⁴. Um weiter mit Sternfeld zu sprechen, handelt es sich dabei folglich »nicht um eine emanzipatorische, sondern um eine institutionell-hegemoniale Strategie«²⁰⁵. Als Ziele dieser Strategie müssen dann zum einen das ökonomische Kalkül der Steigerung von Besuchszahlen sowie der Imageaufwertung in den Blick genommen werden. Zum anderen muss allerdings in Bezug auf den Anspruch ›Kultur für alle‹ ebenso die volkserzieherische Forderung beleuchtet werden, die traditionell eine breite Masse der Bevölkerung durch die Vermittlung von Wissen, Kunst und Kultur zivilisieren und disziplinieren sollte.²⁰⁶

Die Auffassung darüber, wie ein angemessenes Verhalten im Museum auszusehen hat, ist bis heute in die Gesellschaft eingeschrieben – genauso wie das Vertrauen der Bevölkerung darauf, dass die Geschichtsschreibung in Museen ›der Wahrheit‹ entspricht und nicht vorab ausgewählte und subjektive Darstellungen von Geschichte repräsentieren. Dadurch wird auch die Deutungshoheit weiterhin als gegebener Bestandteil der Museen wahrgenommen, in dem affirmative Vermittlungsansätze reproduziert werden.²⁰⁷ Somit verharren sowohl die Institution als auch ihre Repräsentantinnen und Repräsentanten immer noch in der Tradition der bekannten Museumskonnotationen und damit in einer Machtposition. Dieses tief verankerte Verständnis von Museen führt unweigerlich zur Exklusion und setzt Maßnahmen der Partizipation und Inklusion lediglich im bestehenden, musealen Gefüge durch, d.h. sozusagen aus einer Position von oben nach unten. Das Grundproblem dabei ist, dass Diversität oder Inklusion als Zusatz verstanden und in Form von zeitlich begrenzten Projekten in die Museumsarbeit integriert

202 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 76.

203 Ebd.

204 M. Miessen/J. Bergmann: *Freier Radikaler*, 2012.

205 N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 75.

206 Vgl. dazu siehe u.a. T. Bennett: *The Birth of the Museum*, 1995, S. 24; Vgl. N. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 2018, S. 73f.

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

wird. Die Maßnahmen bedienen lediglich vereinzelte Angebote oder Ausstellungen und implementieren Vielfalt etc. nicht als Grundsatz in ihre Strukturen. Die Kulturanthropologin Farina Asche und die Kulturwissenschaftlerin Daniela Döring heben im Hinblick darauf hervor, dass mit individuellen, temporären Projekten weder Machtstrukturen noch die Bedingungen von Exklusion hinterfragt werden: »The problem is that critique is being integrated without calling into question neither the relations and structures of power nor the conditions of exclusion.«²⁰⁸ Sternfeld schreibt über Maßnahmen wie Partizipation, die entwickelt wurden, um die institutionelle Deutungshoheit zu reduzieren, dass diese oftmals selbst zu leeren Gesten hegemonialer Prozesse verkommen, die die bestehenden Machtgefüge nicht herausfordern, sondern aufrechterhalten.²⁰⁹ Die Programme sind folglich deshalb exklusiv oder fördern Exklusion, anstatt sie zu reduzieren, weil sie aus eurozentrischer und patriarchaler Perspektive konzipiert sind.²¹⁰ So werden sie für inklusionsfördernd befunden und vor diesem Hintergrund angeboten. Gleichzeitig wird jedoch denjenigen, die einbezogen werden sollen, keine selbstbestimmte und gleichberechtigte Position zugestanden.

4.4.3 Exklusion in Literaturmuseen durch eindimensionale Perspektiven

In den ausstellerischen Praktiken von Literaturmuseen wird die besetzte Perspektive beispielsweise in der Sorge um eine Profanierung von Inhalten bestätigt: In einer der wichtigsten Analogien zu Literaturmuseen im deutschsprachigen Raum formulieren Cepl-Kaufmann und Grande ein deiktisches Verfahren, das der »Verkinderzimmerung«²¹¹ von Literatúrausstellungen entgegenwirken sollen, die wiederum laut den Autorinnen durch Modelle der Didaktik entsteht.²¹² Der Gegenstand der Literatur selbst dürfe nicht dem Lehrereignis untergeordnet werden, stattdessen müsse eine Distanz aufgebaut werden, die der musealisierten Literatur eine »unantastbare Identität«²¹³ verleihe. Die Ansätze, die in verschiedenen Literaturmuseen verfolgt werden, um die Inhalte auch den jüngsten Altersgruppen zugänglich zu machen, würden diesem von den Autorinnen vorgestellten Verfahren widersprechen. Darin zeigt sich die elitäre Stellung, die Literatur innerhalb

208 F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: ›The Radical Democratic Museum‹ – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

209 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 75.

210 Vgl. F. Asche/D. Döring/N. Sternfeld: ›The Radical Democratic Museum‹ – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition, 2020, S. 36.

211 G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur, 2013, S. 75; Vgl. dazu siehe auch Kapitel 4.2.3.

212 Vgl. ebd.

213 Ebd., S. 76.

der Kultur- und Kunstvermittlung seitens der Literaturwissenschaften zugesprochen wird und die etwa didaktische oder inszenatorische Methoden zur Literaturvermittlung mit der Profanierung der Hochliteratur gleichsetzen. Begründet wird dies zumeist mit der Komplexität von Literatur, der nötigen Kontemplation ihrer Rezeption sowie dem Genie ihrer Verfasser:innen.²¹⁴

In der Kritik an einem literarexpositorischen Experiment soll dieser Umstand veranschaulicht werden: In der Laborausstellung *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann des Buddenbrookhauses* in Lübeck missbilligen Germanistinnen und Germanisten, »dass den Texten weder mit wissenschaftlichem Respekt noch mit ausreichendem Anspruch begegnet worden sei«²¹⁵. Gleichzeitig offenbart die publizierte Ausstellungsanalyse zu dem Projekt, dass auch von Museumsseite hohe Ansprüche gestellt werden: Die Laborausstellung, die auch im Zuge der vorliegenden Arbeit untersucht wurde, ist in sogenannte Literaturinseln unterteilt, die jeweils ein Werk aus den Federn dreier Mitglieder der Schriftsteller:innenfamilie Mann räumlich abstrahiert inszenieren. Was eine gelungene konzeptionelle und gestalterische Leistung darstellt, fordert dem Publikum einen hohen Grad an intensiver Auseinandersetzung mit den intendierten Interpretationen in Form von literarischen Raum-in-Raum-Konstruktionen ab. Allerdings ist an dieser Stelle nicht die hohe Anforderung das Problem, sondern die Bewertung bei fehlender Bereitschaft zur Auseinandersetzung oder einem ausbleibenden Erfolg. Denn die bleibende Rätselhaftigkeit der Ausstellung wird in dem oben zitierten Aufsatz sowohl auf eine fehlende Offenheit und Empfänglichkeit für experimentelle Inszenierungsstrategien aufseiten des Publikums zurückgeführt als auch auf die mangelnde Durchführung der konkreten Rezeptionsform durch die Ausstellungsbesucher:innen, die konzeptionell vorgesehen ist. In der Ausstellung sind Textzitate zum Mitnehmen aufgehängt, die dabei unterstützen sollen, die abstrakten Inszenierungen der literarischen Werke zu verstehen. Die Verfasserin Caren Heuer, Germanistin und Umbaukoordinatorin des *Buddenbrookhauses*, unterstellt in ihrer Analyse nicht nur einer kritischen Journalistin, die die zu hohen Ambitionen der Ausstellung in einer Rezension des FAZ-Feuilletons moniert,²¹⁶ sondern gleichwohl der Mehrheit der empirisch befragten Besucher:innen, dass sie die exponierten Textzitate nicht gelesen hätten.²¹⁷ Das »Unvermögen«²¹⁸, die »Transferleistung vom Textzitat zum Ausstellungsraum, zur jeweiligen ›Literaturinsel‹ her[zu]stellen«²¹⁹,

214 Vgl. dazu siehe u.a. H. Gfrereis: *Materialität/Immaterialität*, 2017, S. 40, 63.

215 C. Heuer: *Ein Text ist eine Insel?*, 2017, S. 158.

216 Vgl. I. von Wilcke: *Herzasthma eines Vertriebenen*, 2016.

217 Vgl. C. Heuer: *Ein Text ist eine Insel?*, 2017, S. 157.

218 Ebd.

219 Ebd.

wird somit dadurch erläutert, dass nur »die Kenner der [literarischen] Texte«²²⁰ fähig seien, die ›Literaturinseln‹ zu entschlüsseln. Das großzügige Angebot der seitenlangen Textzitate, das sich vor allem auch an »Textunkundige«²²¹ richtet, wird vom Publikum jedoch größtenteils nicht angenommen, wie eine empirische Erhebung der Sonderausstellung herausstellt. Zwar betont Heuer, dass die expositorischen Werkinterpretationen nicht den Anspruch haben, »der Wissenschaft zu gefallen«²²², sondern es ein Ziel sein sollte, »die Besucher für neue Ausstellungsstrategien zu sensibilisieren, die nicht auf ein ›richtiges‹ Verständnis des Ausstellungsgegenstandes abzielen«²²³. Gleichzeitig wird ein vermeintlich, d.h. konzeptionell gesehen ›falscher‹ Rezeptionsweg als ein Unvermögen von Textunkundigen stigmatisiert. Demnach erfolgt auch in dem Beispiel eine Trennung nach Bildungsgrad oder Kenntnisstand der Besucher:innen, der jeweils gegeneinander aufgewogen und verglichen wird. Das Problem der Bewertung – sowohl der besuchenden Fachkräfte der Germanistik und der kritischen Journalistin als auch der hausinternen Ausstellungsanalyse – liegt folglich darin, dass das Experiment in klassisch-traditionellen Strukturen einer Dichtergedenkstätte durchgeführt wurde. Die festgefahrenen Perspektiven lassen weder eine freie, räumliche Interpretation noch ein vermeintliches Misslingen des Ausstellungs Konzeptes als Bestandteile der Institution zu.

Abseits der partizipativen und inklusiven Maßnahmen der Museumspraxis, spiegelt sich das institutionelle, wissenschaftliche und bildungsbürgerliche Machtgefüge insbesondere in der theoretischen Diskussion über die Ausstellbarkeit von Literatur wider. Mit der engen fachlichen Anbindung an die Bereiche der Literatur- oder Kulturwissenschaften, der Literaturdidaktik und teilweise der Museologie hat sich ein geschlossener Diskurs etabliert. Dieser negierte zu Beginn der Ausstellbarkeitsdebatte eine bis dahin gängige Praxis der objektzentrierten und biografisch orientierten Erinnerungskultur nahezu despektierlich, um sich wissenschaftlich dem visuellen Vorzeigen von Literatur und seinen Grenzen zu widmen. Folglich wurde das Ausstellen von Biografien und dazugehörigen Gegenständen nicht zur Disposition gestellt, um es zum Beispiel im Hinblick auf Rollenbilder, patriarchale oder westliche Strukturen, kulturelle Werte oder Verfahrensweisen der Botschaftsvermittlung zu befragen. Durch die langjährige Diskussion wurden diese Muster stattdessen tendenziell manifestiert, denn mit der tatsächlichen Literatur als Ausstellungsgegenstand rücken nicht Inhalte, sondern wissenschaftliche Herleitungen als Legitimation des Ausstellens in den Fokus. Während im allgemeinen Museumswesen beispielsweise mit den Arbeiten von Muttenthaler und Wonisch

220 Ebd.

221 Ebd.

222 Ebd., S. 159.

223 Ebd., S. 158.

»spezifische Visualisierungspraktiken des Mediums Ausstellung«²²⁴ im Hinblick auf geschlechtsspezifische, ethnische und sozioökonomische Darstellungen untersucht werden,²²⁵ werden innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur vor allem adäquate, der literarischen Komplexität gerecht werdende Übersetzungsstrategien von Literatur ins Museum erarbeitet. Die Hierarchien, die auch heute noch sowohl in universitären als auch musealen Kontexten bestehen, werden so vom Diskurs auf die Praktiken und schlussendlich auch auf Besucher:innen und Nicht-Besucher:innen übertragen.

Die Erneuerungsdynamik geht folglich von einer kleinen Gruppe aus, in der diskutiert, geformt und bestimmt wird, die die Mittel, die Reputation und die akademische Fundierung bereits besitzt. Balslev Strøjer erkennt vor diesem Hintergrund Parallelen zwischen Michel Foucaults Ausführungen zum disziplinierenden Machtsystem von Gefängnissen und musealen Mechanismen.²²⁶ Sie zeigt auf, dass damit gleichermaßen die Hoheit über Wissensproduktion einhergeht, wie sie mit Foucaults Konzept zur Wechselwirkung von Macht und Wissen (»power-knowledge«) erläutert.²²⁷ Mit der vorherrschenden Machtposition verfügt das Museum somit auch über die allgemeine Wissensproduktion literarischer Ausstellungsgegenstände sowie über die Möglichkeiten der Veränderungen, sodass potenzielle Akteurinnen und Akteure von außerhalb exkludiert werden. Die Ermöglichung eines offeneren und einfacheren Zutritts zu den Museen, der durch einzelne Projekte generiert werden soll, ändert weder etwas an der privilegierten Stellung, die die Beteiligten von Literaturmuseen innehaben, noch an dem strukturellen Ausschluss aller Nichtbeteiligten.

4.4.4 Abbau exkludierender Machtstrukturen: Kontrollabgabe und ›Antidefinitionen‹

Vor dem Hintergrund des vorherrschenden Machtgefälles stellt sich die Frage, wie mit Exklusionsstrukturen umgegangen werden und welche Maßnahmen Exklusion entgegenwirken können. Als Einführung in die Problembehandlung dienen diesbezüglich die Ansätze der Psychologin, Autorin und interdisziplinären Künstlerin Grada Kilomba, die als Grundlage für eine strukturelle Transformation auf Literaturmuseen übertragen werden können. Kilomba fordert in ihrer Arbeit die

224 R. Muttenthaler/R. Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 9.

225 Vgl. ebd.

226 Vgl. N. Balslev Strøjer: Democratising Power Relations in Art Institutions, 2020, S. 14.

227 Vgl. Ebd.; Vgl. M. Foucault: Discipline and Punish, 1977, S. 27: »We should admit rather that power produces knowledge (and not simply by encouraging it because it serves power or by applying it because it is useful); that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations.«

Konfiguration von Macht und Wissen auf der Ebene akademischer Machtpositionen, durch die eine tiefgreifende, strukturelle Transformation erfolgen soll.²²⁸ Diese soll nicht nur die Gleichberechtigung aller Akademikerinnen und Akademiker unabhängig ihrer Herkunft und wissenschaftlichen Prägungen sowie die Überwindung eurozentristischer und kolonialgeprägter Mechanismen der Wissensproduktion erreichen, sondern gleichzeitig auch für eine Individualisierung und Subjektivierung von akademischem Wissen sensibilisieren.²²⁹

Die Ziele lassen sich auf die Mikroebene der Literaturmuseen in ihren institutionellen Strukturen, wissenschaftlichen Anknüpfungen und expositorischen Praktiken übertragen. Folglich steht die tatsächliche und langfristige Überwindung von Hegemonie und Deutungshoheit an erster Stelle: Wer sucht aus, was erinnerungs-, musealisierungs- und ausstellungswürdig ist und warum? Das ist keine neue Erkenntnis in der heutigen museologischen Forschung, bleibt aber in vielen literar-musealen Institutionen dennoch eine leere Phrase, die auch mit partizipativen Ausstellungsmethoden nicht gefüllt werden kann. Das wird vor allem in der hierarchischen Personalstruktur größerer Museen sichtbar (Vgl. Kap. 4.3.1), zeigt sich jedoch auch deutlich in der theoretischen Debatte und den praktischen Erprobungen des Literatursausstellens, in der erneut der hohe Einfluss des literarischen Kanons auf die Entscheidungen, wer und was erinnert, präsentiert und vermittelt wird, zum Tragen kommt. Insbesondere die biografischen Hintergründe sowie Schicksale, Interessen und Tätigkeiten der verstorbenen Schriftsteller:innen sind maßgebend für die thematischen Konzepte von Ausstellungen sowie Veranstaltungen und ermöglichen oder verhindern somit auch inklusionsbezogene Maßnahmen. Das bedeutet, während in Literaturmuseen etwa Themen wie Klimawandel oder Rassismus leicht eingebunden werden können, wenn ihre Namenspatroninnen und -patronen Berührungspunkte damit vorweisen, werden die Thematiken in anderen Institutionen ohne den direkten, personenabhängigen Bezug schlichtweg ausgelassen. In diesem Kontext müssen sich Literaturmuseen von bisherigen Konnotationen lösen: Zum einen sollten insbesondere politische, gesellschaftliche und ökologische Krisen nicht mehr nur dann von den Institutionen thematisiert werden, wenn zufällig dazu ein passendes Zitat ihrer Namensgeber:innen existiert. Museen sollten sich als öffentliche Institutionen grundsätzlich, d.h. immer, positionieren und solidarisieren, nicht nur dann, wenn der:die erinnerte Schriftsteller:in vom jeweiligen Thema betroffen war oder dazu arbeitete. Das bedeutet konkret, dass das Wissen, welches mit Literaturmuseen generiert und vermittelt wird, im Hinblick auf sexistische und rassistische Rollenbilder, Heroisierungen, kulturelle Teilhabe bzw.

228 Vgl. G. Kilomba: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, 2008; Vgl. dazu siehe auch Kilombas *Lecture Performances*, https://www.adkdw.org/de/article/937_decolonizing_knowledge vom 24.03.2016.

229 Vgl. ebd.

Identitäten, Zugehörigkeiten, kulturelle Differenzen sowie alternatives Kulturerbe grundsätzlich hinterfragt werden muss. Zum anderen sollten Literaturmuseen ihre Theorien und Praktiken ganz grundsätzlich nicht mehr von einem geschichtlich geprägten, nationalen, ›männlichen‹ Literaturkanon bestimmen lassen, sondern etwa gemeinsam mit dem Publikum sowie mit Nicht-Besucherinnen und -besuchern unabhängige Formate und Kategorien eines Kanons der Literatur generieren. Dadurch soll nicht die Qualität der bisher kanonisierten Werke negiert, sondern das Fundament der Exklusion, welches mit den zahlreichen Monumenten für schreibende, ›weiße‹ Cis-Männer einhergeht, auf literarmusealer Ebene abgebaut werden. Es ist dabei konstitutiv, die Entkanonisierung der musealen, expositorischen Literatur nicht als zeitlich begrenztes, zielorientiertes Projekt durchzuführen, sondern als ergebnisoffenen Bestandteil einer radikalen Transformation ihres Systems zu implementieren.

Um die exkludierenden Machtstrukturen jedoch nachhaltig abzubauen, bedarf es weiterer Schritte. Dazu gehört das Eingeständnis, dass Inklusionsprojekte, die in den bestehenden Strukturen umgesetzt werden, wenig verändern können. Museen als Institutionen werden heute als im Dienst der Gesellschaft stehend wahrgenommen und beschrieben. Demnach ist es ihre Obligation, dem gesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Ausschluss entgegenzuwirken.²³⁰ Die bereits zitierten Verfasser:innen von *Museen und Outreach* formulieren, dass es »eines der wichtigsten Ziele von Outreach [ist], die Reichweite der Kultureinrichtung zu erhöhen, auch wenn dadurch nicht zwangsläufig die Besucherzahlen vor Ort steigen«²³¹. Solange den musealen Kultureinrichtungen sowohl intern als auch extern eine Konnotation anhaftet, die sie als identitätsstiftenden Ort der kulturellen und pädagogischen Repräsentation definiert, kann die Einbindung einer größeren Reichweite jedoch wie das Aufzwingen institutionell und eurozentrisch verankerter Kulturmanifestationen anmuten. Insofern müsste vorab das Grundprinzip der Kultureinrichtung neu verhandelt werden, um Diversität und Vielfalt überhaupt strukturell zu ermöglichen. So betont der Historiker und Museumsdirektor Jan Gerchow, dass die museale Funktion der Identitätsstiftung, die von einer gemeinsamen Nationalität und einem geteilten Kulturerbe ausgeht, heutzutage überholt ist.²³² Der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Paul Spies legt in diesem Zusammenhang nahe, kulturelle Distinktionsmerkmale als Basis einer Identitätsstiftung in Museen zu integrieren, d.h. in Ausstellungen, in Sammlungen sowie in die Personalstruktur.²³³ Die Unterschiede dienten dann in diesem Fall, anders als im

230 Vgl. I. Scharf/D. Wunderlich/J. Heisig: *Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, 2018, S. 18.

231 Ebd., S. 17.

232 Vgl. J. Gerchow: *Relevanz, Diversität, Partizipation*, 2018, S. 62.

233 Vgl. P. Spies: *Populisten: Nein, danke!*, 2018, S. 120.

Prozess des ›Othering‹, nicht einer Kategorisierung und Distanzierung vermeintlich fremdartiger Merkmale, sondern der Umsetzung einer ›radikalen Vielfalt‹, wie der Autor und Lyriker Max Czollek in seinen Streitschriften vorschlägt,²³⁴ die den Exklusionsmechanismen zuwider stünde. Die distinktiven Eigenschaften dürften folglich nicht pauschal auf Gruppen bezogen werden und nicht als Ausgangspunkt dienen, um eine prozessuale Anpassung an ›eigene‹ Eigenschaften durchzuführen, d.h. jene, die sich Museumsleute und ihr ›klassisches Publikum‹ zuschreiben. Somit wird bestätigt, dass es nicht ausreicht, die Institution Museum und das Medium Ausstellung in ihrer jetzigen Struktur als öffentlichen Ort für verschiedene Communities, Identitäten und Individuen zu etablieren. Stattdessen muss auf einer grundsätzlichen Ebene eine radikale Neukonzipierung von Museen und Ausstellungen erfolgen, die sie strukturell als individuellen, sicheren Ort, als Denk- und Dialograum sowie als Ausdrucksmedium gestaltet, um überhaupt Bestandteil verschiedener Lebenswirklichkeiten werden zu können. Ähnlich wie die bisherigen Inklusionsprojekte könnten auch Maßnahmen der Einbettung radikaler Vielfalt in bestehende Systeme Gefahr laufen, lediglich tokenistische Interventionen darzustellen. Aus diesem Grund lässt sich hier schlussfolgern, dass sich zunächst die Grundstruktur und damit der Museums- und Ausstellungsbegriff ändern muss, um tatsächliche Transformationen zu erreichen. Allerdings stellt das Prinzip der radikalen Vielfalt bereits ein Instrument dar, das zu einer Neuausrichtung hinführen kann. Es ist folglich eine institutionelle, fachliche und gesellschaftliche Loslösung von Museums- und Ausstellungskonnotationen sowie von ihren institutionellen Machtpositionen notwendig, um Strukturen der Exklusion in Museen zu überwinden. Das bedeutet nicht, dass eine radikale Transformation das Ziel hat, eine neue Definition oder einen neuen Status quo festzulegen. Vielmehr geht es darum, dass das allgemeine Verständnis über museale Kulturinstitutionen und expository Medien statt einer fixen Definition diverse Definitionen, Lesarten, Funktionen, Nutzungen etc. zuließe.

Die Exklusion innerhalb von (Literatur-)Museen ist hausgemacht, was Folgendes bedeutet: Wer Barrieren aufbaut, kann sie auch wieder abbauen. Wenn Muttenthaler und Wonisch zufolge in Ausstellungen transportierte Aussagen als »symptomatisch für die wissenschaftliche und gesellschaftspolitische Verortung der Institution Museum«²³⁵ gelesen werden, können und müssen Museen die Aussagen verändern oder, besser noch, die gesamte Symptomatik aufbrechen. Das löst sicherlich insbesondere im Hinblick auf Literaturmuseen und ihr ›traditionelles Publikum‹ Widerstand aus, da die Häuser nicht zuletzt auch durch ihre Theorien und Praktiken bis heute in einem elitären Kreis der Hochkultur verortet sind. Aber

234 Vgl. dazu siehe M. Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, 2020; Vgl. M. Czollek: *Desintegriert euch*, 2018.

235 R. Muttenthaler/R. Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 10.

wenn die Etablierung von Konzepten wie ›Outreach‹ und ›Diversity Management‹ nicht bloß ein institutionelles ›Greenwashing‹ gegen den Vorwurf der Exklusion und Diskriminierung sein soll, sondern als Grundlage einer strukturellen Neuverhandlung verstanden wird, dann muss auf institutioneller und museumspersoneller Ebene ausgehalten werden, die Kontrolle abzugeben und es umgangssprachlich ausgedrückt nicht allen recht machen zu können.

4.5 Literaturmuseen versuchen es allen recht zu machen

Vor den Hintergründen der ausgeführten Kritikpunkte scheint ein grundsätzliches Symptom von Literaturmuseen sichtbar zu werden, das mit einer Formulierung von Gfrereis bestätigt wird: »Wir wollen es gern allen recht machen. Die Anschlussfähigkeit ist nach allen Seiten angelegt.«²³⁶ Die Problematik, die damit einhergeht, in alle Richtungen anschlussfähig bleiben zu wollen beziehungsweise zu müssen, trifft zunächst einmal auf alle Museumsgattungen zu. Insbesondere spiegelt sich dies in dem Leitmotiv ›Museum für alle‹²³⁷ und dessen Hindernissen wider (Vgl. Kap. 4.3), aus denen sich die Projektierungstendenz einzelner Maßnahmen mit Konzentration auf einzelne Gruppen etablierte. Dabei wird zwar die Realisierung des individuellen Grund- und Freiheitsrechts auf Teilnahme am kulturellen Leben intendiert, aber gleichzeitig auch Exklusion gefördert (Vgl. Kap. 4.4).

Auch in Literaturmuseen ist die Schwierigkeit der angestrebten, aber mitunter diskrepanten Anschlusspunkte deutlich erkennbar – insbesondere in der bereits thematisierten Diskrepanz der Wissenschaftlichkeit und der Niedrigschwelligkeit von Literatúrausstellungen. So bezieht sich auch Gfrereis' Aussage auf den grundsätzlichen Vorwurf der Trivialisierung von Inhalten durch inklusive, partizipative und emotionalisierte Vermittlungsstrategien. Gfrereis moniert anhand eines Beispiels aus der Literaturdidaktik für Schulen, dass viele Ausstellungen Literatur vereinfachen würden und mit den ausgestellten Exponaten lediglich auf Immaterielles verwiesen werden solle, sodass Literatúrausstellungen den Gegenstand Literatur nur ›kleingemacht‹ nahebrächten, anstatt den Besuchenden oder den Lesenden die Komplexität von Literatur zuzumuten.²³⁸

Literarmuseale Institutionen müssen und wollen in zahlreiche Richtungen anschlussfähig bleiben. Der Blick richtet sich dabei etwa auf ökonomische Bedingun-

236 H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 40.

237 Das Leitmotiv ›Museum für alle‹ ist an der in den 1970er Jahren etablierten Programmatik ›Kultur für alle‹ angelehnt und trotz einiger Eingeständnisse der Unumsetzbarkeit (Vgl. Kap. 4.3) noch immer unter den Prämissen der Vielfalt und Inklusion aktuell, Vgl. dazu <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/75-internationaler-museumstag-2020.html> vom 12.12.2019.

238 Vgl. H. Gfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 40.

gen, auf institutionelle Strukturen, auf das erinnerungskulturelle Fundament, auf die theoretische Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur, auf die Publikumserwartungen, auf Ansprüche von Expertinnen und Experten sowie auf wissenschaftliche Hegemonien. Daher lässt sich von äußerst komplexen Umständen sprechen, mit denen Literaturmuseen umgehen müssen.²³⁹ Die Bereiche der Anschlussfähigkeiten überschneiden sich an vielen Stellen und bewirken dadurch Reibungen, da sie häufig konträr zueinander stehende Ziele verfolgen: Der erinnerungskulturelle Ursprungsgedanke literarmusealer Gedenkstätten kann bisweilen dem literaturtheoretischen Anspruch zuwider stehen, Literatur auf allen Forschungsebenen als Konzept darzustellen, das sich im Rezeptionsakt konstituiert.²⁴⁰ Das wiederum steht der pädagogischen Hoffnung entgegen, Nicht-Leserinnen und -lesern durch niedrigschwellige Vermittlung zur Lektüre zu animieren. Die Anforderung der wissenschaftlichen Integrität wird zudem häufig in Kontrast zu den räumlich-abstrakten Experimenten der Ausstellbarkeitsmöglichkeiten gesetzt, die wiederum selbst bestenfalls ohne Personengedenken und ohne didaktische Erläuterungen auskommen sollen. Hinzu kommt das Spannungsverhältnis zwischen auratisierten Objekten einerseits, die im Zeichen des institutionellen Repräsentationsimperativs stehen, und moderner Technik andererseits, die häufig als Generallösung für den Innovationsimperativ herangezogen wird und materielle Objekte vermeintlich zu verdrängen droht. Aus diesen komplexen Anforderungen hat sich eine Zerreißprobe entwickelt,²⁴¹ die nicht zuletzt auch in der Diskrepanz zwischen den neoliberalen Bedingungen, in denen die Institutionen unter Erfolgsdruck gesetzt werden, und den gegenüberstehenden Kürzungen ihrer Budgets ihren Ausgangspunkt findet.

Die Zerreißprobe basiert folglich auf einem Gesamtkonstrukt aus vermeintlichen Gegensätzen, die zwischen Tradition und Wandel, zwischen Wissenschaft und Teilhabe, zwischen elitärer Zugehörigkeit und dem Anspruch von Diversität, zwischen Repräsentation und Innovation sowie zwischen den Medien Literatur und Raum bestehen. Literaturmuseen wollen und sollen, so scheint es, überall einen Beitrag leisten, allerdings konterkarieren bereits die Dichotomien dieser Positionen die Umsetzungsmöglichkeiten.

239 Vgl. dazu siehe u. a. ebd., S. 36; Vgl. V. Zeissig: Zur inszenatorischen Immaterialisierung von Literatur als musealem Objekt, 2017, S. 223.

240 Vgl. U. Wirth: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?, 2018, S. 144.

241 Vgl. V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 189.

4.5.1 Literarmusealer Balanceakt: Tradition vs. Transformation

Im Hinblick auf vermeintlich gegensätzliche Ansprüche, die an das Literaturmuseumswesen gestellt werden, lässt sich der Dualismus aus Transformation und Tradition als grundlegend hervorheben. Dieser wurde durch die Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur noch weiter verstärkt. Das heutige Streben nach Veränderung lässt sich mit den generellen Modernisierungsbemühungen des allgemeinen Museumswesens parallel setzen. Überlegungen zur Zukunft der Museen haben seit Jahren erneut Konjunktur und werden häufig über technische Möglichkeiten verhandelt. Durch die Zwangsschließungen infolge der Covid-19-Pandemie in den Jahren 2020 und 2021 sind die Kulturinstitutionen gezwungen, ein neues und vor allem virtuelles Level der Zugänglichkeit zu erreichen. Der Technikfokus, der auch dem generellen gesellschaftlichen Leben unterstellt wird, wird dadurch in Museen manifestiert und zeichnet das Ziel ab, mit der technischen Vereinnahmung zahlreicher Ebenen des Zusammenlebens (Kommunikation, Arbeit, Unterhaltung etc.) Schritt zu halten. Dafür werden die Mittel und Formen dieser Vereinnahmungen, d.h. etwa technische Geräte sowie Nutzungs- und Sehgewohnheiten, in Museen implementiert. Gleichzeitig bleibt das memoriale Fundament des Literaturmuseumswesens bestehen, in das die neuen technischen Maßnahmen vorschnell eingebettet werden.

Im speziellen Fall von Literaturmuseen wird die Diskrepanz zusätzlich im Umgang mit der Ausstellbarkeit von Literatur sichtbar, was sich auch in der für die vorliegende Arbeit durchgeführten Umfrage andeutet: Keines der teilnehmenden Museen sprach dem (immateriellen) Gegenstand der Literatur seine Ausstellbarkeit ab. Gleichzeitig weisen jedoch alle Angaben hinsichtlich der jeweiligen musealen Ausstellungspraxis darauf hin, dass die Praktiken hinsichtlich Motivation und Mittel in der erinnerungskulturellen und didaktischen Vermittlung von materiell-biografischen Bezügen verankert sind. Der vermeintliche Konsens über die affirmierte Ausstellbarkeit von Literatur, der man scheinbar nicht (mehr) widersprechen kann oder möchte, um nicht als überholt oder konventionell zu gelten, steht an dieser Stelle den traditionellen und gängigen Inhalten sowie Darstellungsmethoden entgegen. Denn Literatur wird im immateriellen Sinne – trotz ihrer affirmierten Ausstellbarkeit – in den teilnehmenden Museen überhaupt nicht ausgestellt. Es wird erkennbar, dass Literaturmuseen sowohl im Bewusstsein um die nötige Anschlussfähigkeit als auch in der Tradition und Definition des musealen Leitbildes versuchen, den disparaten Imperativen der Innovation und der Repräsentation gleichzeitig zu entsprechen.

Bereits die Anstrengungen um Reformen und Zukunftsvisionen, die in den 1960er und 70er Jahren im Hinblick auf Museen vorgenommen werden, werden aus der Gefahr ihrer schwindenden Bedeutung heraus angestoßen und schwan-

ken »zwischen Museumsutopie und Traditionsbesinnungen«²⁴². Während sich die Forderungen schon damals vor allem um eine Öffnung der musealen Kulturinstitutionen bemühen,²⁴³ erfolgt in derselben Phase eine »Schließung und Grenzziehung«²⁴⁴ von Museen. So zeigt Timm auf, dass die Definitionsanstrengungen des *Deutschen Museumsbundes* in den 1970er Jahren im deutlichen Widerspruch zu dem Konzept der Öffnung stehen: Durch die verschärfte Begriffsdefinition wird damals die »ungehinderte Verwendung des Begriffs ›Museum«²⁴⁵ unterbunden und somit zahlreiche Institutionen aus der Zuschreibung ausgeschlossen. Während also Museen für mehr und für neues Publikum zugänglich sein sollen, entscheidet eine konkrete Gruppe darüber, was überhaupt ein Museum ausmacht. Diese Entscheidungsstrukturen sind bis heute tief im musealen Selbstverständnis verankert. Auch im Hinblick auf den Beschlussvorschlag zur Neufassung der Museumsdefinition aus Kyoto moniert dessen Gegner:innenschaft das Auslassen traditioneller Schwerpunkte von Museen.²⁴⁶ Die andauernde Diskussion um die Neudefinition verdeutlicht die Diskrepanz der Pole für Tradition und Transformation, die eine Konsensfindung zu diesem Belang als enorme Herausforderung offenbart.²⁴⁷ Die Überlegungen und Bemühungen zu musealen Transformationen, die mit Korff im Konzept der ›Zeitgenossenschaft‹ gründen (Vgl. Kap. 3.2.6) und daher unausweichlich sind,²⁴⁸ gehen folglich immer mit der Besinnung auf und damit mit der Reproduktion und Festigung von Tradition einher. Ebenso sind mögliche Transformations- und notwendige Modernisierungsprozesse von Dichter:innengedenkstätten und Literaturmuseen immer an Vergleiche und Abwägungen gegenüber ihren Ursprüngen gebunden. Sie zeigen dadurch, dass das Museumsgenre immer beiden Seiten, d.h. ihren Traditionen und der Anschlussfähigkeit gerecht zu werden versucht. Bestätigt wird dies durch die mehrfach genannte, hohe Anzahl der Literaturmuseen, die mit ihrer institutionellen Struktur noch heute im personenbezogenen Gedenkprinzip verankert sind sowie durch die neuesten publizistischen Auseinandersetzungen mit traditionell konnotierte Forschungsfeldern.²⁴⁹ Erneuerungen und Modernisierungen von Literaturmuseen stehen deshalb immer

242 A. te Heesen/M. Schulze: Einleitung, 2015, S. 9.

243 Vgl. ebd.; Vgl. Stichworte ›Kultur für alle‹, ›Lernort contra Musentempel‹, ›Didaktisierung‹, ›Bildungsgerechtigkeit‹ etc.

244 E. Timm: Partizipation, 2014, S. 6.

245 Ebd.

246 Vgl. B. Reifenscheid: Gegen die Unverbindlichkeit und Politisierung: Zur Neudefinition der Museen, 2019.

247 Vgl. Y. Cai: What is in a Museum Definition, 2020, S. 7.

248 Vgl. G. Korff/U. J. Reinhardt/P. Teufel: Die Rückgewinnung des Dings. Tendenzen des Ausstellens im 21. Jahrhundert, 2008, S. 52.

249 Vgl. dazu siehe u.a. A. R. Hoffmann: An Literatur erinnern, 2018; Vgl. S. Potsch: Literatur sehen, 2019.

im Spannungsverhältnis mit der Erinnerungs- und Identitätspolitik, auf der dem Germanisten Helmut Neundlinger zufolge die »Ausstellungsmacherei«²⁵⁰ der literarmusealen Gattung basiert. So nimmt es nicht Wunder, dass Transformation in und von Literaturmuseen zumeist über Konzepte, Gestaltungen und Erscheinungsbilder sowie den Literaturbegriff verhandelt wird, nicht aber über alternative Museumsdefinitionen, Verständnisse und grundlegende Strukturen.

4.5.2 Literarmusealer Balanceakt: Wissenschaftlichkeit vs. Inklusion und Inszenierung

Am Beispiel des Dualismus aus Wissenschaftlichkeit und Strategien der Inklusion sowie Inszenierungen lässt sich ebenfalls die Diskrepanz interner und externer Anforderungen an Literaturmuseen darstellen: Wie aus der Beschreibung der Lübecker Laborausstellung hervorgegangen ist (Vgl. Kap. 4.4.3), wird einerseits versucht, den expositorischen Gegenstand Literatur durch niedrigschwellige Zugriffe und multisensuelle Inszenierungsweisen zu popularisieren, während andererseits ebendiese unkonventionellen Vermittlungs- und Gestaltungsmethoden im Kontrast zu den Ansprüchen der Literaturwissenschaften stehen. Der Widerspruch zwischen wissenschaftlichen Inhalten und inklusiven oder inszenatorischen Vermittlungen zeigt sich gleichermaßen in der eingangs von Gfrereis zitierten Kritik sowie im Vorwurf der »Verkinderzimmerung«²⁵¹ (Vgl. Kap. 4.2.3 und 4.4.3). Mit den theoretischen Herleitungen der Legitimation und dem Anspruch einer engen Verbindung zwischen Literaturwissenschaften und Literatúrausstellungen werden die expositorischen Präsentationen von der akademisch-wissenschaftlichen Fundierung vereinnahmt. Gleichzeitig unterliegen sie der Forderung nach Öffnung gegenüber einem heterogenen Publikum. Literatúrausstellungen und ihre Institutionen sind folglich mit dem Balanceakt konfrontiert, sowohl möglichst niedrigschwellige inklusive Vermittlungsarbeit zu leisten als auch einen Standard an Wissenschaftlichkeit zu erfüllen.

Die Versuche, beide Seiten zu bedienen, zeigen abermals, dass grundsätzliche Auseinandersetzungen vielmehr auf expositorischer anstatt auf struktureller Ebene vorgenommen werden: Inklusive oder wissenschaftliche Kontexte kommen oft entweder nur temporär zum Tragen oder werden im Sinne einer dualistischen Konkurrenzsituation einzeln aus den Ausstellungen hinaus in Rahmenprogramme ausgelagert und damit entsprechend eingeschränkt. Auch der Einsatz neuer Medien bzw. die allgemeine Technisierung von Literatúrausstellungen, die eine Mög-

250 H. Neundlinger: Knetief im Kuratieren oder Die Dauer ist auch nur eine Tochter der Zeit, 2019, S. 13.

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

lichkeit zu offenbaren scheint, die kontrastierenden Richtungen von Tradition und Transformation sowie von Wissenschaftlichkeit und Inklusion gleichzeitig zu bedienen, zeigt die kurzfristige, rein expositorische Lösungsorientierung. So wird suggeriert, dass sowohl die traditionellen und wissenschaftlichen als auch die progressiv-transformativen und populär-inkluisiven Anforderungen mit technischen Mitteln umgesetzt werden können. Tatsächlich führt der Einsatz neuer Medien in Literaturmuseen, der auf dem Ziel basiert, »alle« Erwartungen zu befriedigen, hingegen zu einer vorschnellen Optimierungsmaßnahme, die keine wirkliche Problembhebung vornimmt. Literaturmuseen versuchen damit möglichst vielen Anforderungen gerecht zu werden, anstatt den Umgang mit eben diesem Aktivismus grundsätzlich zu hinterfragen. Es wird beispielsweise nicht reflektiert, welchen Mehrwert die Technisierung bringt und ob die Bedienung verschiedenster Erwartungen überhaupt möglich oder passend im und für das Medium Ausstellung ist. Vor dem Hintergrund einer reagierenden Beschäftigung mit allen Anforderungen und Ansprüchen, die die Museen erreichen, steht am Ende weder das eine (Transformation) noch das andere (Tradition) im Fokus, sondern nur noch der Überlebenskampf in der Krise. Darin »kommt es längst nicht mehr darauf an, dass sich etwas verändert, sondern darauf, welche Veränderung der Gesellschaft und ihrer Institutionen mit welchen Mitteln erreicht werden soll«, wie Sternfeld postuliert.²⁵²

4.5.3 Literaturmuseen als radikal freie und »antidefinierte« Ausdrucksformen

Moderne Literaturmuseen möchten Wissenschaftlichkeit und gesellschaftliche Vielfalt repräsentieren und adressieren, möchten Leseanregung und Aura produzieren, möchten Erlebnisse und Unterhaltung bieten, möchten Wallfahrtsort, Gedenkstätte sowie Ort der gesellschaftlich-diversen Begegnung und des Austauschs sein. Die Ethnologin und Museumswissenschaftlerin Sharon Macdonald schreibt in diesem Zusammenhang: »Es allen recht machen zu wollen – niemanden zu vergessen – mag am Ende gar in einem einzigen Tohuwabohu enden.«²⁵³ Während Macdonald sich in ihrem Essay auf die Unmöglichkeit bezieht, mit Ausstellungen »jeden Menschen«²⁵⁴ anzusprechen, lässt sich ihre Aussage auch auf der grundsätzlichen Ebene der literarmusealen Krise anwenden: Aus dem Versuch, in alle Richtungen anschlussfähig zu sein, entstehen Umstände, die suggerieren, dass entweder in allen Bereichen Abstriche gemacht werden müssen oder nur eine

252 N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 59.

253 S. Macdonald: Wie Museen vergessen – Sieben Weisen, 2019, S. 187.

254 Ebd.

einzigste Seite gewählt werden kann. In beiden Fällen entstehen zwangsläufig Einschränkungen, in denen jedoch nicht reflektiert wird, wer grundsätzlich über die Einschränkungen entscheidet und welche Bereiche erstens trotz Einschränkungen und zweitens durch Einschränkungen profitieren.

Die Zerreißprobe der Literaturmuseen geht, wie eingangs erwähnt, auf verschiedene Faktoren, deutlich aber auch auf den kommerziellen und wissenschaftlichen Wettbewerbsdruck zurück. Dadurch herrscht zwischen den unterschiedlichen Literaturmuseen nicht Kollegialität, sondern ein Wettfeiern um die Autor:innenschaft einer innovativen und/oder wissenschaftlich herausragenden Literaturausstellung sowie um die höchsten Besuchszahlen. Die Bedingungen, aus denen sowohl der Konkurrenzkampf als auch das Streben nach einer Entsprechung aller Richtungen hervorgeht, tragen zu dieser Situation bei: Das Problem liegt darin, wie Museen auch heute noch wahrgenommen werden und wie sie im ökonomisierten System funktionieren müssen, um auch weiter in dieser Wahrnehmung bestehen zu können. Wie Holzer im für die vorliegende Arbeit durchgeführten Interview erläutert, müssen Museen performen, um Besuchszahlen und dadurch weitere Förderungen zu generieren (Vgl. Kap. 4.1). Aus diesem Druck, so Holzer, entstehen Angststrukturen, die die kulturelle Freiheit, kritisches Hinterfragen, die Möglichkeit, Dinge auszuprobieren, Fehler zu machen sowie den »Mut [...] zu Neuem oder Anderem, zu Experimenten«²⁵⁵ enorm einschränken würden. Holzer skizziert, dass tatsächliche Bewegung immer nur im Rahmen dessen passieren könne, was der Charakter der jeweiligen Institutionen zulasse. Der Philosoph Gerald Raunig verortet diesen Missstand konkret in den neoliberalen Strukturen, denen Museen heutzutage ausgesetzt sind und vor deren Hintergrund die Zerreißproben zwischen Tradition und Transformation, zwischen Wissenschaftlichkeit und Inklusion gelesen werden müssen:

»Öffentlichkeit als Gewährleistung des Zugangs zur Hochkultur für möglichst breite Bevölkerungsschichten, Zugang im Sinne von materieller Zugänglichkeit der ›Kulturschätze‹ und Zugang im Sinne der Vermittlung von Knowhow, um auch immaterielle Zugänglichkeit zu erreichen, all das klingt zwar gut, hat aber in den letzten Jahrzehnten in den Kunstinstitutionen eine neoliberale Färbung angenommen. Das sozialdemokratische Museum als öffentlicher Dienstleister hat sich im Zeitalter neoliberaler Transformation in ein modulierendes Museum verwandelt. [...] Im Modus der Modulation impliziert ›Kultur für alle‹ die kulturpolitische Verpflichtung der Kunstinstitutionen auf die populistisch-spektakuläre Forcierung von Quantität und Marketing, [...]. Diese einst sozialdemokratischen Konzepte [Kreativität, Kooperation, Partizipation, Aktivierung, VZ], die in mehr oder weniger progressiven Ausformungen die europäische Kulturpolitik der

255 Aus dem Interview mit Barbara Holzer, Zürich, 2018.

letzten vier Jahrzehnte dominierten und vorantrieben, wurden ihrer anfänglich emanzipatorischen Zielsetzungen sukzessive gänzlich entkleidet und sind heute Eckpfeiler des neoliberalen modulierenden Museums.«²⁵⁶

Im weiteren Verlauf seines Textes verweist Raunig darauf, dass vor diesem Hintergrund der (wissenschaftliche) Widerstand gegen die Verflachung der Inhalte und der Wunsch »nach dem Tiefgang des konservativ-konservierenden Museums, als defensive und rückwärtsgewandte Strategie«²⁵⁷ nachzuvollziehen sei, um im gleichen Moment eine unausweichlich scheinende Wahl »zwischen neoliberaler oder reaktionärer, zwischen modulierender oder exkludierender Positionierung der Kunstinstitution«²⁵⁸ kategorisch abzulehnen. Stattdessen schlägt Raunig das Konzept bzw. die Neuschaffung einer »Institution des Gemeinsamen«²⁵⁹ als Gegenentwurf vor.

Diese Überlegungen lassen sich auf die Institutionen der Literaturmuseumslandschaft und auf ihre derzeitige Krisensituation zwischen transformativen Modernisierungsmaßnahmen und dem Festhalten an traditionell verankerten Konzeptgrundpfeilern übertragen: Während suggeriert wird, sich entweder für die lediglich partielle Bedienung verschiedener Bereiche oder für die volle Anspruchserfüllung eines einzelnen Bereichs zu entscheiden, sodass im Endeffekt zusätzlich Machtpositionen im Hinblick auf die Entscheidungsgewalt und den Profit gestärkt werden, gilt es stattdessen eine dritte Variante zu fokussieren, die einen Gegenentwurf zum Unterwerfen unter diskrepante Ansprüche sowie zum dualistischen Denken schafft. Der Vorschlag betrifft dabei eine Form von Literaturmuseum, die sich nicht nur von der Gedenkstätte, sondern von Kanonisierung, Definierung, Paternalismus, Kategorisierung, genauso aber auch von Übersetzung, Materialisierung und Leseanregung auf umfassender, langfristiger Ebene emanzipiert. Dafür müssten zweifelsohne, um es mit Raunigs Worten zu sagen, auch die »ökonomischen Verflechtungen der Finanzierungsquellen«²⁶⁰ und damit ein gesamtes System diskutiert und verändert werden. Intern müsste aber vor allem in Literaturmuseen zunächst einmal das Wiederkäuen von Kategorien und Zuschreibungen, Ansprüchen, Konzepten, Argumentationen sowie von überholten Museums- und Ausstellungsbegriffen beigelegt und die Angststrukturen überwunden werden. Dafür muss die Abhängigkeit von Dichter:innengenie, Fachpublikum und kuratorisch-wissenschaftlicher Hegemonie aufgehoben und der Dualismus durchbrochen werden, der im expositorischen Sinne in materielle und immaterielle, didaktische und

256 G. Raunig: Flatness rules: Instituierende Praxen und Institutionen des Gemeinsamen, 2013, <http://whatsnext.net/126>

257 Ebd.

258 Ebd.

259 Ebd.

260 Ebd.

leibliche oder wissenschaftliche und inklusive Zugriffe trennt. Die Basis dafür ist eine konstitutive Neuverhandlung struktureller Prinzipien, die es erlaubt, radikal divers, kontradiktorisch, beliebig wechselnd, fokussierend, experimentell und scheiternd aufgestellt zu sein, ohne die eine oder andere Seite konkret bedienen und in fixierte Definitionen hineinpressen zu müssen. Dafür müssen Literaturmuseen ihre Wettbewerbsattitüde im offenen Protest gegen die neoliberalen Bedingungen aufgeben und sich gegenseitig in der Diversifizierung von literarmusealen Erscheinungsformen, von Akteurinnen und Akteuren und von generellen Nutzungsgewohnheiten der Museumsinstitutionen unterstützen. Dadurch können die institutionelle Machtposition sowie der damit einhergehende Ertrag bereits Profitierender demontiert²⁶¹ und Literaturausstellungen konsequent als genuines, literarisches Ausdrucksmedium für sich selbst stehend etabliert werden, das sich Literatur in all ihren Facetten und Manifestationen widmet und der antidiskriminierenden Positionierung als Grundprinzip unterliegt.

4.6 Literaturmuseen inszenieren sich selbst

Die Forderung, Literatur ins Zentrum des Mediums Ausstellung als genuines, literarisches, räumliches Ausdrucksmedium zu stellen, kann zunächst widersprüchlich wirken, denn im Fokus der Ausstellbarkeitsdebatte stand und steht zweifelsohne Literatur: Der ursprüngliche Vorwurf an einer defizitären Praxis, der die Debatte und damit den Fokus ausgelöst hat, gilt ebendiesem Umstand, keine tatsächliche Literatur in Ausstellungen zu exponieren. Darauf basierend wird der Literaturbegriff immer wieder beschrieben, definiert, erläutert, interpretiert und rekonfiguriert, um sowohl die biografistischen und materiellen Praktiken der literarmusealen Institutionen als aber eben auch die Zentrierung von Literatur im immateriellen Sinne zu legitimieren. Das Problem des bisherigen Fokusses auf Literatur liegt dabei jedoch zum einen darin, dass Literatur vor allem hinsichtlich ihrer Ausstellbarkeit zentriert wird, sich diese Frage aber überhaupt nicht stellen müsste (Vgl. Kap. 4.3.3 und 4.9), und dadurch zum anderen grundlegende Aspekte ausgeschlossen werden, die tatsächlich der Diskussion und Revision bedürften.

Der Umgang der Akteurinnen und Akteure mit Literatur und der Ausstellbarkeitsfrage innerhalb der Debatte erweist sich dabei als ausschlaggebender Faktor, der die Problematik weiter befeuert. Denn mit dem eigentlich redundanten Ziel der Legitimierung steht nicht genuin Literatur im Zentrum des expositorischen Ausdrucksmediums, sondern individuelle, subjektive Zuschreibungen der terminologischen Kategorie ›Literatur‹. Diese Herleitungen spiegeln zunächst ein Verständnis von an Texte und Bücher gebundene Literatur wider, was durch den Me-

261 Vgl. C. Mörsch: auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus, 2020, S. 196.

dienwechsel jedoch nicht mehr greift. Darüber hinaus zeugen sie von dem Wettbewerbsdruck, der unter Literaturmuseen und den Beteiligten der Debatte herrscht. Das bedeutet, in den Diskussionen geht es schon lange nicht mehr um Literatur in oder als Ausstellungen, sondern um die Selbstinszenierung von wissenschaftlichen Herleitungen für die Legitimierung von Literatur als ausstellbarem Museumsgegenstand. Anhand verschiedener, exemplarischer Legitimierungsansätze innerhalb der Debatte soll im Folgenden dargestellt werden, dass dadurch weniger der Diversifizierung von Praktiken gedient wird als vielmehr der wissenschaftlichen Selbstpräsentation, sodass andere Faktoren des Literaturausstellens damit in den Hintergrund gedrängt werden.

Wie Cepl-Kaufmann und Grande formulieren,²⁶² bestimmt die terminologische Definition des Literaturbegriffs die Diskussion über Literaturausstellungen und versetzt die Debatte insbesondere zu Beginn in den 1980er Jahren in eine Art Verteidigungsmodus. So wird mit Konzepten der Begriffsweiterung und der Kategorisierung gegen das Unausstellbarkeitspostulat und damit gegen die Kritik an den damaligen Praktiken der Literaturmuseen argumentiert. Gleichzeitig werden über den Umweg der Definierung jedoch auch neue Formate des Literaturausstellens ermöglicht. Die Gründe für dieses Vorgehen, die in den Schnittstellen verschiedener Disziplinen und Entwicklungen liegen, sollen an dieser Stelle nochmals ins Gedächtnis gerufen werden, um daran die Hintergründe für den etablierten Kanon des Sprechens und Schreibens über Literaturmuseen festzumachen: Mit den gravierenden Umbrüchen innerhalb des Museumswesens im 20. Jahrhundert, die insbesondere den auratischen Objekten ihren Betrachtungswert und Eigensinn zu entziehen scheinen, geraten auch die Grundfesten literarischer Gedenkstätten ins Wanken. Was vormalig mit einer Selbstverständlichkeit und in nahezu resakralisierender Wertung ausgestellt worden ist, wird nunmehr hinterfragt. Allerdings wird schnell deutlich, dass weder eine Auflösung der Dichter:innengedenkstätten noch eine Trennung in Gedenkstätte und rein literarisches Museum erfolgen konnte bzw. sollte. Wehnert stellt im Jahr 2002 im Rückgriff auf Barthels Kategorisierung der zwei literaturmusealen Grundtypen (Autorenmemorial und Literaturmuseum) fest, dass sich »das reine Literaturmuseum [...] nicht bewähren [konnte], da die Aura des Authentischen [...] einen spezifischen Reiz des Museumsbesuchs ausmacht«²⁶³. Ebendieser Reiz stellt für Wisskirchen ein Jahrzehnt später, als sich die Trends der Eventisierung, Inszenierung und Digitalisierung auch in Literaturmuseen bemerkbar machen, kein ausreichendes Alleinstellungsmerkmal mehr dar: Er hebt hervor, dass sich die Bedeutung von auratisch aufgeladenen, authentischen Orten und ihrem allein dadurch zugeschriebenen kulturellen Wert verän-

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

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

dert habe und die entsprechenden Gedenkstätten nicht mehr daraus allein und in der bisherigen Tragweise legitimiert werden könnten.²⁶⁴ Wisskirchen unterstellt folglich dem Publikum, das Interesse zu verlieren und erkennt eine Notwendigkeit, sich als museale Institution behaupten zu müssen, was er an der Veränderung der Relevanz- und Bedeutungszuschreibung innerhalb der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Kulturerbe und von den dazugehörigen Stätten und Objekten ausmacht. Eng verknüpft ist dieser Drang mit den literaturwissenschaftlichen Entwicklungen, die einen elementaren Auslöser der Debatte darstellen. Die Diskrepanz zwischen musealen Praktiken einerseits und poststrukturalistischen Literaturtheorien andererseits forciert eine Betrachtung über Relationen und Vergleiche, aus der eine Dogmatisierung der literaturwissenschaftlichen Perspektive hervorgeht. Mit dem vermeintlichen Rückgang einer intrinsischen Legitimation, die bisher auf personenbezogenen und auratischen Grundpfeilern der erinnerungskulturellen Gedenkstätten beruht hatte, müssen nun andere Formen entwickelt, begründet und gerechtfertigt werden.

Der Verteidigungsmodus weicht folglich einem Legitimationsdruck, der sich in einer Rhetorik der Herleitung und Selbstreflexion äußert und das expositorische Vorzeigen von Literatur bei gleichzeitigem Vorwurf der Nicht-Vorzeigbarkeit wissenschaftlich fundieren soll. Dieser Ansatz liegt auch in dem Umstand begründet, dass die Kritiken an Literaturmuseen – anders als bei Kunstmuseen des 20. Jahrhunderts, die von Kunstschaffenden selbst kritisiert und geprägt werden – nicht etwa von Literaturschaffenden ausgehen, sondern vornehmlich aus wissenschaftlichen und museologischen Reihen kommen. Die dadurch etablierte Eindimensionalität, die wiederum zur Kanonisierung der Debatte und ihrer Fragestellungen geführt hat (Vgl. Kap. 4.3.3 und 4.4.3), richtet ihren Fokus in den Auseinandersetzungen bald auf Legitimation und Optimierung.

Um dies zu vertiefen, sollen im Folgenden exemplarische Ansätze der Legitimierung und Beschäftigung angeführt werden, die vor allem die Widerlegung der Unausstellbarkeitsthese, die Weitung und Rekonfiguration des Literaturbegriffs, die materielle und optische Dimension sowie Visualisierungsstrategien der immateriellen Dimension von Literatur betreffen.²⁶⁵

264 Vgl. H. Wisskirchen: *Literarische Gedenkstätten und Literaturmuseen – eine kleine Geschichte in Beispielen*, 2013b.

265 Diese hier aufgezählten Begriffe dienen lediglich der Übersicht und sollen weder eine Trennung in Ansatzkategorien noch eine chronografische Aneinanderreihung vornehmen. Viele Beiträge zeichnen sich durch die Verschmelzung von Ansätzen, durch lediglich rudimentäre Züge von Ansätzen oder durch das Aufgreifen bereits veralteter Ansätze aus, sodass weder eine rubrizierende Grenzziehung noch eine Chronologie von wissenschaftlichen Argumentationen im Hinblick auf die Ausstellbarkeit von Literatur an dieser Stelle sinnvoll erscheint.

4.6.1 Legitimationsansätze in der Ausstellbarkeitsdebatte

Bis heute wird das Schreiben über das Ausstellen von Literatur über Definitionen und Funktionen sowie über Negierungen hinsichtlich vorheriger Zuschreibungen und Kategorien verhandelt. Zu Beginn der Debatte werden für mögliche Legitimierungen vor allem Argumente zur Widerlegung der Unausstellbarkeitsthese bemüht (Vgl. Kap. 3.2). Auch in den Beiträgen des 21. Jahrhunderts ist eine Praxis des Widerlegens zu erkennen, während gleichzeitig auch der Weg über die Affirmation der Unausstellbarkeit genutzt wird, um die Funktion und Leistung von Literaturausstellungen jenseits des Ausstellens der immateriellen Dimension von Literatur zu erläutern.²⁶⁶

Eine Vorgehensweise bei der Argumentation für die expositorische Gattung ist die Negation des Alleinstellungsmerkmals von Literaturausstellungen, das dem Ausstellen von Literatur aufgrund ihrer grundsätzlich definierten Gegenstandslosigkeit in der Vergangenheit zugeschrieben worden war. So widerlegen Didier, Lange-Greve, Schütz und Schulz das Ausstellungsmerkmal anhand von Vergleichen zu anderen Museumsgattungen und Ausstellungsgegenständen (Vgl. Kap. 3.2.3 und 3.2.4).²⁶⁷ Noch grundlegender für viele Argumentationen ist vor allem der Weg über die Erläuterung, Definition und Weitung des (individuellen) Literaturverständnisses. Dies äußert sich insbesondere in Beschreibungen des Wesens oder des Charakters von Literatur sowie in der Rekonfiguration des Text- und/oder Literaturbegriffs. So konstatiert Lange-Greve etwa 1995, dass Literatur nicht die Absicht hat, Eindeutigkeit und Konsens herzustellen, um damit ein Gegenargument zu Ansprüchen der Ganzheitlichkeit und Korrektheit an das Literaturausstellen zu formulieren.²⁶⁸ Die Germanistin Almuth Grésillon versteht 1996 Literatur nicht als »vollendete, geschlossene Form, sondern als unabschließbare[n] Akt der Produktion und Rezeption«²⁶⁹, aus dem sie schließt, dass Literatur eine »ständig in Bewegung bleibende *Performance*«²⁷⁰ ist. Darauf nimmt der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth 2018 Bezug und definiert Literaturausstellungen als »Schau-Philologie, in der Performance-Akte der Textwerdung durch

266 Vgl. dazu siehe u. a. A. Käuser: Ist Literatur ausstellbar?, 2009, S. 32; Vgl. U. Wirth: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?, 2011, S. 55, 58; Vgl. B. J. Dotzler: Die Wörter und die Augen, 2011, S. 39, 42, 50.

267 Vgl. C. Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger, 1991, S. 47; Vgl. S. Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, 1995, S. 91, 94f; Vgl. E. Schütz: Literatur. Ausstellung. Betrieb, 2011, S. 66; Vgl. C. B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum, 2014, S. 140.

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

269 A. Grésillon: »Critique génétique«: Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie, 1996, S. 23; zitiert in U. Wirth: Performative Philologie, 2018, S. 145.

270 Ebd.

das Präsentieren von *avant textes*, Epitexten und Buch-Texten *vorgeführt*, sprich: *vorgezeigt* werden«²⁷¹. Dadurch würden die Texte eine Verwandlung von schriftlicher Ausdrucksform zu »materiale[n] Indizien für den Performance-Akt der Textwerdung«²⁷² erfahren und einen Dingcharakter erhalten.²⁷³

Somit wird das Ausstellen von Literatur sowohl über das Performative als auch über den Wert der Objekte, die die Literaturproduktion hervorbringt, in Zusammenhang mit dem Medium Ausstellung gebracht. Denn während die Ausstellbarkeitsdebatte durch die Suche nach Möglichkeiten geprägt ist, die immaterielle Dimension von Literatur in einen Raum zu übersetzen, wenden sich zahlreiche Legitimierungsansätze der optischen und materiellen Dimension von Literatur zu, die einen Gegenentwurf der Legitimation darstellen. So bezeichnet Gfrereis die Programmatiken der Museen auf der Marbacher Schillerhöhe (Vgl. Kap. 3.2.6) als »Gegenbewegung [...] zu den üblichen ›Übersetzungsrichtungen«²⁷⁴ und schreibt ihnen zu, »nicht mit den Dingen auf etwas Immaterielles [zu] verweisen, sondern umgekehrt: auf die immense Wichtigkeit der Materialität«²⁷⁵. Gfrereis geht so weit, die materiellen Objekte der Literatur in radikalem Gegensatz zu dem mittlerweile überholten Modell der Surrogatfunktion als Kunst zu proklamieren.²⁷⁶ Potsch vertritt ebenfalls den Ansatz der Materialität und konstatiert, dass viele »Wesensmerkmale des Romans sich bereits im Material ablagern«²⁷⁷ und »mit dem sehenden Blick auf die Originale auch der Roman aus einer neuen Perspektive gelesen werden kann«²⁷⁸. Auch Argumente von Schulz lassen sich dem Ansatz der Materialität zuordnen, wenn er kritisiert, dass das Unausstellbarkeitspostulat und dessen verschiedene Wiederholungen vielmehr aus einem »undifferenzierte[n] Blick auf *die Literatur*«²⁷⁹ gespeist werden. An dieser Stelle ergänzt ein Ansatz von Böhmer die These des undifferenzierten Blicks: Böhmer skizziert die Definition des materiellen Trägers von Literatur (Buch etc.) im hegelianischen Sinne, in der der Träger »historisch zufällig und beliebig austauschbar ist«²⁸⁰ und folglich selbst

271 U. Wirth: *Performative Philologie*, 2018, S. 145f. Wirth zitiert die Formulierung »Performance-Akt der Textwerdung« (S. 139) nach A. Grésillon, 1996, S. 23.

272 Ebd., S. 146.

273 Vgl. ebd.

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

275 Ebd.

276 Vgl. ebd., S. 43.

277 S. Potsch: *Literaturvermittlung an den Resten der Literatur*, 2017, S. 180; Vgl. dazu siehe auch S. Potsch: *Literatur sehen*, 2019.

278 Ebd.

279 C. B. Schulz: *Die Literatur im Kunstmuseum*, 2014, S. 139.

280 S. Böhmer: *Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?*, 2015, S. 87.

als irrelevant gegenüber den Inhalten eingestuft wird.²⁸¹ Er bezeichnet diese Definition als »Materialitätsverkenning«²⁸², die »besonders in Epochen vor[kommt], die den Sinn verherrlichen und die irdischen Dinge als bloße Signifikanten verachten«²⁸³. Demgegenüber legitimiert der Wert der Materialität, der in den genannten Ansätzen hervorgehoben wird, die Existenz von Literaturmuseen und ihren Ausstellungen auf einer dokumentarischen, anschaulichen sowie auratischen Ebene und distanziert sich vehement von den Übersetzungsversuchen, in denen das Medium Ausstellung als alternative Rezeptionsform dienen soll.

Wenn die Zentrierung des Materials eine Gegenbewegung innerhalb der Diskussionen darstellt, lässt sich der Fokus auf die immaterielle Dimension von Literatur als Ausgangsbewegung der heutigen Debatte bezeichnen. Die Thematik erschöpft sich allerdings nicht in einer dualistischen Trennung, da die Fokussierung des Immateriellen innerhalb der Diskussionen nicht automatisch einen Ausschluss des Materiellen mit sich zieht. Stattdessen wird dabei vielmehr argumentiert, warum auch die ausgestellten materiellen Objekte Aussagen über das Immaterielle der Literatur treffen, was sich in die Tradition des von Barthel formulierten Verweischarakters von Literatúrausstellungen einreicht.²⁸⁴ Mit der Verschiebung der Fragestellung von »Ob?« zu »Wie?« werden gleichzeitig Herleitungen bemüht, die auf Formen der Übersetzung im Sinne von Visualisierungen oder Inszenierungen der immateriellen Dimension von Literatur angelegt sind. Diese schöpfen eine Legitimierung des Ausstellens von Literatur aus dieser selbst: So verweist etwa die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Christiane Heibach darauf, dass Literatur vor der Autonomisierung der einzelnen Künste nicht an das Medium Buch geknüpft war, sondern sich dieses Verständnis erst seit dem 19. Jahrhundert etablierte.²⁸⁵ Heibach argumentiert darauf basierend für die Ausstellbarkeit der materiellen Dimension von Literatur, indem sie Literatur als »transmediale Sprachkunst«²⁸⁶ von der zwanghaften Verbindung mit dem Buch freispricht.²⁸⁷ Auch Dotzler bezieht sich in seiner Herleitung auf orale und performative Darstellungen von Literatur und zeigt die literarische Gattung des Dramas auf, die »immer

281 Vgl. ebd.

282 Ebd.

283 Ebd.

284 Vgl. dazu siehe u.a. W. Barthel: *Literatur und museale Präsentation*, 1991; Vgl. H-O. Hügel: *Einleitung*, 1991; Vgl. S. Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen*, 1995; Vgl. S. Vandenrath: *Doppel-Blicke*, 2011; Vgl. S. Böhmer: *Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)?*, 2015.

285 Vgl. C. Heibach: *Zwischen »buchdruck-schwärzlichem Gewande« und »Allgewalt der sinnlichen Empfindung«*, 2015, S. 156f.

286 Ebd., S. 156.

287 Vgl. ebd.

schon auf Inszenierung, und das heißt: auf seine von der Schriftlichkeit abweichende Form der Visualisierung hin angelegt ist«²⁸⁸. Dotzler geht es dabei jedoch um die Differenzierung von Visuellem und Imaginärem und nicht um den Beweis der Ausstellbarkeit.

Vergleichbar im Sinne des intrinsisch Visuellen, aber mit gänzlich anderem Ausgangspunkt, argumentiert Kutzenberger (Vgl. Kap. 3.2.5): Kutzenberger verfolgt das Ziel der »Sichtbarmachung der Literatur und deren Entstehungsprozesse auf innovative künstlerische Weise«²⁸⁹ und konstatiert darauf basierend die Prädestination von Literatur für das Ausstellen, weil »Literatur selbst seit jeher mit textimmanenten Visualisierungsstrategien arbeitet«²⁹⁰. Als Beispiel führt er Robert Musils Werk *Mann ohne Eigenschaften* an, in dem Musil »selbst schon textimmanente Visualisierungskonzepte entwickelt«²⁹¹ hat, die es gelte »herauszuarbeiten und schließlich zu realisieren, möchte man die anspruchsvolle und unlösbare Aufgabe annehmen, ein literarisches Werk tatsächlich in einem Museum zu visualisieren und nicht bloß Devotionalien eines Autors auszustellen«²⁹². Als Methode dafür schlägt Kutzenberger »Artistic Research«²⁹³ vor, um sich stetig und modifizierend an die »Visualisierung von Literatur tastend von möglichst vielen Seiten zu nähern«²⁹⁴. Metz (Vgl. Kap. 3.2.4), der wie viele Kolleginnen und Kollegen zunächst herleitet, warum die Frage nach der Ausstellbarkeit heute obsolet sei,²⁹⁵ beschreibt anhand seines Modells der »Lustvollen Lektüre«²⁹⁶ ebenfalls, dass Literaturausstellungen prädestiniert für »gewagte Erzählexperimente«²⁹⁷ seien. Dort könne Literatur genauso kunstvoll oder unzuverlässig erzählt werden wie auch in Romanen.²⁹⁸ Bernhardt geht im Rückgriff auf den Literaturhistoriker und Kultursemiotiker Jurij M. Lotman von einer topologischen Ordnung literarischer Texte aus, die auf »räumlichen Wahrnehmungsmustern verbaler Modelle«²⁹⁹ basiere und innerhalb der Texte etwa durch »die räumliche Beschreibung der Handlungsschauplätze«³⁰⁰ ihren Ausdruck findet. Bernhardt überträgt Lotmans These auf die

288 B. J. Dotzler: *Die Wörter und die Augen*, 2011, S. 48.

289 S. Kutzenberger: *Gasförmig, flüssig, fest*, 2013, S. 166.

290 J. Danielczyk: *Literatur im Schaufenster*, 2012, S. 35.

291 S. Kutzenberger: *Gasförmig, flüssig, fest*, 2013, S. 178.

292 Ebd., S. 171.

293 Vgl. S. Kutzenberger: *Kapitel 4*, Zeile 13, 2012, S. 11; Vgl. S. Kutzenberger: *Gasförmig, flüssig, fest*, 2013, S. 167.

294 Ebd., S. 12.

295 Vgl. C. Metz: *Lustvolle Lektüre*, 2011, S. 88.

296 Ebd., S. 87-99.

297 Ebd., S. 97.

298 Vgl. ebd.

299 S. Bernhardt, 2020: *Literarisches Lernen in einer Literaturausstellung?*, S. 341; Vgl. dazu siehe J. M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, 1993.

300 Ebd., S. 342.

Übersetzung von Literatur in den musealen Ausstellungsraum, grenzt sich dabei aber deutlich von Rekonstruktionen ab. Aus seinen Überlegungen zieht er zunächst ebenfalls in Abgrenzung zu Barthel, Zeller und anderen den Schluss, dass »sich die Unmöglichkeit des inhaltlichen Zugriffs auf Literatur im Ausstellungskontext revidieren«³⁰¹ lässt, um darauffolgend mit der Zuschreibung einer räumlichen Struktur in literarischen Texten die Übersetzung dieser räumlichen Grundstruktur in den Raum zu proklamieren.³⁰²

In der theoretischen Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit von Literatur bzw. mit Funktionen und Praktiken von Literaturmuseen zeigen sich folglich verschiedene Facetten von Legitimationsansätzen. Während sich die hier erbrachten Beispiele vorrangig auf die Definition des Literaturbegriffs sowie auf die Zentrierung des materiellen Wertes oder der Übersetzung von Immateriellem beziehen, verhandeln aktuelle Diskursbeiträge erneut die erinnerungskulturelle Relevanz, die wiederum einen weiteren Legitimationsansatz darstellt.³⁰³ Die vermeintliche Notwendigkeit, die theoretischen Ansätze oder umgesetzten Praktiken zu legitimieren, ist im Großteil der Aufsätze unabhängig ihrer jeweiligen Ausrichtungen verankert. Schulz führt dieses Verfahren auf die formulierte Negation der Ausstellbarkeit von Literatur zurück: Die Aussagen und Argumentationen dazu seien demnach »immer wieder zitiert [worden], haben zahlreiche Reformulierungen erfahren und als Ausgangspunkt für Überlegungen gedient, wie diesem Dilemma beizukommen sei«³⁰⁴. Seibert fasst zusammen, dass sich die Diskussion über Ausstellungsmodi von Literatur »nur als Reflex auf allgemeinere Positionsbestimmungen in der Ausstellungsdebatte und ihrer entsprechenden Theoriebildung erwies«³⁰⁵.

Der Verteidigungsmodus, die Suche nach neuen, expositorischen Möglichkeiten und der Legitimierungsimperativ gehen folglich auf das Postulat der Unausstellbarkeit von Literatur zurück, das aus wissenschaftlich-museumsinterner Perspektive vor dem Hintergrund einer fehlenden Verknüpfung zur Literaturwissenschaft formuliert wurde. In den darauffolgenden Jahren haben sich die Versuche, diese Verbindung herzustellen, zu einem ebensolchen Wettstreit entwickelt, wie auch die Suche nach neuen Ausstellungsmethoden im Kontext der Umbrüche im Museumswesen. Dabei wird das Wetteifern nicht einfach auf Formulierungen zurückgeführt, die Literaturmuseen als »Konkurrenten« zu anderen Freizeitangeboten verstehen,³⁰⁶ sondern vor allem auf die Ähnlichkeiten zwischen Verfahren und

301 Ebd., S. 343.

302 Vgl. ebd., S. 347.

303 Vgl. A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018.

304 C. B. Schulz: *Die Literatur im Kunstmuseum*, 2014, S. 138.

305 P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 32.

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

Herangehensweisen der Legitimierungsansätze. Trotz abweichender Modelle oder Ergebnisse werden sie vorrangig darüber erarbeitet, Literatur in ihrem ursprünglichen Status zu definieren und in Relation zu Objekten oder Medien zu setzen, die sowohl dem Status als auch der Definition gerecht werden sollen. Daraus lässt sich abermals die Kanonisierung des theoretisch-wissenschaftlichen Umgangs mit der Ausstellbarkeit von Literatur und der Funktion von Literaturmuseen ableiten.³⁰⁷ Diese kanonisierte Diskussion fördert und festigt die »Macht- und damit Unterordnungsverhältnisse«³⁰⁸ von Wissensvermittlung in Ausstellungen und reproduziert einen Überbietungsdrang, der sich darin äußert, vorherige Ansätze, Konzepte oder Analysen hinsichtlich Herleitung, Interpretation und Originalität zu übertreffen.

4.6.2 Literarmuseale Theorien und Praktiken als Bühne der Selbstdarstellung für Wissenschaft und Kuration

Die theoretische Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur ist im Zuge der Wettbewerblichkeit zu einer Bühne der wissenschaftlichen Selbstdarstellung geworden. Dies findet in den Ausstellungen seinen praktischen Ausdruck: In vielen Fällen ist die Rolle der Kuratorinnen und Kuratoren für verschiedene Präsentationsformate ausschlaggebend, was bedeutet, dass eine Ausstellung in ihrem klassischen oder wahlweise experimentierfreudigen Format sowie in ihren Aussagen von der kuratorischen Sichtweise abhängt.

Als Erfinder des Berufs Kurator:in gilt der berühmte Kurator Harald Szeemann,³⁰⁹ der in den 1960er und 70er Jahren den Weg für eine Position ebnet, in der Ausstellungen frei und unabhängig entwickelt werden können. Mit dem Einzug der Subjektivität in die Ausstellungspraxis können im neuen Kurator:innenberuf im Gegensatz zu Kustodinnen und Kustoden von Sammlungen nunmehr eigene Ansichten, Konstellationslogiken sowie Auslegungen präsentiert werden. Durch Szeemanns prägende Arbeitstechnik wird laut dem Kunstwissenschaftler Felix Vogel der »Topos der Inspiration einer Genie-Ästhetik«³¹⁰ wachgerufen, der die Stellung von Kuratorinnen und Kuratoren im Kunst- und später auch im Kulturbetrieb sowie in den entsprechenden Institutionen von einer unscheinbaren, passiven hin zu einer »aktive[n] Produzentenrolle«³¹¹ verschiebt. Der Fokus rückt damit auf kuratorische Thesen, denen Ausstellungen nun vermehrt zugrunde gelegt werden und

307 Vgl. V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 196.

308 O. Marchart: Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, 2005, S. 35.

309 Vgl. F. Vogel: Autorschaft als Legitimation, 2014, S. 162.

310 Ebd., S. 161.

311 Ebd.

im Hinblick auf die Exponate als »plausible Begründung«³¹² oder schlicht als Illustration fungieren.³¹³ Der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz beschreibt Kuratorinnen und Kuratoren in diesem Zusammenhang als »Arrangeur und intellektuelle[n] Kommentator«³¹⁴.

In den 1990er Jahren »kam es zu einer Popularisierung und zugleich Professionalisierung kuratorischer Tätigkeiten«³¹⁵ sowie zu einer Verbreitung des subjektiven Kuratierens aus dem Kunstfeld hin zu »allen Bereichen der Kulturproduktion«³¹⁶. Die Rolle der Kuratorinnen und Kuratoren und ihre Macht über Legitimation und Bedeutungszuschreibung wird somit auch in kulturhistorischen Museumsgattungen wie Literaturmuseen etabliert.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist diese Rolle laut dem Literaturwissenschaftler und Kurator Friedrich W. Block noch weniger ausgeprägt: Block stellt 2005 fest, dass »der Kurator als Begriff und Funktion [...] in der Literatur noch kaum präsent«³¹⁷ ist. Der kuratorischen Machtposition ist sich Block dennoch bewusst und misst ihr darüber hinaus auch einen besonderen Stellenwert als »multiple Schnittstelle für Unterschiedenes unter dem Aspekt des Verbindens«³¹⁸ bei. Ihre Funktion äußert sich zum einen darin, die Ausstellungsweisen und Interpretationen zu legitimieren sowie zum anderen darin, die wissenschaftliche Fundierung zu garantieren, die stetig durch drohende Kritik von Fachkolleginnen und -kollegen auf dem Prüfstand steht. Die Anforderung ihrer Wissenschaftlichkeit manifestiert die kuratorische Stellung: So müssen kuratorische Konzepte trotz Publikumszentrierung und niedrigschwelliger Zugriffe in einer Art durchdacht sein, dass sie den Akt des Ausstellens gleichzeitig legitimieren und die Inhalte wissenschaftlich verteidigen. Die Auswahl, Interpretation und Erläuterung von Texten und Objekten ist dabei ein subjektiver, kreativer Prozess³¹⁹ und rückt die Kuratorinnen und Kuratoren einer Ausstellung in den unmittelbaren Fokus der Produktion, für den sie aus ihrer eigenen Forschung sowie aus den Beständen der Institution schöpfen. Sie werden so heute immer mehr, um mit te Heesen zu sprechen, wie Autorinnen und Autoren

312 Ebd.

313 Vgl. ebd.

314 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, 2012, S. 117; zitiert in F. Vogel: Autorschaft als Legitimation, 2014, S. 161.

315 S. Beckstette et al.: Vorwort, 2012, <https://www.textezurkunst.de/86/vorwort-34/>

316 Ebd.

317 F. W. Block: Medien – Literaturen, 2005, S. 194.

318 Ebd., S. 197.

319 Vogel erläutert die »Tätigkeit des Auswählens« als »zentral für einen künstlerischen Produktionsbegriff seit Duchamp [...]«, der sich durch das Auswählen und Ausstellen definieren lasse und »in Kategorien der Autorschaft fassbar« sei; F. Vogel: Autorschaft als Legitimation, 2014, S. 159, 172.

von Büchern genannt und ihre Arbeit als »subjektive[r] Zuschnitt und ein räumliches Argument, das in seiner Perspektivierung auch seine Eigenart zu erkennen gibt«³²⁰ verstanden. Seibert beschreibt, dass der veränderte Blick auf den:die literarische:n Autor:in sowie auf Materialien und Typen der Exponate in den 1970er und 80er Jahren eine Loslösung der Authentizität des Einzelobjekts evoziert habe, an dessen Stelle kombinierte Exponatsensembles treten, sodass Kuratorinnen und Kuratoren eine neue Bedeutung erhalten.³²¹

Die zeitliche Einordnung der Entwicklung des kuratorischen Berufs, die Vogel vornimmt, führt eine relevante Verbindung zwischen Literatúrausstellungen und ihren Verantwortlichen aus der kuratorischen Produktion und Organisation ins Feld: »Interessanterweise tritt der Kurator als Autor just in den Jahren auf den Plan, in denen auch der *Tod des Autors* ausgerufen wird.«³²² Im Versuch, die Autor:innenzentrierung von Literaturmuseen zu überwinden, wird somit die Position lediglich mit einer neuen Legitimierungsinstanz besetzt. Mit Hügel zeigt Seibert in diesem Kontext auf, dass die Handschrift der Schriftsteller:innen nunmehr der Handschrift der Kuratorinnen und Kuratoren in Literatúrausstellungen gewichen ist.³²³ Während heute das Modell »des Autors als Genie«³²⁴ längst überholt ist, wie Vogel im Rückgriff auf Foucaults Werk *Was ist ein Autor?* betont, problematisiert er in seinem Aufsatz das Konzept der Kuratorin oder des Kurators als Autor:in, wenn diese:r dadurch Ausstellungen und ihre Aussagen durch ihre:seine alleinige Autor:innenschaft legitimiere.³²⁵

Dieses Phänomen findet sich auch in Literaturmuseen: Die »Neuverhandlung der Rollen Künstler, Kurator und Rezipient«³²⁶ hat einen erheblichen Einfluss auf die Praktiken von Literaturmuseen. Insbesondere im Hinblick auf die Frage nach der Ausstellbarkeit der immateriellen Dimension von Literatur werden dadurch vor allem die Kuratorinnen und Kuratoren von Ausstellungen als »Co-Produzent und Mitschöpfer«³²⁷ neben das Dichter:innengenie selbst gestellt. Zwar sind in Literaturmuseen kuratorisches Personal häufig Angestellte der Institutionen und – so lässt sich annehmen – daher wesentlich weniger unabhängig als ihre freiberuflichen Kolleginnen und Kollegen wie Szeemann es war. Dennoch haben sich auch in Literaturmuseen mittlerweile subjektive Interpretationsansätze als konzeptionelle

320 A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 187f.

321 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 31.

322 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 173.

323 Vgl. P. Seibert: *Literatúrausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 31; Vgl. dazu siehe H-O. Hügel: *Inszenierungsstile von Literatúrausstellungen*, 1991, S. 207.

324 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 174.

325 Vgl. ebd., S. 174f.

326 Ebd., S. 173.

327 Ebd., S. 161.

Grundlage für Ausstellungen durchgesetzt. Mit der Fundierung durch die Fachexpertise, die sich neben literaturwissenschaftlichen Kuratorinnen und Kuratoren auch in der Konsultierung wissenschaftlicher Beiräte äußert, wird die Legitimierung der ausgestellten Inhalte gesichert. Kuratorische Verantwortliche von Literaturausstellungen, die zumeist auch als Beteiligte der theoretischen Diskussion auftreten, fungieren als Sprachrohr der Institution und belegen mit ihrer Arbeit gleichzeitig die institutionelle Anschlussfähigkeit an gestalterische, vermittlerische sowie inhaltliche Anforderungen. Zudem präsentieren die Institutionen und ihre Kuratorinnen und Kuratoren nicht zuletzt auch ihre Forschung, durch die auch die Praktiken in Literaturmuseen von wissenschaftlichen Selbstdarstellungen lanciert werden.

4.6.3 Kollektive und multiperspektivische Autor:innenschaft als Subversion

Die Problematik der Selbstdarstellung liegt zum einen darin, dass das Medium Ausstellung keine Bühne für wissenschaftliche Aushandlungen sein sollte. Zum anderen zeigt es sich darin, dass sich der subjektive, kuratorische Zugriff auf die Ausstellungsinhalte dem Publikum aufgrund der wissenschaftlichen Anmutung nicht zwangsläufig erschließt. Stattdessen werden die subjektiven Interpretationen vielmehr mit objektiven Fakten verwechselt. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal bezeichnet dieses Phänomen als ›Realitätseffekt‹ und ›Wahrheitsrede‹,³²⁸ durch das die kuratorische Position als Autor:in gefestigt und hierarchisch über andere beteiligte Produzierende gestellt wird. Die hierarchische Stellung von Museumspersonal bzw. von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die in oder für Museen tätig sind, lässt sich mit Muttenthaler auf den »Zugzwang auf alle Museen«³²⁹ zurückführen, sich in »eng gefasste[n] Berufsfelder[n] und Fachkenntnisse[n]«³³⁰ zu spezialisieren. Muttenthaler problematisiert dabei den

»paradoxe[n] Zustand, dass nicht-akademische, ehrenamtliche Museumsleute verdrängt werden und wissenschaftlich ausgebildete dann Teilhabe proklamieren und vielfältige Wissensformen einbeziehen wollen – nun allerdings in einem begrenzten Handlungsrahmen und nicht mehr als mitbestimmende Entscheidungsträger*innen [sic].«³³¹

328 Vgl. M. Bal: *Telling, Showing, Showing Off*, 1996, S. 18, 22; Vgl. dazu siehe J. Baur: *Krise der Repräsentationskritik?*, 2018, S. 29.

329 R. Muttenthaler: *Ungewiss*, 2020, S. 207.

330 Ebd.

331 Ebd., S. 207f.

Die Selbstpräsentation ist von dieser museumspersonellen Verwissenschaftlichung ein Effekt und wird im Falle von Literaturmuseen durch die wissenschaftliche Ein-dimensionalität der Ausstellbarkeitsdebatte und den Wettbewerbsdruck gefördert.

Dabei kommt erschwerend hinzu, dass das Wissen und die zu kommunizierenden Inhalte hauptsächlich andernorts und intransparent produziert werden. Dies geschieht sowohl in der dichten Kuratation,³³² durch die Inhalte, Zusammenhänge und Interpretationen fundiert und legitimiert werden, als auch in der personellen, dem Konzept angehängten Vermittlung durch Führungen. Während der Akt der Hierarchisierung also die Kuratation über beispielsweise Gestaltung und »guides« anordnet, werden Besucher:innen an unterster Stelle angesiedelt, sodass der Institution Kontrolle und Macht zugesichert wird. Mit Seibert steht diese »Herrschaft des Kurators sowohl gegen die Anerkennung der konstruktiven Tätigkeit des Rezipienten wie der Werkautorität«³³³. Etwaige partizipative Ansätze, die das Publikum aktiv einbeziehen und beispielsweise durch das Hinterlassen von Kommentaren sogar das Erscheinungsbild und die Inhalte einer Ausstellung modifizieren können, sind »zuerst Teil dieser allgemeinen Diskurse und Praktiken, die die Institution selbst ausmachen«³³⁴ und ihr die Definitions-, Deutungs- und Vermittlungsmacht zuteilen. Deutlich wird dies durch Ansätze, die der Besucher:innenorientierung in Ausstellungen vermeintlich einen größeren Stellenwert als der Wissenschaftlichkeit einräumen: Während in den 1990er Jahren noch Uneinigkeit herrscht, ob Interpretationen und Inszenierungen überhaupt angemessene Mittel seien, um Literatur zu veranschaulichen,³³⁵ etabliert sich im Verlauf der ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts ein Konsens, der, wie auch in anderen Museumsgattungen, das Publikum ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Ausstellungskonzeptionen stellt. Um die Jahrtausendwende verortet Wisskirchen die Zukunft der Literaturmuseen in der Besucher:innenorientierung und in der Abweichung vom wissenschaftlichen Forschungsschwerpunkt.³³⁶ Dies hält er deshalb für notwendig, weil eine wachsende Medienkonkurrenz und ein rückläufiges Leseverhalten die gesellschaftliche Bedeutung und damit die existenzielle Legitimation von Literaturmuseen bedrohe.³³⁷ Auch über zehn Jahre später hält Wisskirchen

332 Vgl. dazu siehe H. Gfrereis: *Materialität/Immaterialität*, 2017, S. 38.

333 P. Seibert: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*, 2011, S. 32.

334 O. Marchart: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*, 2005, S. 34, 38f.

335 Vgl. dazu siehe H. Schlaffer: *Die Schauseite der Poesie*, 1990, S. 368f (als Gegnerin); Vgl. H-O. Hügel: *Inszenierungsstile von Literaturausstellungen*, 1991, S. 245-259 (als Befürworter). Allerdings nimmt Hügel von seiner Befürwortung von Inszenierung 1996 wieder Abstand, Vgl. H-O. Hügel: *Literarische – oder Literatur-Ausstellungen – oder?*, 1996, S. 38f.

336 Vgl. H. Wisskirchen: *Das Literaturmuseum – mehr als ein Ort für tote Dichter*, 1999, S. 98.

337 Vgl. ebd.

am Umbruch der Lesekultur fest und sucht Möglichkeiten, mit der Ausstellungsarbeit »unterschiedlichste Lesergruppen«³³⁸ anzusprechen, um nicht zuletzt den auratisch-physischen Ort einer Dichtergedenkstätte gegenüber der Ortsunabhängigkeit des digitalen Lesens zu legitimieren.³³⁹ Die Motivation ist an dieser Stelle also wieder eine Legitimierungsleistung, die nunmehr zeitgemäß die Zentrierung des Publikums sowie den digitalen Wandel bei gleichzeitiger Stärkung des physischen Gedenkortes berücksichtigt. Dabei differenziert Wisskirchen bewusst zwischen einer Mehrheit und einer Minderheit, wobei er Letztere als die »Wenigen«³⁴⁰ einbezieht, »die an den literarischen Raffinessen interessiert sind«³⁴¹. Auch in diesem Kontext werden für die neuen Zugriffe mit dem Fokus auf die Besucher:innen abermals kollektive, bildungsabhängige Unterscheidungen vorgenommen, die der einen Gruppe einen wissenschaftlichen Anspruch an Literatúrausstellungen zusprechen und die andere Gruppe als (nicht-lesende oder gar ungebildete) Laien stigmatisieren. Die oben angeführte Hierarchisierung wird durch eine solche, nach Bildungsstand getrennte Kategorisierung des Publikums nur weiter verschärft.

In der Folge entsteht ein Machtverhältnis, das sich in der Produktion von Inhalten für die Ausstellung, in der Macht der Exponatsanordnungen und Bedeutungszuschreibungen sowie in der Entscheidung über Formen der Teilhabe manifestiert. Wenn demnach Texte in Literatúrausstellungen und Texte über das Literatúrausstellen vornehmlich von einer akademischen Gruppe mit ähnlichen, fachlichen Kompetenzen verfasst werden, dann beschränkt dies die Vermittlung von Literatur auf einen konkreten Kanon, der Wissen und Interpretationen vorab definiert. Dem ließe sich nun entgegenhalten, dass in einigen Literatúrausstellungen anstatt fachlicher Exponat- und Bildbeschreibungen beispielsweise subjektive, persönliche Zitate der erinnerten Schriftsteller:innen eingesetzt werden, um visuelle Ausstellungsinhalte zu kontextualisieren. Allerdings wird auch die Auswahl dieser Zitate wiederum von kuratorischen Verantwortlichen aus der entsprechenden Fachdisziplin vorgenommen. Im Hinblick auf Objektbeschriftungen beschreibt Bal, dass diese in Ausstellungen häufig der Verifizierung des Wissens dienen, das wie für wissenschaftliche Publikationen in akademischen und/oder museumsinternen Kontexten produziert worden sei.³⁴² Bal äußert damit nicht nur Kritik an der gängigen Nutzung von Objekttexten als Quellangaben, sondern macht auch die notwendige Unterscheidung zwischen Ausstellung und Sachbuch deutlich. Die Rezeption von Ausstellungsinhalten wird mit dem Stellenwert der ku-

338 H. Wisskirchen: *Wie stellt man einen starken Autor aus?*, 2013a, S. 152.

339 Vgl. ebd., S. 160.

340 Ebd., S. 152.

341 Ebd.

342 Vgl. M. Bal: *Telling, Showing, Showing Off*, 1996, S. 47; Vgl. dazu siehe J. Baur: *Krise der Repräsentationskritik?*, 2018, S. 29.

ratorischen Erläuterungen in die Abhängigkeit von der Wissenschaftlichkeit der Erarbeitungen gestellt.

Die Problematisierung davon bezieht sich indes nicht auf die Subjektivität von Inhalten und Erläuterungen in Ausstellungen, sondern auf die Nutzung des Mediums Ausstellung als Bühne der wissenschaftlichen Selbstdarstellung, die zwangsläufig auch Darstellungs- und Rezeptionsweisen aus einer höher gestellten Position bestimmt und beeinflusst. Vogel problematisiert in diesem Kontext das Verständnis von Kuratorinnen und Kuratoren »als zentrale und einzige Instanz«³⁴³, weil diese Position eine autoritäre Form der Herrschaft annehme.³⁴⁴ Gleiches gilt auch für theoretische Abhandlungen über das Medium sowie über die Institution und ihre Funktions- sowie Transformationspotenziale. Trotz zahlreicher Abgesänge auf die strikte Wissenschaftlichkeit im Zuge von Inklusions- und Hegemoniedebatten, bleibt für viele im Museum tätige Wissenschaftler:innen der Druck bestehen, sich sowohl theoretisch als auch praktisch vor Fachkolleginnen und -kollegen zu behaupten und bestenfalls die eigene fachliche Reputation auszubauen. Währenddessen gibt es für disziplinsferne Personen mit den heutigen Anforderungen kaum mehr einen Zugang als kuratorisch-ausstellerisch tätiges Museumspersonal, wie sich oben mit dem Zitat von Muttenthaler bestätigt. Die Repräsentation der eigenen Wissenschaft lässt sich gleichermaßen auf die Institutionen beziehen, die – in Erinnerung an Seiberts Formulierung zur »Tendenz zur Selbstdarstellung«³⁴⁵ – sich über die Wissenschaftlichkeit inszenieren und mit Sammlungserweiterungen und Ähnlichem auch den Gewinn an Reputation und »symbolischem Kapital«³⁴⁶ anstreben.

Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass es ein erklärtes Ziel aller Institutionen und (literatur-)wissenschaftlicher Kurationen ist, Machtpositionen und -strukturen im eigenen Interesse zu generieren oder zu sichern. Allerdings dürfen sie die Bedingungen, in denen sie agieren, nicht als gegeben anerkennen. Stattdessen sollten sie die kuratorische Position und ihre »ethische Funktion«³⁴⁷ beleuchten sowie grundsätzlich Gegenhegemonien produzieren.³⁴⁸ An dieser Stelle greift die vorgeschlagene neue Form des Literaturmuseums als radikal freies Ausdrucksmedium unabhängig von Definitionen und wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und pädagogischen Anforderungen (Vgl. Kap. 4.5.3). Darin wird das Konzept einer kollektiven Ausstellungsautor:innenschaft umgesetzt, anstatt die Autor:innenschaft

343 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 175.

344 Vgl. ebd.

345 P. Seibert: *Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen*, 2015, S. 29.

346 Ebd.

347 F. Vogel: *Autorschaft als Legitimation*, 2014, S. 176.

348 Vgl. O. Marchart: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*, 2005, S. 48.

weiterhin entweder Institutionen zuzuschreiben, die im Konkurrenzkampf vereinzelt Experimente wagen, oder konkreten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die vorangegangene theoretische Legitimationen oder Übersetzungen von Literatur in den Raum zu überbieten versuchen. Eine Infragestellung und Veränderung institutioneller Strukturen, Hierarchien und Hegemonien bedarf zweifelsohne die Beteiligung aller individueller Glieder und ebenso weitaus komplexere Mechanismen, als etwa mit Streitschriften oder mit Laborausstellungen erreicht werden kann – wenngleich auch diese einen wertvollen Anfang darstellen. Darüber hinaus brauche es aber, wie Muttenthaler formuliert, »veränderte Organisationsformen, Entscheidungsprozesse, Handlungsweisen und Selbstverständnisse der im Museum Arbeitenden«³⁴⁹. Wer das System (von Wettbewerb, Konkurrenz, Hierarchie usw.) jedoch bedient, verhindert diese Formen der Revision. Interdisziplinäres Arbeiten ist ein Anfang, um dem entgegenzuwirken und um »eine demiurgisch-genialische Haltung mit semantischer Aufwertung des Kurators gegenüber den Künstlern«, wie Block formuliert,³⁵⁰ zu vermeiden. Gleichmaßen müsste das Schreiben über Literatúrausstellungen unabhängig wissenschaftlicher Herleitungen und Konkurrenzdenkweisen verortet werden. Dabei ist konstitutiv, die (selbstgestellte oder von außen herangetragene) Anforderung der allgemeingültigen, wissenschaftlichen Legitimation des Literatúrausstells beizulegen. Die Formulierung von Hintergründen und Motivationen, Zielen und Äußerungsformen des literaturzentrierten Ausstellens würde so nur noch im Kontext reflexiver Akte der individuellen Selbstbestimmung von Museen und anderen Instanzen, die Literatur in irgendeiner Form ausstellen wollen, vorkommen, die sich nicht über Wissenschaft oder gängige museologische Floskeln legitimieren. Statt dabei den eigenen Ansatz als originellen Geniestreich ins Zentrum zu stellen, muss dieser im Hinblick auf den jeweiligen Mehrwert befragt werden, den er im Kontext des Ausstellens von literarischen Inhalten gegenüber der Gesellschaft oder entsprechend anderen Zielen leisten kann. Während es nicht zu leugnen ist, dass die zahlreichen Beiträge zur Ausstellbarkeitsdebatte neue Reflexions- und Präsentationsmöglichkeiten eröffneten, bedarf es nun einer Multiperspektivität, die sich »nicht einfach einem ökonomisierten Innovationsimperativ«³⁵¹ oder einer wissenschaftlichen Beweislast und Selbstdarstellung widmet, sondern »einen nachhaltigen Beitrag zur Entwicklung expositorischer Ausdrucksmedien [leistet]«³⁵². Kurz gesagt: Literatúrausstellungen oder Texte über diese müssen aus der kollektiven Feder diverser Disziplinen und Perspektiven mit verschiedensten Hintergründen stammen,

349 R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 208.

350 F. W. Block: Medien – Literaturen, 2005, S. 196.

351 V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 209.

352 Ebd.

die unabhängig von ›weißen‹ Institutionen und verankerten Definitionen agieren. Das ist zunächst vor allem ein Mittel, um das Literaturmuseumswesen selbst und grundsätzlich zu hinterfragen. Denn auch in kollektiven, multiperspektivischen Autor:innenschaften geht es nicht nur darum, schöpferische Einzelleistungen wissenschaftlich fundierter Legitimationen oder Innovationen zu überwinden, sondern das grundlegende System, das ebendiese Selbstdarstellungen und Hegemonien ermöglicht hat, subversiv zu unterwandern.

4.7 Literaturmuseen ersetzen Transformation durch Optimierung

Betrachtet man die theoretischen und praktischen Formen der Auseinandersetzung innerhalb der Debatte um die Ausstellbarkeit von Literatur – unabhängig von etablierten Machtverhältnissen oder Fachkompetenzdarstellungen – und konzentriert sich auf die konkreten Inhalte der Ideen und Umsetzungen, fällt auf, dass sie neben der Legitimierung vor allem auf Optimierung angelegt sind. Während der Literaturbegriff zwar durch die (Re-)Definitionsversuche ins Zentrum gerückt wird, wird die Debatte gleichermaßen von Überlegungen dominiert, auf welche Art Literatur entweder mit materiellem oder immateriellem Fokus ausgestellt werden kann. Dabei gibt es verschiedene Ansätze: Hoffmann hebt hervor, dass bisherige monografische Schriften zum literarmusealen Feld Kriterien für gelungene Ausstellungen sowie Empfehlungen für die praktische Arbeit hervorbrachten und setzt sich selbst spezifisch für die Reaktivierung der Bedeutung von Dichterinnen und Dichtern als Kernstück der Vermittlungsinhalte ein.³⁵³ Sie wendet sich dementsprechend von aktuellen Legitimierungsansätzen ab, die das Ausstellen der immateriellen Dimension von Literatur erproben sollen und reanimiert die erinnerungskulturelle Argumentation der Legitimierung von Literaturmuseen. Gemeinsam ist den verschiedenen Ansätzen, dass sie vor dem Hintergrund neuer Anforderungen an das Museumswesen eine Fundierung für Optimierungsmaßnahmen der Literatúrausstellungen liefern.

Mit Korffs Modell der ›Zeitgenossenschaft‹ von Ausstellungen lässt sich die Notwendigkeit einer stetigen Revision, Weiterentwicklung, Infragestellung, Überprüfung oder Neuausrichtung von musealer und expositorischer Arbeit nachvollziehen. Im Hinblick auf die zeitliche und gesellschaftliche Relevanz fordert ein solcher Transformationsimperativ immer wieder einen Beleg dafür, dass Museumsarbeit einen kulturellen Beitrag für die Gesellschaft leistet. Zumeist geschieht dies (Vgl. Kap. 4.5.1) in Abhängigkeit von Traditionen und vorherigen Veränderungen sowie im konkurrierenden Vergleich zu anderen Kultur- und Freizeiteinrich-

353 Vgl. A. R. Hoffmann: *An Literatur erinnern*, 2018, S. 12; Hoffmann bezieht sich auf Lange-Greve, 1995, und Wehnert, 2002.

tungen. So zählt Korff Museen im Jahr 2008 »zu den erfolgreichsten und dynamischsten Medien der Informationsgesellschaft«³⁵⁴ und stellt sie hinsichtlich ihres Erfolgs über »Bibliotheken, Theater und Universitäten«³⁵⁵. Sternfeld führt die auf Konkurrenz basierende Neustrukturierung der Museen auf ihre Ökonomisierung zurück,³⁵⁶ durch die Veränderung vorrangig als Verbesserung angelegt würde. Dadurch entsteht eine Auslegung, die die Forderung nach Transformation und Innovation als Optimierung missversteht, die das Ziel verfolgt, »alles ›größer, schneller, besser‹ zu machen«³⁵⁷. Das daraus hervorgehende, modulierende Verfahren überspringt jedoch grundsätzliche, kritische, innovative und nachhaltige Auseinandersetzungen mit Problemfeldern der Museumsarbeit, -funktion und -relevanz. Stattdessen betrifft es lediglich schnell verbesserte Aspekte wie das oberflächliche Erscheinungsbild oder den Technikeinsatz. Ein Wachstum, das aus einer bloßen Ausrichtung auf Optimierung entspringt, birgt jedoch immer Fehlerpotenzial,³⁵⁸ das im Hinblick auf Museen vor allem durch Modifizierungen in bestehenbleibenden Systemen entsteht: Eine gestalterische, technische, barrierefreie oder konzeptionelle Optimierung verändert immer nur einen Bestandteil, häufig sogar nur temporär, nie aber grundlegende Strukturen. Dass in der Konsequenz folglich tatsächlich wenig verändert wird, lässt sich mit einer knappen Formulierung von Cfrereis aus dem Jahr 2017 nachvollziehen: »Systeme sind relativ resistent, unabhängig von ihren einzelnen Teilen.«³⁵⁹ Die Verwechslung von Innovation mit Optimierung bedeutet, dass mögliche Auseinandersetzungen, Diskussionen oder Kritiken rein lösungsorientiert stattfinden und somit nicht nur die Gegenwart fortschreiben,³⁶⁰ sondern für die Zukunft neue Probleme produzieren können.³⁶¹ Durch die Optimierungsmaßnahmen wird die Krise der Literaturmuseumslandschaft auf eine Modeerscheinung reduziert,³⁶² sodass strukturelle Veränderungen durch »einzelne Vorzeigeprojekte oder Zuständigkeiten«³⁶³ ersetzt oder mindestens aufgeschoben werden.³⁶⁴

354 G. Korff: Sechs Emders Thesen zur Rolle des Museums in der Informationsgesellschaft, 2008; zitiert in U. Schwarz: Projektfeld Ausstellung, 2012, S. 9.

355 Ebd.

356 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 17.

357 V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 194.

358 Vgl. ebd.

359 H. Cfrereis: Materialität/Immaterialität, 2017, S. 39.

360 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 21.

361 Vgl. M. J. L. Søndergaard: Staying with the Trouble through Design, 2018, S. 163.

362 Vgl. N. Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, 2018, S. 57.

363 R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 210.

364 Vgl. C. Mörsch: auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus, 2020, S. 197, 200.

4.7.1 Wirkungslose Erfolge durch Optimierung in literarmusealen Praktiken und Theorien

Literaturmuseen bedienen dieses Feld der Optimierung gleichermaßen. Mit dem Fokus auf Legitimierung und den daraus abgeleiteten neuen Möglichkeiten des Ausstellens nehmen sie an dem allgemeinen Transformationsbestreben teil. Dabei sind sie vor allem daraus motiviert, in ihrer expositorischen Tätigkeit insbesondere Literatur, aber auch den Entwicklungen des digitalen Wandels gerecht zu werden, den konkurrierenden Freizeitangeboten sowie der Gefahr schwindender Besuchszahlen entgegenzuwirken. Im praktischen Feld zeigt sich dies verstärkt durch den Prozess der Modernisierung, welcher ästhetische Aufwertungen von Ausstellungen, wissenschaftliche Überarbeitungen von Inhalten sowie Konzipierungen von niedrigschwelligen Zugriffen in bestehende Systeme einarbeitet. Aus der für die Arbeit durchgeführten Umfrage geht hervor, dass 73 Prozent der Literaturmuseen ihre Dauerausstellungen seit Museumsgründung sowohl konzeptionell als auch gestalterisch erneuert haben, davon knapp über die Hälfte in den letzten zehn Jahren. Diese Optimierungsmaßnahmen generieren jedoch nur kurzfristige Vorteile und sind langfristig wirkungslos, weil sie mit neuen Designs in ansprechenden Farb- und Formkombinationen an der Oberfläche Veränderung suggerieren, aber keine strukturellen Fragestellungen behandeln. Als Beispiel: Ein grundsätzlicher Aspekt, der innerhalb der Diskussionen bis heute kritisch beleuchtet und als ein Auslöser der Debatte gewertet wird, ist der biografistische Fokus in Literatúrausstellungen. Dieser Aspekt bleibt jedoch trotz der Überarbeitungen von Dauerausstellungen bestehen, weil die optimierenden Modifikationen die Erzählungen biografischen Lebens mit literarischen oder aktuellen Bezügen ergänzen. Sie setzen sich aber nicht grundsätzlich mit der Heroisierung von Einzelpersonen und dem damit einhergehenden Ungleichgewicht hinsichtlich Geschlecht, Herkunft, Klasse etc. auseinander, auf der die Literaturmuseen als Ausstellungsveranstalterinnen basieren. Die Anforderungen der Inklusion, Ästhetik und Technik werden folglich vor allem über Optimierungsmaßnahmen erfüllt, die jedoch nur kurzfristige Veränderungen schaffen: Sie sind häufig nur temporär, wenn etwa gesellschaftsrelevante Themen oder inklusive Angebote nur in Sonderausstellungen und Rahmenveranstaltungen behandelt werden. Oder sie sind oberflächlich, wenn Inhalte beispielsweise über Medientische mit digitalen Touch-Bildschirmen eingebettet werden, obwohl diese Form der Kommunikation keinen Mehrwert für die Rezeption und das Verständnis innerhalb der Ausstellungen generiert.

Im Hinblick auf die praktischen Veränderungen wird darüber hinaus erkennbar, dass die Modernisierungsmaßnahmen größtenteils in bekannten Häusern umgesetzt werden, die vorrangig besonders bekannten Kanonliteratinnen und -literaten gewidmet sind. Das geht aus dem Vergleich der Auflistung aktiver Literaturmuseen mit der umfragebasierten Untersuchung hervor, die jeweils

für die vorliegende Dissertation erarbeitet wurden. In der Gegenüberstellung der Ergebnisse stellt sich heraus, dass die aktuellen Beispiele, die das Bild der deutschen Literaturmuseumslandschaft durch Neugestaltungen und Neugründungen prägen, nur einen Teil aller Literaturmuseen ausmachen, die in ihrer Prominenz jedoch Gewicht für eine vermeintliche Mehrheit tragen. Wie gerade aufgeführt wurde, hat die Mehrzahl der 30 Literaturmuseen, die den Fragebogen ausgefüllt hat, umfangreiche Überarbeitungen ihrer Dauerausstellungen durchgeführt. Während dieses Ergebnis zunächst über eine flächendeckende Modernisierungspraxis des Literaturmuseumswesens täuschen kann, muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass auf die Anfrage zur Teilnahme an der Umfrage vornehmlich jene Museen reagiert haben, die ohnehin in der einen oder anderen Weise aktiv am Diskurs beteiligt sind. Die Übersichtsliste von Literaturmuseen, die für die vorliegende Arbeit erstellt wurde und 92 ausstellerisch tätige Museen enthält, zeichnet ein etwas anderes Bild: So geht aus Recherchen zu den darin aufgelisteten literarmusealen Institutionen hervor, dass zwar 65 Prozent schon einmal Restaurierungen, Sanierungen oder Neukonzipierungen durchgeführt haben, in den letzten zehn Jahren allerdings nur 34 Prozent ihre Dauerausstellungen erneuert haben und sich 5 Prozent derzeit in Umbauphasen befinden (Vgl. Abb. 3). Die Museen aus der Umfrage sind in der Liste ebenfalls vertreten und kommen folglich nicht mehr hinzu. Zunächst also unabhängig davon, dass mit den Modernisierungen, die Gfrereis als »Lifting und Kosmetik«³⁶⁵ problematisiert, lediglich an der Oberfläche tatsächlicher Transformation gekratzt wird, verbleibt eine Mehrheit der Literaturmuseen in »ungelifteten« Zuständen oder veralteten Überarbeitungen bestehen, obgleich es in der Reflexion der Debatte den gegenteiligen Anschein macht. Diese Beobachtung bedeutet in der Folge nicht, dass mehr oder sogar alle Museen optimierende Renovierungen durchführen sollten, sondern zeigt die Erkenntnis, dass die theoretische Debatte vor allem in denjenigen Häusern Einfluss auf die Museumspraktiken ausübt, die aufgrund der hier erinnerten Literaturschaffenden einen hohen Bekanntheits- und auch Reputationsgrad genießen. In diesem Kontext lässt sich folglich erkennen, dass die literarische Kanonisierung nicht nur das Fundament des Literaturmuseumswesens bestimmt, sondern ebenfalls (Vgl. Kap. 4.3.2) auch die Theoriebildung über die Ausstellbarkeit von Literatur beeinflusst und schließlich auch die wirtschaftliche Seite des literarmusealen Kulturbetriebs betrifft, wenn vor allem bekannte Museen gefördert werden.

Die Optimierungstendenz erzielt folglich nicht nur in den musealen Praktiken kurzfristige Vorteile oder wirkungslose Erfolge, sondern gleichermaßen in den

365 Vgl. H. Gfrereis/M. Grisko: Über Tradition und Moderne in der Marbacher Museums- und Ausstellungskonzeption, über neue Medien, Architektur und Besuchererwartungen, 2005, S. 233.

theoretischen Auseinandersetzungen mit Literaturmuseen, die hier mit der Ausdifferenzierung der Debatte zusammenhängen: So kann im Verlauf der Debattengeschichte das anfängliche Wiederkäuen von Begriffsrekonfigurationen durch die Anerkennung eines Medienwechsels verringert werden.³⁶⁶ Demnach werde beim Ausstellen von Literatur ein medialer Wechsel vollzogen, der die nunmehr exponierte Literatur von ihrem ursprünglichen Trägermaterial sowie von ihrem tradierten Rezeptionsweg freispricht. Die Erkenntnis über den Medienwechsel trägt in der Entwicklung der Debatte und der Literaturmuseen dazu bei, die Unausstellbarkeitsthese für widerlegt zu erklären,³⁶⁷ sodass in diesem Zuge Überlegungen angestellt werden, Literatúrausstellungen nicht mehr »nur einen sekundären Platz in der Rezeption von Literatur zuzuweisen [...]«³⁶⁸. Aus der französischen Forschung lässt sich eine gelungene Beschreibung über das Konzept des Medienwechsels finden: So konstatiert Régnier, dass die Herausforderung des Literatúrausstellens in der »Adaptierung und Anpassung der großteils logozentrischen literarischen Codes an die museographischen Codes«³⁶⁹ liegt (Vgl. Kap. 3.2.6) und dass das Konzept Literatur in den derzeitigen Theorien und Praktiken der Debatte nicht aus »unser[e]m] Verständnis von an Text und Buch gebundene[r] Literatur«³⁷⁰ losgelöst wird. Régnier führt die Frage nach dem zukünftigen Status von Literatur im Akt des Ausstellens sowie im Zustand des Ausgestelltseins ins Feld und beschreibt damit die Veränderung von Literatur durch den Medienwechsel.³⁷¹

In der Realität wird jedoch expositorisch häufig »durch materielle Objekte oder Kulissen«³⁷² das vermittelt, was andernorts in den theoretischen Ausarbeitungen auf tradiertem Rezeptionsweg konsumiert und wissenschaftlich analysiert wurde, sodass der ursprüngliche Status der Literatur »kaum verändert«³⁷³ wird. So erläutert Régnier, dass Literatur in heutigen Ausstellungen zumeist in ihrem ursprünglichen Status verhaftet bleibt und darin musealisiert wird³⁷⁴ – häufig noch immer über einen Resakralisierungsprozess der Schriftsteller:innen.³⁷⁵ Daran zeigt sich,

366 Vgl. dazu siehe u.a. S. Vandenrath: *Doppel-Blicke*, 2011, S. 83; Vgl. C. Holm: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*, 2013, S. 569; Vgl. E. Schütz: *Literatur. Ausstellung. Betrieb*, 2011, S. 69; Vgl. S. Bernhardt: *Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?*, 2020, S. 336.

367 Vgl. dazu siehe u.a. E. Schütz: *Literatur. Ausstellung. Betrieb*, 2011, S. 68; Vgl. G. Cepl-Kaufmann/J. Grande: *Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur*, 2013, S. 66.

368 Vgl. U. Raulff: *Wie Wolken über einem Wasser*, 2006, S. 49.

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

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

371 Vgl. ebd.

372 V. Zeissig: »A Room is not a Book«: *Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum*, 2021, S. 191.

373 Ebd.

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

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

dass der Medienwechsel nicht in seiner Gänze durchdrungen wird. Denn sowohl in den theoretischen Beschäftigungen als auch in den praktischen Umsetzungen herrscht eine Erwartungshaltung an ausgestellte Literatur vor, die sie »im Hinblick auf Prozess und Effekt der Rezeption mit geschriebener Literatur, also mit dem Medium Buch gleichsetzt«³⁷⁶. Die oben erwähnte Erwägung, Literatúrausstellungen einen eigenen Platz in der Literaturrezeption zuzugestehen, bleibt dadurch zunächst unerfüllt. Somit wird auch hier keine tatsächliche Transformation durchgeführt, sondern lediglich in optimierender Manier versucht, Literatur in ihrem ursprünglichen Verständnis in ein vollkommen anderes Medium zu pressen.

4.7.2 Radikales Umdenken statt Optimierung

Solange diese fundamentale Differenzierung hinsichtlich Status und Medium nicht umgesetzt wird, ist jedes Nachdenken über neue Vermittlungs- und Darstellungsmethoden ein bloßer Optimierungsversuch von Bestehendem. Und jeder herleitende Legitimierungsansatz ist eine Reproduktion von kanonisierten Umgangsformen mit der Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur. Mit dem Habitus der Kategorisierung und Definierung werden Standards festgeschrieben,³⁷⁷ die einer (gesellschafts-)kritischen Auseinandersetzung mit Literatúrausstellungen und der Generierung von alternativen Fragestellungen über Machtstrukturen, Bildungsaufträgen oder wirtschaftlichen Bedingungen etc. entgegenstehen. Die Ausstellbarkeitsdebatte, die als Erfolg gewertet wird,³⁷⁸ hat bisher verschiedene relevante Themen ausgelassen, Expertisen, Multiperspektivität sowie Vielfalt ausgeschlossen und vorrangig die Flaggschiffe der Literaturmuseumslandschaft um größere Aufmerksamkeit, erweiterte Möglichkeiten oder gesteigerte Reputation bereichert.

Um den Topos der Optimierung von Literaturmuseen in eine tatsächliche Transformation von Strukturen umzuwandeln, dient der Ansatz von Muttenthaler für ein Museum der Zukunft als Ausgangspunkt: »Soll eine Teilhabe an der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe mehr als Kosmetik sein, ist ein radikales Umdenken [...] gefragt.«³⁷⁹ Auf der Ebene von Literaturmuseen bedeutet dies, den Umgang mit literarischem, vermeintlich identitätsstiftendem Kulturerbe, auf den die Museumsgattung bisher baute, neu zu denken. Anstatt Optimierungen als Verbesserungen in vorhandenen Rahmenbedingungen durchzuführen, müssen

376 V. Zeissig: Zur inszenatorischen Immaterialisierung von Literatur als musealem Objekt, 2017, S. 229; Vgl. dazu siehe auch V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 196.

377 Vgl. R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 207.

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

379 R. Muttenthaler: Ungewiss, 2020, S. 210.

diese kritisiert bzw. neue Rahmenbedingungen aufgestellt werden, wie es am Beispiel der Etablierung einer neuen Form von Literaturmuseum mit Raunig (Vgl. Kap. 4.5.3) vorgeschlagen wurde. Literatur muss im Prozess des Ausstellens losgelöst von dem Gegenstand wissenschaftlicher Analysen gedacht werden, um dem Medium Ausstellung einen genuinen Eigenwert zuzugestehen. Obgleich Muttenthaler ihrem Ansatz des radikalen Umdenkens zunächst selbst »wenig absehbare Realisierungschancen«³⁸⁰ beimisst, ist es sowohl hinsichtlich des allgemeinen Museumswesens als auch im Hinblick auf Literaturmuseen notwendig, um eine strukturelle Transformation zu ermöglichen. Die Debatte muss radikaler werden, sodass Literatúrausstellungen nicht mehr vor dem Hintergrund aktueller Anforderungen und gängiger Floskeln eine Optimierung ihrer Zustände und Praktiken durchführen, sondern Transformation jenseits der Adaptierung literarischer an museografische Kodes begreifen. Der literarmuseale Wandel erschöpft sich nicht in den Übersetzungsmöglichkeiten von Buchliteratur zu Raumliteratur, sondern muss in politischen und gesellschaftlichen Kontexten neu gedacht werden.

4.8 Literaturmuseen sind auf Lösungsorientierung ausgerichtet

Das Ziel der Optimierung bedeutet die lösungsorientierte Aufwertung bestehender Umstände. Während das Unausstellbarkeitspostulat als Auslöser der Debatte zunächst lediglich die Museumspraktiken aufgrund ihres fehlenden Anschlusses an literaturwissenschaftliche Forschungsfelder kritisiert, ist die Beschäftigung mit der Ausstellbarkeit von Literatur und allgemein mit Literaturmuseen schnell auf Optimierung und Legitimierung angelegt worden, sodass bis heute vor allem Lösungen für die Fragestellung gesucht werden, wie Literatur auszustellen sei. Das passiert, wie oben ausgeführt, über Herleitungen, Definitionen, Kategorisierungen oder exemplarische Experimente. Weiterhin gründet es zum einen im Legitimationsdruck seitens der Literaturwissenschaften sowie zum anderen im Innovationsdruck aufseiten technischer und museologischer Entwicklungen. Die daraus entstandene Tendenz zur Suche nach Übersetzungsmöglichkeiten von Literatur in den Museumsraum im Sinne ihrer immateriellen Dimension begünstigt dabei die deutliche Hinwendung zur Lösungsorientierung. Denn sie versucht, Innovation in alle, d.h. in wissenschaftliche, museologische und technische Richtungen zu erreichen. Durch die Ökonomisierung des musealen Kulturbetriebs hat sich Innovation auch diesbezüglich als zentrale Kategorie etabliert, durch die die Angebote für Museumsbesucher:innen verbessert werden sollen. Im (Literatur-)Museumswesen geht ein solcher solutionistischer Prozess mit der Anpassungsfähigkeit an

380 Ebd., S. 211.

herausfordernde Veränderungen der Umwelt einher. Das nimmt allerdings bereits vorweg, dass es sich bei den Verbesserungen um Reaktionen auf sich wandelnde Umstände handelt, die sich vornehmlich im Rückgang von Besuchszahlen äußern. Dies wird wiederum als Symptom kurzfristig durch das Konzept der Lösungsorientierung behandelt.

Der Begriff Solutionismus wird im englischsprachigen Raum von dem Publizisten Evgeny Morozov geprägt,³⁸¹ der damit den Technikglauben des digitalen Kapitalismus kritisiert. Dieser Glaube suggeriere, technische Lösungen für komplexe politische, soziale, ökonomische und globale Probleme jeglicher Art finden zu können. Morozov beschreibt Solutionismus in einem Interview als eine Tendenz, »Probleme vor allem unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, inwieweit es dafür schnelle und einfache Lösungen gibt [...]«³⁸². Der ökonomischen Logik von Effizienz und Ertrag folgend, wird damit die Auseinandersetzung mit Problemen übersprungen, sodass beispielsweise »wertvolle Ressourcen damit [verschwendet werden], Probleme zu bearbeiten, die gar keiner Lösung bedürfen«³⁸³ und andererseits von »anderen, viel dringenderen Fragen«³⁸⁴ abgelenkt werde.

Auch in Literaturmuseen ist die Kritik am Konzept der Lösungsorientierung berechtigt: Bereits die für die Debatte grundlegende Fragestellung ›Wie?‹ suggeriert ein Nachdenken, Forschen und Realisieren im Feld des Literatausstellens, das auf die Generierung von funktionierenden, effizienten Ergebnissen angelegt ist. Der Fokus auf Erfolg und Ergebnisse im kapitalistischen Sinne lässt jedoch die detaillierte und kritische Untersuchung von Missständen aus und produziert lediglich kurzfristige Vorteile, die langfristige Nachteile mit sich bringen können, wie Søndergaard in ihrem Designmanifest beschreibt: »As solutionism either invents problems or ignores the complexity of problems, and since today's solutions will be tomorrow's problems, the critical-feminist designer should not design solutions but rather respond to trouble.«³⁸⁵

Bevor auf ihre Forderung näher eingegangen wird, soll im Folgenden zunächst dargestellt werden, welche Nachteile das Konzept der Lösungsorientierung in Literaturmuseen mit sich bringen kann.

4.8.1 Probleme und Folgen des Solutionismus in Literaturmuseen

Am anschaulichsten offenbaren sich die Defizite des Solutionismus am Einsatz von Technik in Ausstellungen. Auf den ersten Blick birgt die Implementierung von

381 Vgl. E. Morozov: *To Save Everything, Click Here*, 2013; Engl. ›solutionism‹.

382 E. Morozov/B. Fried/P. Stary: *Don't believe the hype*, 2015, S. 10.

383 Ebd.

384 Ebd.

385 M. J. L. Søndergaard: *Staying with the Trouble through Design*, 2018, S. 163.

technischen Geräten scheinbare Vorteile: Als Informationsträger lassen sich etwa Tablets leicht installieren, sie können mehr Inhalte bereitstellen als Texttafeln und bedienen die aktuellen Seh- und Nutzungsgewohnheiten des Publikums, dabei insbesondere von jüngeren Zielgruppen. Langfristig können die Medien jedoch verschiedene Probleme aufweisen: Die Inhalte werden nicht rezipiert, sondern oberflächlich ›durchgescrollt‹, bei der schieren Menge an Auswahl- und Tippmöglichkeiten kann es zur Reizüberflutung kommen, die Bedienung steht zudem (insbesondere in pandemischen Zeiten) den Hygienekonzepten von Ausstellungen entgegen und die eingesetzten Produkte sind grundsätzlich anfällig für Beschädigungen. Dadurch birgt der Technikeinsatz durch Wartung und Instandhaltung oft erst im späteren Verlauf einen hohen Kostenfaktor. Dieser wird meist nicht in den Ausstellungskalkulationen eingerechnet und stellt Museen so im Nachhinein vor Fragen finanzieller Umverteilungen.

Die Problematik der Symptombehandlung in Literaturmuseen, die im Gegensatz zu einer strukturellen Ursachenforschung steht, zeigt sich bereits in allen vorangegangenen Kritikkapiteln. Daraus geht hervor, dass die Debatte um Literaturausstellungen angesichts ihres Auslösers in Form der Unausstellbarkeitsthese das Problem der Ausstellbarkeit von Literatur selbst produziert hat und nunmehr Lösungen dafür erarbeitet. Dabei werden nicht nur wissenschaftliche Ressourcen eingesetzt, sondern auch zeitliche, räumliche und vor allem finanzielle Kapazitäten verwendet, die wiederum an Stellen fehlen, in denen theoretische und künstlerische Auseinandersetzungen mit neoliberalen, hegemonialen, diskriminierenden und anderen Strukturen der Institutionen erfolgen könnten. Während dieses Vorgehen im Sinne Morozovs also an einer tatsächlichen Problemlösung vorbeigeht – nicht zuletzt, weil der Gegenstand Literatur überhaupt kein Problem darstellt – hat der herrschende Solutionismus zusätzliche Folgen für Literaturmuseen: Die Lösungsorientierung homogenisiert die Praktiken des Literaturausstellens auf der Suche nach einer universell gültigen Praxis, d.h. nach einem Leitfaden, um Literatur auszustellen (Vgl. Kap. 4.3.2). Der scheinbare Anspruch, ein allgemeingültiges Verfahren zu etablieren, der in den Diskussionen und Umsetzungen der Debatte mitschwingt, suggeriert die Notwendigkeit, anhand von vorab erstellten Kategorien und Richtlinien konkrete Schritte abzuarbeiten, um im Ergebnis auf eine Ausstellung zu kommen, die Literatur gemessen an akademischen, ökonomischen und pädagogischen Zielen adäquat exponiert. Die Eigenschaften der Idealität und Universalität, die es mit dem Streben nach Fortschritt zu erreichen gilt, stehen dem Medium Ausstellung jedoch grundsätzlich zuwider. Einen einzigen richtigen Weg kann es für die Konzeption und Gestaltung von Museumsausstellungen nicht geben – insbesondere im Hinblick auf den Ausstellungsgegenstand Literatur, denn »so unterschiedlich [die] Themenbereiche sind, so unterschiedlich können auch

die Gestaltungslösungen sein«³⁸⁶. Allgemeingültige Elemente oder Bausteine, welche die Kommunikations- und Ausstellungsdesigner:innen Aurelia Bertron, Ulrich Schwarz und Claudia Frey zusammenfassen,³⁸⁷ existieren zweifelsohne und können auf alle Ausstellungstypen zutreffen. Sie müssen jedoch nicht maßgebend für die Kategorisierung als museale Ausstellung gelten und variieren entsprechend der Inhalte, Bedingungen und Anforderungen. Ebenso steht es um den Erarbeitungsprozess von Ausstellungen, der sich in einzelnen Schritten unabhängig der auszustellenden Thematiken ähneln kann, aber keine grundlegenden Richtlinien festlegt, die eingehalten werden müssen. Genauso wie die Definitionen der Termini Museum und Ausstellung nur unscharf erfolgen können,³⁸⁸ variieren auch die Gestaltungsansätze für Ausstellungen – selbst wenn sich alle mit Literatur beschäftigen. Der Solutionismus in Literaturmuseen fordert jedoch einen Gestaltungsansatz, der als bestmögliche expositorische Strategie Literatur im Museumsraum vermittelt. Das erkennt man etwa an Formulierungen, wie »Auf der Suche nach der idealen Ausstellung«³⁸⁹ oder »auf die Dauer kein tragfähiges Konzept für Literatúrausstellungen«³⁹⁰, die das Erfordernis von normativen, universell gültigen und langlebigen Konzepten voraussetzen.

Eine solche Uniformierung steht der ›Zeitgenossenschaft‹ von Ausstellungen vehement zuwider, obgleich auch solutionistische Ansätze nach neuen Möglichkeiten suchen, Ausstellungen zu gestalten. Dadurch tritt eine weitere Problematik der Lösungsorientierung zu Tage, die sich gemeinsam mit der Suche nach Universallösungen sogar unabhängig der Problematisierungen struktureller und exkludierender Missstände äußert: Die Suche nach Lösungen ist demnach immer begrenzt beziehungsweise repetitiv, denn jede Lösung kann im Sinne der ›Zeitgenossenschaft‹ nur temporär sein. Mit dem Architekten und Szenografen Tristan Kobler lässt sich dies anhand des Alterungsprozesses von Ausstellungen unterstreichen, welcher »in der Art der Gestaltung aber auch in der Themenwahl und in der Art der Vermittlung«³⁹¹ abzulesen ist. Der Anspruch des Innovationsimperativs auf Aktualität, welcher zeitgemäße Mittel und Elemente für einen expositorischen Zugriff auf Literatur für ein möglichst heterogenes Publikum fordert, ist dabei folglich nicht nur stetig ephemeral, sondern immer auch individuell: Was ist aktuell? Was ist unkonventionell? Wodurch wird Literatur heute vermittelt und wodurch morgen? Damit wird sogleich deutlich, dass die Suche nach ›aktuellen‹ Lösungen

386 A. Bertron/U. Schwarz/C. Frey: Vorwort, 2012, S. 6.

387 Ebd., S. 7.

388 Vgl. dazu siehe u. a. J. Baur: Was ist ein Museum?, 2010, S. 15-48; Vgl. A. te Heesen: Theorien des Museums, 2012, S. 18-29.

389 H. Wisskirchen: Auf der Suche nach der idealen Ausstellung, 2016, S. 16.

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

391 Vgl. T. Kobler: Geschichten formen, S. 14.

immer in Abhängigkeit, d.h. im Vergleich zu vorherigen Lösungen vollzogen wird. Der Solutionismus ist demnach eng an »Kategorien des Messens, Kontrollierens, Vergleichens und Bewertens«³⁹² geknüpft, in denen vermeintlich vorhandene Defizite optimiert werden sollen, »ganz unbeschadet von der Frage, wozu es dient, worauf es eine Antwort sein sollte, ob es völlig unzeitgemäß ist oder immer schon blödsinnig war«³⁹³. Die Flüchtigkeit und Bestimmung der Vergleichskomponenten kommen dabei erschwerend hinzu, denn es bleibt offen, wann welche Vergleiche herangezogen werden, wann sie veraltet sind und wer darüber entscheidet.³⁹⁴

Der solutionistische Fokus der Debatte mit seiner Suche nach innovativen Umsetzungsmöglichkeiten generiert demnach lediglich kurzlebige Ergebnisse, die zwangsläufig in Relation zu bereits vorhandenen Ergebnissen stehen. Dadurch werden die Fragestellungen der Debatte gefestigt, die so durch stetige museologische, technische und gesellschaftliche Veränderungen und Entwicklungen immer wieder neu bearbeitet werden. Die Diskussion wird somit unendlich fortgeführt, ohne dass sie grundsätzlich weiterkäme, da jede Frage und jeder Ansatz stets reproduziert und von Neuem aufgerollt wird. Vor dem Hintergrund ökonomisierter und wettbewerblicher Bedingungen produziert der andauernde Transformationsgedanke des Museumswesens in der literarmusealen Gattung somit Lösungen, die eine Illusion von Innovation verbreiten. Tyradellis beschreibt in diesem Kontext die Tendenz, »ökonomisch Erfolgreiches so lange zu variieren und in sich zu differenzieren, bis die Idee völlig ausgequetscht ist«³⁹⁵. Daraus resultiert mit Tyradellis »weniger kulturelle Vielfalt, weil die vorhandenen Orte [...] vollgestopft werden mit den Variationen des Gleichen«³⁹⁶. Als Beispiele lassen sich hier erneut Prozesse der Digitalisierung sowie der Einsatz technischer Informationsträger in Literaturmuseen anführen, die wiederum zurück zur grundlegenden Kritik von Morozov am Solutionismus digitaler Technologie führen: In der Umfrage geben 40 Prozent der teilnehmenden Museen an, »neue« oder »innovative« Methoden in Sonderausstellungen eingesetzt zu haben. Zusätzliche 13 Prozent haben laut Umfrage teilweise Neues erprobt. Es nannten 14 Museen Beispiele, die für die Auswertung gruppiert wurden und im Ergebnis zeigen, dass 71 Prozent der 14 Museen digitale und 29 Prozent rein analoge Methoden angewendet haben. Die Attribute »neu« und »innovativ« werden im Verständnis der Fragestellung aus der Umfrage demnach vor allem mit digitalen Anwendungen gleichgesetzt.

392 H. Welzer: Digitalisierung als Kolonialisierung der Lebenswelt, 2019.

393 Ebd.

394 Vgl. V. Zeissig: »A Room is not a Book«: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 194.

395 D. Tyradellis: Müde Museen, 2014, S. 228.

396 Ebd., S. 229.

Die Entwicklungen neuer Techniken legen schnell die Idee nahe, die Vermittlung von Inhalten über diese technischen Vorrichtungen zu steuern und damit zu erneuern, allerdings stellt Tyradellis bereits 2014 fest, dass »Neue Medien [...] nicht neues Denken [bedeuten], und die Misere der Museen [...] sich auf diesem Weg nicht lösen lassen [wird]«³⁹⁷. Diese Aussage wird durch die verschiedenen Stimmen unterstützt, die für die vorliegende Arbeit im Zuge der Gestalter:inneninterviews gesammelt wurden: So herrscht in den Interviews mit allen teilnehmenden Studios der Konsens, dass Technik in musealen Ausstellungen nur dann sinnvoll eingesetzt werden kann, wenn dadurch ein Mehrwert generiert wird. Wenn die Besucher:innen, so formulieren beispielsweise Bandholz und Becker von *drej design*, im Museum lediglich »durch Informationen wischen«³⁹⁸ müssten, sei der Einsatz entsprechender Geräte abzulehnen.³⁹⁹ Der Nutzen dient an dieser Stelle lediglich den Ausstellungsmachenden, die in Touchscreens und Tablets wesentlich mehr Inhalte zeigen können als auf einer Wand. Das Münchener Büro *unodue* hebt darüber hinaus die Wechselwirkung von Technikeinsatz und ›Zeitgenossenschaft‹ hervor: So werde mitunter viel Geld für technisch basierte, teure Szenografie ausgegeben, »die dann auch vielleicht nicht besonders langlebig ist, weil sich natürlich Sehgewohnheiten oder auch Moden sehr schnell überleben«⁴⁰⁰, sodass insbesondere Technologie in Ausstellungen schnell veraltet aussähe.⁴⁰¹ Die innovative Vermittlung, die der Technikeinsatz suggeriert, erfolgt demnach weder auf organisatorischer und expositorischer Ebene noch hinsichtlich einer kritischen Selbstreflexion. Das betrifft beispielsweise die Einschränkungen, die verschiedene Darstellungs- und Vermittlungsmethoden mit sich bringen und an einem exemplarischen Vergleich deutlich werden: Um die Jahrtausendwende wird in der Beletage des Lübecker *Buddenbrookhauses* mit dem Konzept des *begehbaren Romans* eine detailliert beschriebene, fiktive Szene aus dem literarischen Debütwerk Thomas Manns räumlich rekonstruiert, sodass die Besucher:innen den Roman im übertragenen Sinne betreten können. Fast 20 Jahre später wird im 450 Meter entfernten *Günter Grass-Haus* eine literarisch-fiktive Szene mittels Virtual Reality im Ausstellungsraum nachempfunden und lädt das Publikum ein, in den weltberühmten Roman *Die Blechtrommel* einzutauchen.⁴⁰² In beiden Beispielen ist das Konzept der Rekonstruktion aus textlich-literarischen Formulierungen grundsätzlich vergleichbar. Sie unterscheiden sich hauptsächlich in ihren einerseits analog-räumli-

397 Ebd., S. 144.

398 Aus dem Interview mit Anna-Maria Bandholz und Astrid Becker, Lübeck, 2018.

399 Vgl. ebd.

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

401 Vgl. ebd.

402 Vgl. <https://grass-haus.de/inside-blechtrommel>

chen und andererseits virtuellen Mitteln.⁴⁰³ Die Ähnlichkeit zu einer werktreuen Verfilmung wird an dieser Stelle durch die Begehbarkeit der Inszenierungen und der aktiven Beteiligung zwar übertroffen,⁴⁰⁴ sodass dem Publikum leibliche und dynamische Erfahrungswerte geboten werden, die in filmischen Nacherzählungen nicht enthalten sein können. Dass jedoch in beiden Fällen ein fertiges, vorher bestimmtes Bild der literarischen Inhalte gezeigt und somit die Entwicklung von individuellen Vorstellungen über literarische Szenen abkömmlich gemacht wird, kann auch die avancierte Technologie nicht umgehen.⁴⁰⁵

Vor dem Hintergrund der Argumentation, dass jeder solutionistische Lösungsansatz aufgrund der rasanten gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen schnell wieder veraltet ist, veranschaulicht die Gegenüberstellung der beiden Lübecker Inszenierungen das Verfahren technologischer Optimierung eines sich wiederholenden Prinzips. Das heißt, die Mittel des Ausstellens werden an die neuen, technischen Möglichkeiten angepasst, ihre grundlegenden Konzepte werden hingegen nicht kritisch zur Disposition gestellt. Der inflationäre Technikeinsatz sowie die Prophezeiung einer medialen, digitalen Zukunft des Museums sind folglich vielmehr reagierend als innovativ – beziehungsweise allenfalls marktwirtschaftlich innovativ, weil sie unter dem Deckmantel der Didaktik und für die Generierung höherer Besuchszahlen das Nutzer:innenerlebnis optimieren sollen. Sie reagieren in solutionistischer Manier auf neue Möglichkeiten im vergleichenden Bezug zum Klischee des verstaubten Analoges aus den Museen der Nachkriegszeit. Die Lösungen, die in diesem Zuge entwickelt werden, sind nicht nur in der Instandhaltung für Museen eine finanzielle Herausforderung, sondern werden in naher Zukunft aufgrund optimierter Produktgenerationen, Updates und neuer Erfindungen eine Anmutung der verlorenen Anschlussfähigkeit erlangen, sofern sie nicht wieder durch weitere finanzielle Bezuschussung erneuert werden.

An dieser Stelle wird der ökonomische Hintergrund aufgedeckt, vor dem der Transformationsimperativ im Sinne optimierender Maßnahmen gelesen werden

403 Der Kniff im *buddenbrook'schen* Konzept, dass die rekonstruierte Szene zwar anhand der Beschreibungen nachgebaut wurde, aber eine Situation zeige, die im Roman gar nicht vorkomme, erschließt sich dem Publikum nicht, weshalb hier von vergleichbaren Rekonstruktionskonzepten gesprochen wird.

404 Im *Buddenbrookhaus* konnte man die ausgestellten Objekte mittels mitgeführten Roman und ausgeschilderten Seitenzahlen im Buch suchen und mehr über ihre Kontexte erfahren; in der Virtual Reality-Anwendung im *Grass-Haus* sollen die Besucher:innen als Protagonist Oscar fünf Aufgaben erfüllen, die sie virtuell, aber mit realen Bewegungen oder Geräuschen ausführen.

405 Vgl. S. Bernhardt: *Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?*, 2020, S. 342; Bernhardt beschreibt, dass die »mimetische Verräumlichung [...] das Entwickeln von (eigenen) Vorstellungsbildern [...] eines Textes« als wichtigen Aspekt des literarischen Lernens vernachlässige.

muss: Der oben beschriebene Alterungsprozess von Gestaltungen, Themen, Vermittlungen, aber insbesondere auch von technischen Geräten wird auch in Museen als Entwertung wahrgenommen, die die Notwendigkeit und gleichermaßen die Rechtfertigung impliziert, die Mittel und Elemente in solutionistischen Innovationen zu erneuern. Daraus resultiert ein ständiger Bedarf an neuen technischen Informationsträgern und -vermittlern sowie an neuen Erscheinungsbildern. Das macht Museen zu einem lukrativen Ziel für neue Absatzmärkte der Produkt- und Technikindustrie.⁴⁰⁶ Was wie eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit Methoden der Wissensvermittlung im Dienste einer selbstbestimmten Rezeption angesichts der sich wandelnden, technisierten Gesellschaft anmutet, verändert demnach häufig nur die Benutzeroberfläche der exponierten Informationen.

Das Problem der eindimensionalen Lösungsorientierung zeigt sich darüber hinaus auch in anderen Bereichen: So liefern etwa niedrigschwellige Texte, berührbare Exponate oder das Hinterlassen von persönlichen Meinungen zu einem exponierten Thema vermeintlich schnelle Lösungen hinsichtlich partizipativer Inklusion. Durch ihren Einsatz suggerieren diese Mittel jedoch ein erfolgreich abgeschlossenes Verfahren der kritischen Untersuchung und schließen damit eine grundsätzliche Auseinandersetzung aus. Das bedeutet, dass entsprechende Maßnahmen oberflächlich, temporär oder pseudo-partizipativ sein können und somit nicht zu einer Demokratisierung der Museen und einer hierarchielosen Inhaltsproduktion führen, sodass gleichzeitig nachhaltige Veränderungen verhindert werden. Dabei kommt häufig erschwerend hinzu, dass bei den Maßnahmen für eine optimierte Besucher:innenzentrierung das Publikum selbst gar nicht gefragt, sondern eine Affinität zu technischen und digitalen Benutzeroberflächen sowie der Wunsch nach Beteiligung automatisch unterstellt wird.

4.8.2 Problemorientiertes Vorgehen oder: »Be willing to make trouble«⁴⁰⁷

Die Debatte um Literatúrausstellungen und um die Ausstellbarkeit von Literatur sucht nach Lösungen für ein Problem, das sie selbst kreiert hat – darauf wird im folgenden Kapitel vertiefend eingegangen: Mit der Frage ›Wie?‹ wird die Legitimation sowie die Optimierung des Ausstellens fokussiert, was durch die Eindimensionalität der Debatte und der Museumspraktiken manifestiert wird. Aus dem Fokus hat sich eine Suche nach einer Universallösung entwickelt, die jedoch der ›Zeitgenossenschaft‹ von Ausstellungen entgegensteht. Das bedeutet, dass alle Ideen, Ansätze und Ergebnisse nur temporärer Natur sein können und sich stattdessen versuchen, gegenseitig zu überbieten. Darüber hinaus übergeht der Fokus auf (zumeist literaturwissenschaftlich fundierte) Lösungen die Auseinandersetzung mit

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

407 M. J. L. Søndergaard: Staying with the Trouble through Design, 2018, S. 163.

grundlegenden Problemen der Institution, sodass in verschiedenen Bereichen und Ebenen lediglich Illusionen eines problemaufhebenden Ergebnisses generiert werden. Diese sind erstens gleichermaßen temporär und können zweitens auch Folgeprobleme eröffnen, wie oben dargestellt. Die Diskussion wird somit nicht nur immer wieder neu, aber basierend auf den gleichen Fragestellungen entfacht,⁴⁰⁸ sondern vernachlässigt Konzepte der Problemorientierung.

Statt vermeintliche Lösungen zu produzieren, muss folglich der generelle Transformationsgedanke neuverhandelt werden. Das greift sowohl ein neues Denken im Sinne Tyradellis' und ein radikales Umdenken im Sinne Muttenthalers hinsichtlich grundsätzlicher Strukturen auf, setzt im Rückgriff auf Søndergaards Designmanifest aber auch voraus, keine bloßen Antworten auf offene Fragen zu intendieren, sondern sich stattdessen auf Konflikte einzulassen. Durch die Neuverhandlung des Transformationsimperativs kann ein problemorientiertes Vorgehen etabliert werden, mit dem statt glatter, funktionierender Oberflächen Experimente fokussiert werden, die kein Ergebnis generieren, sondern die sich widersprechen, polarisieren und scheitern dürfen.⁴⁰⁹

Mit Blick auf das bisherige, lösungsorientierte Vorgehen wird ein grundsätzlicher Missstand der Debatte deutlich: Eine universale Antwort auf die Frage, wie Literatur ausgestellt werden könne, gibt es nicht, weil diese dem Medium Ausstellung widerspricht und seiner ›Zeitgenossenschaft‹ erliegt. Allerdings scheint auch eine Vielfalt an Antworten nicht möglich zu sein, weil diese sich zum einen lediglich eindimensional und exkludierend an wissenschaftlicher Legitimierung sowie praktischer Optimierung orientieren. Zum anderen sollen diese gar nicht gleichberechtigt nebeneinander bestehen können, weil sie immer in Konkurrenz zueinander gemessen werden.

Damit bestätigt sich einmal mehr, dass die Debatte um das literarmuseale Genre keine offene Diskussion darstellt, sondern Teil des Problems von Literaturmuseen ist (Vgl. Kap. 4.3.4): Nicht die Ausstellbarkeit von Literatur ist problematisch und deshalb verbesserungswürdig oder mit Lösungen zu versehen, sondern die Debatte um die Ausstellbarkeit selbst erzeugt Defizite für literarmuseale Institutionen. Ein ausschlaggebender Aspekt dabei ist die Fragestellung, nach der sich die Debatte bis heute richtet: Die Ausstellbarkeitsdebatte geht auf Kritiken zurück, die die damaligen Literaturmuseumspraktiken als defizitär wahrnahmen. Folglich müsste in der daraus resultierenden Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur auch

408 Bereits im Jahr 1904 hat David Murray dem Museum generell eine »erstaunliche Amnesie [...] in Bezug auf seine eigene Genese« unterstellt; A. te Heesen: *Theorien des Museums*, 2012, S. 70; Vgl. D. Murray: *Museums, Their History and Their Use*, 1904, S. viiif.

409 Vgl. dazu siehe u.a. F. Kosok: *Form, Funktion und Freiheit*, 2021, S. 351; im Rückgriff auf E. Canli: *Queerying Design*, 2017, S. 100.

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

4.9 Literaturmuseen stellen seit Jahrzehnten die falsche Frage

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

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

durch die enge Verknüpfung zum literaturwissenschaftlichen Legitimierungsimperativ bewirkt.⁴¹⁰

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

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

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

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

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

Die Beschäftigung mit neuen Möglichkeiten des Ausstellens ist vor diesem Hintergrund vielmehr aus den neuen Anforderungen sowie aus neuen Techniken wie beispielsweise szenografischer Inszenierungen oder wie dem Einsatz von digitalen Medien heraus motiviert, anstatt aus einem dringenden Bedürfnis, nunmehr unbedingt Literatur im Medium Ausstellung veranschaulichen zu müssen, um die Dominanz der biografistischen Darstellungen im Sinne Barthes' *Der Tod des Autors* zu reduzieren. Mit dem fortschreitenden Ausbau der Ideen- und Rechtfertigungsansätze ist die Frage ›Wie?‹ folglich vor dem Hintergrund der Anschlussfähigkeit vor allem auf optimierende und legitimierende Anpassung angelegt und nicht auf die grundlegende Revision von Literaturmuseen, wie es die Kritiken der 1980er Jahre suggeriert haben mögen. Das betrifft neben der Anpassung an gesellschaftliche Veränderungen, neue Sehgewohnheiten, neue Technologien etc. gleichermaßen die Anpassung an poststrukturalistische Literaturtheorien, die in den Museen bisher nicht repräsentiert waren. Der literaturwissenschaftliche Anschluss dient der Legitimierung literarmusealer Institutionen nach dem Unausstellbarkeitspostulat im doppelten Sinne: Sie sollen ein adäquates Ausstellen ermöglichen, das Literatur bzw. dessen Begriff gerecht wird, und diese Praxis gleichzeitig mit aktuellen Strömungen der Literaturwissenschaften spiegeln. So lässt sich die Frage im Rückgriff auf Schulzes Objektontologie⁴¹² auch auf die Anpassung der bisher in Literaturmuseen exponierten Objekte an einen neuen epistemologischen Objektstatus beziehen, der ebenfalls einer literaturwissenschaftlichen Reflexion bedurfte. Die Einflüsse aus den Literaturwissenschaften stehen somit immer in einer Wechselwirkung zu Einflüssen aus gesellschaftlichen, technischen, gestalterischen und museologischen Veränderungen und waren folglich nie allein Auslöser für die Kontroverse um Literaturmuseen. Das bestätigt sich in dem dominanten Autor:innenfokus innerhalb der Häuser, der bis heute trotz zahlreicher Abgesänge auf die Autor:inneninstanz Bestand hat. Der Fokus der Debatte liegt somit vor allem darauf,

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

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

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

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

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

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

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

415 Ebd., S. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

426 Ebd., S. 72.

427 Ebd., S. 88.

428 Ebd.

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

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

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

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

431 Ebd.

432 Ebd., S. 395.

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

434 Ebd.

435 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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, Kuratation, 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 Akademisierungs- 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.

5. Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest

1. Kritisch und aktiv

Literaturausstellungen in der Zukunft sind gegenhegemonial, institutions- sowie gesellschaftskritisch und stellen sich selbst und ausstellende Institutionen in die Pflicht, aktiv die Bekämpfung struktureller Probleme als museale und expositorische Aufgabe einzubetten und konsequent umzusetzen. Sie kritisieren, hinterfragen und demontieren traditionelle Strukturen des Museumswesens, sodass ihnen die Aufgaben des Sammelns, Bewahrens und Vermittelns sowie der Druck der Unterhaltung und des Konsums nicht obliegen.

2. Antidiskriminierend und ›antidefiniert‹

Literaturausstellungen in der Zukunft sind antidiskriminierend, intersektional feministisch sowie offen und aktiv solidarisch gegenüber marginalisierten Gruppen und Individuen. Sie sind frei von Definitionen und von kategorischen Zuordnungen. Als ›antidefinierte‹ Medien und Institutionen unterliegen sie keinen Erinnerungs- oder Repräsentationsimperativen und sind keine nationalen Symbole. Literaturausstellungen in der Zukunft bestimmen und verhandeln ihr Selbstverständnis hingegen selbst im Sinne der intersektionalen Bekämpfung von Diskriminierung.

3. Vielfältig und hierarchielos

Literaturausstellungen in der Zukunft sind radikal vielfältig als strukturelles Grundprinzip. Sie überwinden das vermeintlich identitätsstiftende, heteronorme Kulturerbe als Grundlage ihrer Inhalte und sind hierarchielos – sowohl hinsichtlich ihrer Ausstellungsmacher:innen, Expertinnen und Experten, ihres Publikums als auch im Hinblick auf ihre Inhalte. Sie lehnen die ›weiß‹ und ›männlich‹ dominierte Heroisierung von Personen als Fundament ihres Museumswesens ab und konstituieren eine radikal neu verhandelte, dynamische und politisierte Basis.

4. Offen und überall

Literaturausstellungen in der Zukunft sind kostenlos zugänglich und lösen die Grenzen zwischen Institution und städtisch-öffentlichem Raum auf, wobei sie sich bis in private und individuelle Orte ziehen können. Sie unterscheiden weder zwischen Lesenden und Nichtlesenden noch zwischen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Klassen. Sie trennen sich von bisherigen Konnotationen von Wissen und Wissensvermittlung und spiegeln diverse Lebensrealitäten wider statt eurozentristischer und christlich sozialisierter.

5. Unabhängig und experimentell

Literaturausstellungen in der Zukunft sind unabhängig und unterliegen weder traditionellen Werten, aktuellen Trends noch neoliberalen Anforderungen. Sie sind niemals universal und idealisch, sondern immer individuell und stehen in keinem Dienst. Zukünftige Literaturausstellungen sind experimentell, widersprüchlich und können etwa an Vermittlungs- und Darstellungsmethoden scheitern, nicht aber an ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung.

6. Multiperspektivisch und subversiv

Literaturausstellungen in der Zukunft überwinden das Primat der Verwissenschaftlichung. Sie dienen nicht als Selbstpräsentationswerkzeuge für exaltierte Wissenschaftler:innen oder als Bühne für wissenschaftliche Abhandlungen. Stattdessen verwerfen sie Kontrolle, wissenschaftliche Hegemonie sowie Einzelautor:innenschaften und werden von gleichberechtigten, transdisziplinären, multiperspektivischen, diversen und kritischen Kollektiven entwickelt, um literarmuseale Institutionen grundsätzlich zu hinterfragen und subversiv zu unterwandern.

7. Hinterfragend und emanzipierend

Literaturausstellungen in der Zukunft sind nicht auf Verbesserungen angelegt. Sie optimieren nicht ihre Vermittlungs- und Gestaltungsmethoden basierend auf neuen Ansprüchen, sondern fordern aktuell dominante Positionen, Ästhetiken und Lösungsstrategien heraus. Dabei verstehen sie Transformation nicht als Optimierung, sondern erarbeiten Theorien und Praktiken mit Prozessen der Auseinandersetzung sowie des kritischen Hinterfragens und emanzipieren das Genre von seiner Instrumentalisierung.

8. Problemorientiert und radikal

Literaturausstellungen in der Zukunft entwickeln keine Lösungen, sondern lenken die Aufmerksamkeit in Auseinandersetzungen auf Probleme und Konflikte. Es geht dabei nicht um Ausstellbarkeiten und Erlebbarkeiten von Literatur, sondern

darum, ihr Selbstbild, ihre Methoden und ihre Inhalte immer wieder radikal infrage zu stellen. Die Problemorientierung produziert produktive Unruhe, statt glatter Oberflächen und Lösungen, um der Pauschalisierung von Praktiken und Formulierungen hinsichtlich der Museumsarbeit entgegenzutreten.

9. Räumlich und sozial

Literaturausstellungen in der Zukunft sind soziale, physische Räume. Sie fragen nicht nach der Ausstellbarkeit von Literatur oder Ausstellbarkeitsmöglichkeiten, sondern sind künstlerisch-politische Manifestationen von Literatur als Raum. Literatúrausstellungen in der Zukunft kommen ihrer gesellschaftlichen Verantwortung nach, anstatt als Übersetzung oder als Literaturerlebnis zu fungieren.

10. Politisch und künstlerisch

Literaturausstellungen in der Zukunft werden durch szenografische Gestaltung ermöglicht und gleichzeitig aufgrund der politischen Dimension von Szenografie bestimmt, gestört und hinterfragt. Sie setzen Szenografie nicht als Dienstleistung ein, um Literatur zu imitieren, zu rekonstruieren oder zu übersetzen, sondern werden durch Szenografie im Sinne einer autarken, subversiven, ästhetischen und kritischen Methode entwickelt. Literatúrausstellungen in der Zukunft sind genuine, künstlerische und politische Ausdrucksformen.

Bibliografie

A

- Adorno, Theodor W.: »Valéry Proust Museum«, in: Ders., Gesammelte Schriften in 20 Bänden: Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1977, S. 181-194.
- Ahrensfeld, Viola: »Promovieren in Kunst und Design«, in: Thüringer Kompetenznetzwerk Gleichstellung, Promovieren in Thüringen. Vortrag auf der Informationsbörse der Thüringer Hochschulen für Promotionsinteressenten, FSU Jena 2019, https://www.tkg-info.de/wp-content/uploads/2019/05/Viola-Ahrensfeld-BUW_Promotion-im-gestalterisch-k%C3%BCnstlerischen-Bereich.pdf vom 12.04.2019.
- Amjahid, Mohamed: Der weiße Fleck. Eine Anleitung zu antirassistischem Denken, 3. Auflage, München: Piper 2021.
- Anz, Thomas: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe, Band 1, Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2013.
- Asche, Farina/Döring, Daniela/Sternfeld, Nora, »The Radical Democratic Museum« – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition«, in: *Museological Review: What is a museum today*, Issue 24 (2020), S. 34-41.
- Assmann, Aleida: »Kollektives Gedächtnis«, in: Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39802/kollektives-gedaechtnis/> vom 26.08.2008.
- Auffermann, Verena: »Wilder Ausstellen. Clara oder Erwartungen an neue Formen der Literatúrausstellung«, in: *Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Magazin #12 (2008), https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_12/wilder_ausstellen_clara_oder_erwartungen_an_neue_formen_der_literatúrausstellung.html
- Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.): *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld: transcript 2005.

B

- Bachmann, Vera: »Kein Schlüssel zum *Erfolg*? Wie man einen Roman ausstellen kann«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immate-*

- rielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst, Bielefeld: transcript 2017, S. 125-140.
- Bäumler, Christine: »Bildung und Unterhaltung im Museum. Über die Notwendigkeit einer funktionalen Differenzierung und ihre Folgen«, in: Heike Kirchoff/Martin Schmidt (Hg.), Das Magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern, Bielefeld: transcript 2007, S. 41-56.
- Bak, Dimitry: »Literary Museums Today: Definition, Status, Prospects«, in: ICOM International Committee for Literary Museums, Annual Meeting, Tula: Yasnaya Polyana Publishing House 2016, S. 66-76.
- Bal, Mieke: »Telling, Showing, Showing Off«, in: Dies., Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, New York/London: Routledge 1996, S. 13-86.
- Balslev Strøjer, Nanna: »Democratising Power Relations in Art Institutions«, in: Museological Review: What is a museum today, Issue 24 (2020), S. 12-22.
- Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.
- Barthel, Wolfgang: »Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums«, in: Ders. (Hg.), Literaturmuseum – Facetten. Visionen, Frankfurt/Oder: Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte 1996, S. 7-31.
- Barthel, Wolfgang: »Literatur und museale Präsentation«, in: Susanne Ebeling/Hans-Otto Hügel/Ralf Lubnow (Hg.), Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur 1991, S. 57-67.
- Barthel, Wolfgang: »Literaturausstellungen im Visier. Bei Gelegenheit mehrerer Neugründungen«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit. Jahrgang 33, Heft 3 (1990), S. 181-192.
- Barthel, Wolfgang: »Literaturmuseum und literarische Kommunikation«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit, Jahrgang 32, Heft 1 (1989), S. 11-15.
- Barthel, Wolfgang: »Literaturausstellungen im Visier: Zu den ständigen Ausstellungen im Reuter-Literaturmuseum Stavenhagen, in der Reuter-Gedenkstätte Neubrandenburg und zur Herder-Ausstellung im Kirms-Krackow-Haus Weimar«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit, Jahrgang 27, Heft 1 (1984), S. 4-13.
- Barthel, Wolfgang: »Zum Strukturaspekt literaturmusealer Ausstellungen und zur Nutzung eines literarischen Strukturmodells für eine Ausstellung zu Heinrich v. Kleist«, Beitrag auf der 1. ICOM-Tagung Literaturmuseen 1978 in Weimar, Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte 1978.
- Bast, Gerald: »Museum ohne Dinge?«, in: Martina Griesser/Christine Hauptstummer/Renate Höllwart/Beatrice Jaschke/Monika Sommer/Nora Sternfeld/

- Luisa Ziaja (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin: de Gruyter 2016, S. 9-10.
- Bauer, Jenny: *Geschlechterdiskurse um 1900: Literarische Identitätsentwürfe im Kontext deutsch-skandinavischer Raumproduktion*, Bielefeld: transcript 2016.
- Baur, Joachim: »Krise der Repräsentationskritik? Über Deutungsmacht im postfaktischen Museum«, in: Regine Falkenberg/Thomas Jander (Hg.), *Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten*, Berlin: Deutsches Historisches Museum 2018, S. 27-31.
- Baur, Joachim: »Ausstellen. Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld«, in: Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berliner Schriften zur Museumsforschung, Band 30 – Sonderband*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz und Holy 2012, S. 131-144.
- Baur, Joachim: *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2010.
- Baur, Joachim: »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands«, in: Ders. (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2010, S. 15-48.
- Baur, Joachim: »Museumsanalyse: Zur Einführung«, in: Ders. (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2010, S. 7-14.
- Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis. Kritiken, Praxen, Aneignungen*, Berlin: de Gruyter 2017.
- Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora: »Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation«, in: Dies. (Hg.), *Kuratieren als antirassistische Praxis. Kritiken, Praxen, Aneignungen*, Berlin: de Gruyter 2017, S. 23-47.
- Beckstette, Sven/Bismarck, Beatrice von/Graw, Isabelle/Lochner, Oona (Hg.): »Vorwort«, in: *The Curators. Texte zur Kunst*, Heft Nr. 86 (2012), <https://www.texte.zurkunst.de/86/vorwort-34/>
- Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939*, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 2004.
- Beißwanger, Lisa: »Konzept – Performance – Aggregatzustand. Yoko Ono's *Bag Piece* ausstellen«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst*, Bielefeld: transcript 2017, S. 181-198.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London: Routledge 1995.
- Berger-Fix, Andrea/Hähnel-Bökens, Barbara: »Die Präsentation einer Literatúrausstellung. Ihre grafische und optische Gestaltung«, in: Achim Bonte/et al. (Hg.), *Bibliothek: Forschung und Praxis*, Band 12, Heft 3, München: K.G. Saur 1988, S. 235-240.

- Bernhardt, Sebastian: »Literarisches Lernen in einer Literatúrausstellung?«, in: Andreas Grünewald/Meike Hethey/Karen Struve (Hg.), *KONTROVERS – Literaturdidaktik meets Literaturwissenschaft*, Trier: WVT 2020, S. 335-350.
- Bers, Anna: »Laute Dinge«. Konzeptionelle Fragen im Vorfeld der Sanierung von Goethes Wohnhaus in Weimar«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst*, Bielefeld: transcript 2017, S. 199-220.
- Bertron, Aurelia/Schwarz, Ulrich/Frey, Claudia: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Projektfeld Ausstellung. Eine Typologie für Ausstellungsgestalter, Architekten und Museologen*, Basel: Birkhäuser 2012, S. 6-8.
- Beutler, Ernst: »Die literarhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung«, in: Ludolph Brauer/Albrecht Mendelssohn Bartholdy/Adolf Meyer (Hg.), *Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele*, Band 1, Hamburg: Paul Hartung 1930, S. 225-259.
- Beyrer, Klaus: »Literaturmuseum und Publikum. Zu einigen Problemen der Vermittlung«, in: Susanne Ebeling/Hans-Otto Hügel/Ralf Lubnow (Hg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*, München: K.G. Saur 1991, S. 233-241.
- Beyrer, Klaus: »Literaturmuseum und Publikum. Zu einigen Problemen der Vermittlung«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, Jahrgang 33, Heft 2 (1986), S. 37-42.
- Blank, Melanie/Debelts, Julia: Was ist ein Museum? Eine »metaphorische Complication«, *Museum zum Quadrat No. 9* (2002).
- Block, Friedrich W.: »Medien – Literaturen. Kuratorische Schnittstellen zwischen Christine Brückner und Digitaler Poesie«, in: Sabiene Autsch/Michael Grisko/Peter Seibert (Hg.), *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld: transcript 2005, S. 187-200.
- Bluche, Lorraine/Miera, Frauke: »Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft«, in: Dies./Christine Gerbich/Susan Kamel/Susanne Lanwerd/Dies. (Hg.), *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 23-38.
- Böhmer, Sebastian: »Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literaturausstellung?«, in: Britta Hochkirchen/Elke Kollar (Hg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld: transcript 2015, S. 87-102.
- Böhmer, Sebastian: »Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte«, in: Warren Breckman/Jonas Maatsch/Thorsten Valk (Hg.), *Zeitschrift für Ideengeschichte V/4*. (2011), S. 97-110.

- Bohman, Stefan: Att sätta ansikte på samhällen: Om kanon och personmuseer, Stockholm: Carlsson 2010.
- Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein Verlag 2011.
- Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja, »Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes ›Wilhelm Meister‹. Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus«, in: Dies. (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011, S. 284-292.
- Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja: »Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein 2011, S. 9-11.
- Borries, Friedrich von: Weltentwerfen. Eine politische Designtheorie, 2. Auflage, Berlin: edition suhrkamp (2016) 2017.
- Bose, Friedrich von: »Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen«, in: Martina Griesser/et al. (Hg.), Gegen den Stand der Dinge in Museen und Ausstellungen, Berlin: de Gruyter 2016, S. 99-113.
- Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Köln: DuMont Schauberg 1970.
- Burdorf, Dieter/Fassbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 2007.
- Burleigh, Paula: »Ludic Labyrinths: Strategies of Disruption«, in: Stedelijk Studies Journal 7 (2018), <https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-labyrinths-strategies-of-disruption/>
- Burns, Elizabeth: Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life, London: Longman 1972.
- Busch, Angelika/Burmeister, Hans-Peter (Hg.): Literaturarchive und Literaturmuseen der Zukunft. Bestandsaufnahme und Perspektiven, Reihe Loccumer Protokolle 18/99 (1999).

C

- Caduff, Marc/Heine, Stefanie/Steiner, Michael: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Die Kunst der Rezeption, Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 9-20.
- Cai, Yunci: »What is in a Museum Definition? Reflections on ICOM's New Museum Definition«, in: Museological Review: What is a museum today, Issue 24 (2020), S. 7.
- Candy, Linda: Practice Based Research: A Guide, CCS Report, Sydney: University of Technology Sydney 2006, https://www.researchgate.net/publication/257944497_Practice_Based_Research_A_Guide
- Canlı, Ece: Queering Design. Material Re-Configuration of Body Politics. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Porto 2017.

- Castleden, Susanna/Slatter, Nicole: »Now we know what Practice-led research is, let's talk about how to do it well«, in: Faculty of Humanities, Curtin University, Perth: 2016. <https://humanities.curtin.edu.au/wp-content/uploads/sites/4/2016/10/now-we-know-what-practice-led-research-is.pdf>
- Cepl-Kaufmann, Gertrude/Grande, Jasmin: »Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur. Theorien und Praktiken im Institut ›Moderne im Rheinland«, in: Katerina Kroucheva/Barbara Schaff (Hg.), Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript 2013, S. 54-94.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: »Für eine Philosophie des Museums«, in: Dies. (Hg.), Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte, Bielefeld: transcript 2018, S. 63-86.
- Czollek, Max: Gegenwartsbewältigung, München: Hanser 2020.
- Czollek, Max, Desintegriert euch, München: Hanser 2018.

D

- Danielczyk, Julia: »Literatur im Schaufenster. Über die (Un)Möglichkeit, Literatur auszustellen«, in: Meri Disoski/Ursula Klingenböck/Stefan Krammer (Hg.), (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung, Innsbruck: StudienVerlag 2012, S. 31-42.
- Dernie, David: Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken, Ludwigsburg: av edition 2006.
- Derrida, Jacques: »Popularitäten: Vom Recht auf die Philosophie des Rechts«, in: Ders. (Hg.), Mochlos oder Das Auge der Universität: Vom Recht auf Philosophie II, Wien: Passagen-Verlag 2004, S. 101-112.
- Deutscher Museumsbund e.V.: Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichung für die Museumsarbeit, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. 2015, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-kulturellevielfalt.pdf>
- Deutscher Museumsbund e.V.: Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzepts, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. 2011, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-museumskonzept-2011.pdf>
- Deutscher Museumsbund e.V.: Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. 2008, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/qualitaetskriterien-museen-2008.pdf>
- Di Blasi, Johanna: Das Humboldt Lab. Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende, Bielefeld: transcript 2019.
- Didier, Christina: »Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger«, in: Susanne Ebeling/Hans-Otto Hügel/Ralf Lubnow (Hg.), Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur 1991, S. 45-55.

- Disoski, Meri/Klingenböck, Ursula/Krammer, Stefan: »Literaturvermittlung und/als (Ver)Führung. Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung, Innsbruck: StudienVerlag 2012, S. 7-15.
- Divjak, Paul: Integrative Inszenierung: Zur Szenografie von partizipativen Räumen, Bielefeld: transcript 2012.
- Dotzler, Bernhard J.: »Die Wörter und die Augen. Zur Un-Möglichkeit der Visualisierung von Literatur«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011, S. 39-51.
- Dücker, Burckhard/Schmidt, Thomas (Hg.): Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung, Göttingen: Wallstein 2011.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2006.

E

- Ebeling, Susanne: »Ausstellungspraxis in der Bundesrepublik Deutschland – Auswertung einer Umfrage«, in: Dies./Hans-Otto Hügel/Ralf Lubnow (Hg.), Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur 1991, S. 159-170.
- Echte, Bernhard: »Robert Walser 1878-1956«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen; Göttingen: Wallstein 2011, S. 193-211.
- Eckardt, Dieter: »Die Literaturmuseen in der DDR«, in: Dieter Lüttge (Hg.), Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit: Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien, Hildesheim: Olms 1989, S. 230-236.
- Ehrlich, Willi: »Probleme der musealen Darstellung des Lebens und Wirkens bedeutender Persönlichkeiten«, in: Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit, 19 (1976), S. 11-26.

F

- Fezer, Jesko/Boeing, Niels: »Gutes Design ist soziales Design«, in: Fab Lab Fabulous St. Pauli e.V. Hamburg (2013), Interview mit Jesko Fezer, <https://www.fablab-hamburg.org/ein-fab-lab-fuer-stpauli/interview-jesko-fezer/>
- Fischer, Susanne: »Arno Schmidt? – Allerdings!«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011, S. 163-173.
- Fliedl, Gottfried: »Das Museum im 19. Jahrhundert«, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 47-52.
- Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie, 3. Auflage, Darmstadt: WBG 2014.

Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198-229.

Foucault, Michel: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, London: Penguin 1977.

G

Gerchow, Jan: »Relevanz, Diversität, Partizipation. Das neue Stadtmuseum für Frankfurt«, in: DASA/Gregor Isenbort (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen VIII. Museum und Stadt/Stadt und Museum. Ausstellung als sozialer Raum*, Stuttgart: av edition 2018, S. 60-71.

Gfrereis, Heike: »Wer spricht in einer Literatúrausstellung? Überlegungen zum dialogischen Möglichkeitsraum einer Gattung, angestoßen von Helmut Neundlinger«, in: Klaus Kastberger/Stefan Maurer/Christian Neuhuber (Hg.), *Schauplatz Archiv. Objekt, Narrativ, Performanz*, Berlin: de Gruyter 2019, S. 31-39.

Gfrereis, Heike: »Immaterialität/Materialität. Über ein Gegensatzpaar, bei dem im Fall der Literatúrausstellung die Lage klar scheint«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst*. Bielefeld: transcript 2017, S. 35-64.

Gfrereis, Heike/Strittmatter, Ellen: »Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W. G. Sebald«, in: Katerina Kroucheva/Barbara Schaff (Hg.), *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld: transcript 2013, S. 25-52.

Gfrereis, Heike: »Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne«, in: Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hg.), *Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar. Literatur ausstellen – Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, Jahrgang 2012, Göttingen: Wallstein 2012, S. 269-282.

Gfrereis, Heike/Raulff, Ulrich: »Literatúrausstellungen als Erkenntnisform«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 101-109.

Gfrereis, Heike: »Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs Marbach«, in: Michael Grisko/Peter Seibert (Hg.), *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Literatur und Museum. Sammeln und Ausstellen*, Heft 2 (2009), S. 20-29.

Gfrereis, Heike: »Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?«, in: Dies./Marcel Lepper (Hg.), *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Marbacher Schriften, Göttingen: Wallstein 2007, S. 81-88.

- Gfrereis, Heike: »Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren. Das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach«, in: Sabiene Autsch/Michael Grisko/Peter Seibert (Hg.), *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*. Bielefeld: transcript 2005, S. 221-227.
- Gfrereis, Heike/Grisko, Michael: »Über Tradition und Moderne in der Marbacher Museums- und Ausstellungskonzeption, über neue Medien, Architektur und Besuchererwartungen«, in: Sabiene Autsch/Ders./Peter Seibert (Hg.), *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Heike Gfrereis im Interview mit Michael Grisko, Bielefeld: transcript 2005, S. 229-238.
- Glaser, Uli: »Mythos Kultur für Alle? Kulturelle Teilhabe als unerfülltes Programm«, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE (2014), <https://www.kubi-online.de/artikel/mythos-kultur-alle-kulturelle-teilhabe-unerfuelltes-programm>
- Göres, Jörn: »Das Verhältnis von Leben und Werk als eine Grundkonzeption literaturhistorischer Ausstellungen«, in: *Neue Museumskunde. Theorie und Praxis der Museumsarbeit*, 43 (1978), S. 127-129.
- Grésillon, Almuth: »«Critique génétique»: Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie«, in: *Quarto* 7 (1996), S. 14-24.
- Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld: transcript 2019.
- Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Berlin: de Gruyter 2020, S. 13-17.
- Griesser, Martina/Sternfeld, Nora: »Sedimentierte Konflikte und alternative Archive. (Sich mit) Sammlungen anlegen«, in: Vera Lauf/Franciska Zólyom (Hg.), *Sammeln in der Zeit*. Online-Publikation, GfzK Leipzig 2018, https://www.academia.edu/36161063/Sedimentierte_Konflikte_und_alternative_Archive_Sich_mit_Sammlungen_anlegen
- Grisko, Michael: »Der Autor lebt – Das Günter-Grass-Haus. Forum für Literatur und bildende Kunst in Lübeck«, in: Ders./Peter Seibert (Hg.), *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Literatur und Museum. Sammeln und Ausstellen*, Heft 2 (2009), S. 46-57.
- Gruber, Marion: *Zeitgemäße Museumspädagogik – Formen medialer Kunst- und Kulturvermittlung*, BÖKWE Fachblatt des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und WerkerzieherInnen, 1/12 (2012), S. 10-14.

H

- Hächler, Beat: »Ausstellung als Selbstversuche. Elemente einer sozialen Szenografie«, in: DASA/Gerhard Kilger/Wolfgang Müller-Kuhlmann (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen IV: Raum und Körper – Körperraum. Kreativität und Raumschöpfung*, Essen: Klartext 2010, S. 216-223.

- Hagen, Kirsten von: »Literaturverfilmung«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin: de Gruyter 2013, S. 394-403.
- Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld: transcript 2011.
- Hann, Rachel: *Beyond Scenography*, London/New York: Routledge 2019.
- Happersberger, Sarah Kristin: »Aktionsgeschichten. Wie Ausstellungen Performance erzählen«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst*, Bielefeld: transcript 2017, S. 101-124.
- Heesen, Anke te: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2012.
- Heesen, Anke te/Schulze Mario: »Einleitung«, in: Dies./Victor Dold (Hg.), *Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern*, Berlin: Herausgeber:innen und Humboldt University Berlin 2015, S. 7-17.
- Heibach, Christiane: »Zwischen ›buchdruck-schwärzlichem Gewande‹ und ›Allgewalt der sinnlichen Empfindung‹. Literatur als Ereignis«, in: Britta Hochkirchen/Elke Kollar (Hg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld: transcript 2015, S. 155-173.
- Heimann-Jelinek, Felicitas: »Erzählen im jüdischen Museum«, in: Tobias G. Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*, Bielefeld: transcript 2012, S. 181-200.
- Heinemann, Monika: »Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen«, in: Dies./Hannah Maischein/Monika Flacke/Peter Haslinger/Martin Schulze Wessel (Hg.), *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch – Konstruktionen historischer Erinnerungen*, München: Oldenbourg 2011, S. 213-236.
- Hemingway, Ernest: *For Whom the Bell Tolls*, Auflage: New Edition, London: Arrow Books (1940) 1994.
- Henker, Michael: »Geschichtsmuseen im engeren Sinne«, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 103-106.
- Heuer, Caren: »Ein Text ist eine Insel? Oder: Praxisbericht. Literatur ausstellen als Experiment«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst*, Bielefeld: transcript 2017, S. 141-160.
- Heun, Maren/Metzger, Folker: »Ein offenes Museum für Alle. Wege zur Inklusion in deutschen Museen«, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik*

- Deutschland GmbH (Hg.), Pilot Inklusion. Module und Prozesse für Inklusion in Museen. Abschlussdokumentation des Förderprojekts Entwicklung eines modularen Vermittlungskonzepts zu inklusiver Bildung im Museum, 2017, S. 97-110.
- Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 7-21.
- Hochkirchen, Britta/May, Helen: »Ausstellungen sollen Orte des Austauschs sein«, in: Blog des Weber World Café, Interview von Helen May mit Britta Hochkirchen, 2015, <https://wwc.hypotheses.org/846> vom 18.05.2015.
- Höppner, Stefan: »Das Ende eines Mythos?«, in: Thomas Anz/Sascha Seiler (Hg.), Expressionismus, Dadaismus und Pazifismus im Krieg vor 100 Jahren, literaturkritik.de, 2 (2016), <https://literaturkritik.de/id/21564> vom 26.01.2016.
- Hoffmann, Anna Rebecca: An Literatur erinnern. Zur Erinnerungsarbeit literarischer Museen und Gedenkstätten, Bielefeld: transcript 2018.
- Hoffmann, Hilmar: Kultur für alle: Perspektive und Modelle, Berlin: S. Fischer 1979.
- Holm, Christiane: »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), Handbuch Medien der Literatur, Berlin: de Gruyter 2013, S. 569-581.
- Holzer, Barbara: »Denkräume: Ausstellen als letzte Disziplin des Co-Design«, in: DETAIL inside. Zeitschrift für Innenraumgestaltung und Architektur, Heft 02 (2017), S. 52-58.
- Howard, Pamela: What is Scenography?, London: Routledge 2002.
- Hügel, Hans-Otto: »Literarische – oder Literatur-Ausstellungen – oder?« in: Wolfgang Barthel (Hg.), Literaturmuseum – Facetten. Visionen, Frankfurt/Oder: Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte 1996, S. 32-45.
- Hügel, Hans-Otto: »Inszenierungsstile von Literatúrausstellungen«, in: Susanne Ebeling/Ders./Ralf Lubnow (Hg.), Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur 1991, S. 203-218.
- Hügel, Hans-Otto: »Einleitung. Die Literatúrausstellung zwischen Zimelienschau und didaktischer Dokumentation: Problemaufriß – Literaturbericht«, in: Susanne Ebeling/ders./Ralf Lubnow (Hg.), Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur 1991, S. 7-38.
- Hudson, Kenneth: »The Museum Refuses to Stand Still«, in: ICOM (Hg.), Museums Contested Histories. Museum International, Volume 50, Issue 1 (1998), S. 43-50.
- Hudson, Kenneth: »Attempts to Define ›Museum‹«, in: Ders. (Hg.), Museums for the 1980s: A Survey of World Trends, London: Holmes & Meier Publishers 1977, S. 1-7.

I

Isenbort, Gregor: »Liebe Szenograf*innen«, in: Ders. (Hg.), *Points of View – Ein interaktives Magazin für Szenografie und Perspektivwechsel*. Politics (2020), S. 1.

K

Käuser, Andreas: »Ist Literatur ausstellbar? Das Literaturmuseum der Moderne. Anmerkungen zur Konzeption und Diskussion«, in: Michael Grisko/Peter Seibert (Hg.), *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung, Literatur und Museum*. Sammeln und Ausstellen, Heft 2 (2009), S. 30-37.

Kahl, Paul: *Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar: Eine Kulturgeschichte*, Göttingen: Wallstein 2015.

Kaiser, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: transcript 2006.

Kamel, Susan: »Tous les pays d'Europe occ. et tous les pays Arabes. Diversität, Differenz und Dominanz im Museum«, Online-Vortrag im Rahmen des/ecm diskurs 49, eine Veranstaltung des Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie & -praxis »ecm – educating/curating/managing«, Universität für angewandte Kunst Wien/online, am 17. Oktober 2020.

Kamel, Susan: »Gedanken zur Langstrumpfizierung musealer Arbeit. Oder: Was sich aus der Laborausstellung ›NeuZugänge‹ lernen lässt«, in: Lorraine Bluche/Christine Gerbich/Dies./Susanne Lanwerd/Frauke Miera (Hg.), *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 69-98.

Kaprow, Allan/Berman, Barbara: *Allan Kaprow: An Exhibition Sponsored by the Art Alliance of the Pasadena Art Museum*, Ausstellungskatalog, Pasadena Art Museum 1967.

Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien*, Wien: Turia+Kant 2009.

Kelle, Udo/Kluge, Susann: *Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Keweloh, Hans-Walter: »Museen in der Bundesrepublik (1945-1990)«, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 65-69.

Kiedaisch, Petra/Marinescu, Sabine/Poesch, Janina (Hg.): *Szenografie. Das Kompendium zur vernetzten Gestaltungsdisziplin*, Stuttgart: av edition 2020.

Kilger, Gerhard: »Szenographie – Entwicklungen seit den 1970er Jahren«, in: Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Hg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage*

- der Museen. Kurzfassungen (= Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung 30), Berlin: Holy Verlag 2016, S. 59-60.
- Kilger, Gerhard: »Was ist Szenografie«, in: Uwe Strauch (Hg.), *Magazin Museum.de*, Ausgabe 11 (2012), S. 14-21.
- Kilomba, Grada: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Münster: Unrast 2008.
- Kinder, Sabine: »Ausstellungen über Literatur? Es geht also doch!« *Literaturpräsentationen der Münchener Stadtbibliothek Am Gasteig*, in: *Buch und Bibliothek. Medien. Kommunikation. Kultur*, 52. Jahrgang, Heft 4 (2000), S. 294-299.
- Kobler, Tristan: »Geschichten formen«, in: *DASA/Gregor Isenbort, Szenografie in Ausstellungen und Museen VII. Zur Topologie des Immateriellen. Formen der Wahrnehmung*, Essen: Klartext 2016, S. 14-23.
- Königliche Hof- und Staatsbibliothek: *Schiller-Ausstellung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Zum 100. Todestage des Dichters*, 2. Ausgabe, München: Akademische Buchdruckerei von F. Straub 1905.
- Köstering, Susanne: »Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert«, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 52-56.
- Korff, Gottfried/Reinhardt, Uwe J./Teufel, Philipp: »Die Rückgewinnung des Dings. Tendenzen des Ausstellens im 21. Jahrhundert. Ein Gespräch mit Gottfried Korff«, in: Uwe J. Reinhardt/Philipp Teufel, *Neue Ausstellungsgestaltung 01, Ludwigsburg: av edition 2008*, S. 26-55.
- Korff, Gottfried: »Sechs Emders Thesen zur Rolle des Museums in der Informationsgesellschaft«, in: *Deutscher Museumsbund (Hg.), Museumskunde*, Band 73, Heft 2 (2008).
- Korff, Gottfried: »Die Eigenart der Museums-Dinge. Zur Materialität und Medialität des Museums«, in: Kristen Fast (Hg.), *Handbuch der museumspädagogischen Ansätze*, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 17-28.
- Korteweg, Anton: »But why, basically?«, in: *ICOM-ICLM, Literary Museums, Community, Communications*, 1985 (1986).
- Kosok, Felix: *Form, Funktion und Freiheit. Über die ästhetisch-politische Dimension des Designs*, Bielefeld: transcript 2021.
- Kossmann, Herman: »Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie«, in: *Stapferhaus Lenzburg/Sibylle Lichtensteiger/Aline Minder/Detlef Vögeli (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld: transcript 2014, S. 50-66.
- Kravagna, Christian (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln: König 2001.
- Kunze, Max: »Literaturausstellungen im internationalen Vergleich«, in: Susanne Ebeling/Hans-Otto Hügel/Ralf Lubnow (Hg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Repu-*

- blik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie, München: K.G. Saur 1991, S. 171-178.
- Kunze, Max: »Literaturausstellungen im internationalen Vergleich«, in: Dieter Lüttge (Hg.), Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit: Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien, Hildesheim: Olms 1989, S. 223-229.
- Kussin, Christiane: Dichterhäuser im Wandel – Wie sehen Literaturmuseen und Literaturausstellungen der Zukunft aus? Berlin: Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. 2001.
- Kutzenberger, Stefan: »Gasförmig, flüssig, fest. Visualisierungsstrategien der Aggregatzustände der Literatur am Beispiel Robert Musil«, in: Katerina Kroucheva/Barbara Schaff (Hg.), Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld: transcript 2013, S. 165-183.
- Kutzenberger, Stefan (Hg.): Kapitel 4, Zeile 13. Literatur ausstellen – darf man das? Wien: Aumayer Druck & Verlag 2012.

L

- Lam, Margaret Choi Kwan: Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions, Grin Verlag 2013.
- Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen: Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation: Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen, Hildesheim: Olms-Weidmann 1995.
- Lehmann, Sonja: »Verfremdet, wiederbelebt. Anmerkungen zu Ästhetik und Darstellungsverfahren in der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne«, in: Nina Gawe/et al. (Hg.), Literaturwissenschaft und Praxis. Textpraxis #3. Digitales Journal für Philologie (2011), <https://www.textpraxis.net/sonja-lehmann-verfremdet-wiederbelebt>
- Lepp, Nicola/Prinzler, Hannah Leonie: »LeserStimmen. Eine Videoinstallation«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011, S. 327-331.
- Lichtwark, Alfred: »Museen als Bildungsstätten: Einleitung zum Mannheimer Museumstag«, in: Alfred Lichtwark (Autor)/Eckhard Schaar (Hg.), Erziehung des Auges: Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag (1904) 1991, S. 43-49.
- Lossau, Julia: »Räume von Bedeutung. Spatial Turn, cultural turn und Kulturgeographie«, in: Moritz Csáky/Christoph Leitgeb (Hg.), Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«, Bielefeld: transcript 2009, S. 29-44.
- Lotman, Juri M.: Die Struktur literarischer Texte, 4. Auflage, Stuttgart: UTB 1993.

Luserke-Jaqui, Matthias: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Göttingen: Wandenhoek und Ruprecht 2002.

M

Macdonald, Sharon: »Wie Museen vergessen – Sieben Weisen«, in: Jasmin Alley/Kurt Wettengl (Hg.), Vergessen – Warum wir nicht alles erinnern, Schriften des Historischen Museums Frankfurt a.M., Band 37, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2019, S. 182-187.

Marchart, Oliver: »Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie«, in: schnittpunkt/Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien: Turia+Kant 2005, S. 34-58.

Marinetti, Filippo Tommaso: »Manifest des Futurismus«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2009, S. 75-80.

McNamara, Andrew, »Six Rules for Practice-led research«, in Scott Brook/Paul Magee (Hg.), Beyond practice-led research, Special Issue Number 14, in: TEXT, Journal of Writing and Writing Programs, Vol 16 No 2 (2012), S. 1-15.<https://www.textjournal.com.au/speciss/issue14/McNamara.pdf>

Mendel, Meron/Endres, Alexandra: »Der Anschlag von Hanau überrascht uns nicht«, in: ZEIT Online (2020), <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-02/hanau-anschlag-rassismus-schuesse-gewalttat-deutschland/komplettansicht-vom-20.02.2020>.

Metz, Christian: »Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literatúrausstellung«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011, S. 87-99.

Mergen, Torsten: »Literatur sehen lernen«, in: Thomas Anz/Sascha Seiler (Hg.), Stimmungen und Gefühle, literaturkritik.de, Ausgabe Nr. 9 (2012), <https://literaturkritik.de/id/16996> vom 22.08.2012.

Merz, Hans-Günter: »Lost in Decoration«, in: Anke Te Heesen/Petra Lutz (Hg.), Dingwelten – Das Museum als Erkenntnisort. Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Band 4 (2005), S. 37-43.

Metzger, Folker: »Warum hat Weimar kein Literaturmuseum?«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst, Bielefeld: transcript 2017, S. 65-80.

Miessen, Markus/Bergmann, Jens: »Freier Radikaler«, in: brand eins Magazin 11 (2012), Markus Miessen im Interview, <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2012/zweite-chance/freier-radikaler>

- Mörsch, Carmen: »auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus«, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.), *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld: transcript 2020, S. 195-202.
- Mörsch, Carmen: »Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation«, in: Dies. (Hg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich/Berlin: Diaphenes 2009, S. 9-33.
- Morozov, Evgeny/Fried, Barbara/Stary, Patrick: »Don't believe the hype. Gespräch über neue Fragen und alte Antworten mit Evgeny Morozov«, in: *LuXemburg Gesellschaftsanalyse und Linke Praxis. Smarte Neue Welt*, Heft 23 3/2015 (2015), S. 10-15.
- Morozov, Evgeny: *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*, New York: PublicAffairs 2013.
- Müller, Anna/Möhlmann, Frauke: *Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000*, Stuttgart: av edition 2014.
- Murray, David: *Museums, Their History and Their Use: With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom*, Volume 1, Glasgow: James MacLehose and Sons 1904.
- Muttenthaler, Roswitha: »Ungewiss«, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.), *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld: transcript 2020, S. 207-211.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2006.
- N**
- Neuhaus, Stefan: *Grundriss der Literaturwissenschaft*, 4. Auflage, Tübingen: A. Francke 2014.
- Neundlinger, Helmut: »Knietief im Kuratieren oder Die Dauer ist auch nur eine Tochter der Zeit«, in: Klaus Kastberger/Stefan Maurer/Christian Neuhuber (Hg.), *Schauplatz Archiv. Objekt, Narrativ, Performanz*, Berlin: de Gruyter 2019, S. 13-29.
- O**
- Ober-Heilig, Nadine: *Das gebaute Museumserlebnis. Erlebniswirksame Architektur als strategische Schnittstelle für Museumsmarken*, Wiesbaden: Springer 2015.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*. Herausgegeben von Wolfgang Kemp, Berlin: Merve 1996.
- Öhrner, Annika: »Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: HON – en katedral«, in: *Stedelijk Studies Journal* 7 (2018), <https://stedelijkstudies.com/journal/niki-de-saint-phalle-playing-with-the-feminine-in-the-male-factory-hon-en-katedral/>

- Osses, Dietmar: »Kreative Spannung. Zur Gestaltung von Bildung, Unterhaltung und Vermittlung in historischen Ausstellungen«, in: Heike Kirchhoff/Martin Schmidt (Hg.), *Das Magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*, Bielefeld: transcript 2007, S. 75-88.
- Oster, Sandra: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin: de Gruyter 2014.
- Oudsten, Frank den: »Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung«, in: Stapferhaus Lenzburg/Sibylle Lichtensteiger/Aline Minder/Detlef Vögeli (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld: transcript 2014, S. 18-28.
- Oudsten, Frank den: *Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*, Farnham: Ashgate 2011.

P

- Pamuk, Orhan/Spiegel, Hubert: »Macht Schluss mit den Repräsentationsmaschinen!«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2014), Gespräch mit Orhan Pamuk, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/orhan-pamuk-uber-sein-museum-der-unschuld-12970462.html> vom 04.06.2014.
- Pamuk, Orhan: »Ein bescheidenes Museumsmanifest«, in: Ders., *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*, München: Carl Hanser 2012, S. 54-57.
- Papanek, Victor: *Design for the Real World, Third Edition*, London: Thames & Hudson (1971) 2019. Erstveröffentlichung bei Pantheon Books 1971, bei Thames & Hudson erstmals 1985 erschienen.
- Pfäfflin, Friedrich: »Literaturausstellungen in Literaturmuseen«, in: Susanne Ebeling/Hans-Otto Hügel/Ralf Lubnow (Hg.), *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*, München: K.G. Saur 1991, S. 141-149.
- Picht, Georg: *Die deutsche Bildungskatastrophe, Analyse und Dokumentation*, Freiburg i.Br.: Olten Walter 1964.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, 4. Auflage, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2013.
- Popovič, Anton (Hg.): *Dictionary of Literary Museological Communication. Wörterbuchliteraturmusealer Kommunikation. English, German, Russian*, Dolný Kubín: Acta Musei litterarii Pauli Országh-Hviezdoslav 1981.
- Potsch, Sandra: *Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum*, Bielefeld: transcript 2019.
- Potsch, Sandra: »Literaturvermittlung an den Resten der Literatur«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Mu-*

sealisierung von Literatur und Performativer Kunst, Bielefeld: transcript 2017, S. 163-180.

R

Raulff, Ulrich: »Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text«, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.), Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2006, S. 41-50.

Raunig, Gerald: »Flatness Rules. Instituierende Praxen und Institutionen des Gemeinsamen«, <http://whatsnext.net/126> (2013). Essay auf Englisch: Raunig, Gerald: »Flatness rules: Institutent practices and institutions of the common in a flat world«, in: Pascal Gielen (Hg.), Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World, Amsterdam: VALIZ & ANTENNAE SERIES 2013, S. 167-180.

Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2012.

Régnier, Marie-Clémence: »Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire«, in: Dies. (Hg.), Interférences littéraires/Littéraire interferences. Literature at the Museum: The Musealization and Exposition of Literature, Online Journal, No 16 (2015), S. 7-20, <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/870/711>

Régnier, Marie-Clémence: »CfA: Was macht das Museum mit (der) Literatur? Musealisierung und Ausstellung von Literatur«, in: Plattform des Vereins romanistik.de. (2014), <https://www.romanistik.de/aktuelles/158>

Reich-Ranicki, Marcel: Der Kanon. Die deutsche Literatur, Frankfurt a.M.: Insel 2002-2006.

Reich-Ranicki, Marcel: »Schwierigkeiten, Literatur auszustellen. Einhundert-vierzig deutsche Dichter«, in: DIE ZEIT, Nr. 12 (1970), <https://www.zeit.de/1970/12/ein-hundertvierzig-deutsche-dichter/komplettansicht> vom 20.03.1970.

Reifenscheid, Beate: »Gegen die Unverbindlichkeit und Politisierung: Zur Neudefinition der Museen«, in: wissenschaftskommunikation.de., Online Journal (2019), <https://www.wissenschaftskommunikation.de/gegen-unverbindlichkeit-und-politisierung-zur-neudefinition-der-museen-32389/am> 11.11.2019.

Reinhardt, Uwe J./Teufel, Philipp: Neue Ausstellungsgestaltung 01, Ludwigsburg: av edition 2008.

Reitstätter, Luise: »Ausstellungen verhandeln: Ortsspezifische Eigenlogiken aus Besuchersicht verstehen«, in: Petra Kiedaisch/Sabine Marinescu/Janina Poesch (Hg.), Szenografie. Das Kompendium zur vernetzten Gestaltungsdisziplin, Stuttgart: av edition 2020, S. 193-203.

Reussner, Eva M.: Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele, Bielefeld: transcript 2010.

- Riedl, Peter Anselm: »Das Museum der Zukunft«, in: Gerhard Bott (Hg.), *Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln: DuMont Schauberg 1970, S. 221-226.
- Ritter-Lutz, Susanne: »Das originale Objekt – Mittelpunkt jeder Ausstellung?«, in: museums.ch, *Die Schweizer Museumszeitschrift* 10 (2015), Gespräch mit Martin R. Schärer und Otto Jolias Steiner, S. 20-27.
- Rodekamp, Volker: »Grußwort des Präsidenten des Deutschen Museumsbundes e.V.«, in: Lorraine Bluche/Christine Gerbich/Susan Kamel/Susanne Lanwerd/Frauke Miera (Hg.), *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 7-8.
- Rossol, Nadine: »Rezension zu: Beil, Christine: Der ausgestellte Krieg. Präsentation des Ersten Weltkriegs 1914-1939. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 2004«, in: H-Soz-Kult (2005), <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-6313> vom 13.06.2005.
- Rüth, Axel: »Narrativität in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung«, in: Matthias Aumüller (Hg.), *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, Berlin: de Gruyter 2012, S. 21-46.
- Ruf, Oliver: »Literaturvermittlung, Literatúrausstellung, »ästhetische Erziehung«. Das Literaturmuseum der Moderne«, in: Katerina Kroucheva/Barbara Schaff (Hg.), *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld: transcript 2013, S. 95-141.

S

- Schäfer, Hermann: »Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitgeschichte im Museum«, in: *Museumskunde*, Band 60, Heft 1 (1995), S. 27-32.
- Scharf, Ivana/Wunderlich, Dagmar/Heisig, Julia: *Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, Münster: Waxmann 2018.
- Scheunemann, Jan: »Museen in der DDR«, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 61-65.
- Schillermuseum zu Marbach: *Schiller-Ausstellung im Schillermuseum zu Marbach 1905*, Stuttgart: Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1905.
- Schiller-Gedenkfeierkomitee: *Katalog der Schiller-Ausstellung in den Räumen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie veranstaltet vom Schiller-Gedenkfeierkomitee*, Wien: Selbstverlag des Ausstellungskomitees 1905, Druck von Christoph Reisser's Söhne, Wien V. 1905.
- Schlaffer, Hannelore: »Die Schauseite der Poesie. Über literarhistorische Ausstellungen und den literarhistorischen Fernsehfilm«, in: Hartmut Eggert/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart: J.B. Metzler 1990, S. 365-371.

- Schlag, Eberhard: »Mediale Vermittlungsstrategien in der Szenografie«, in: Maximilian Eibl/Martin Gaedke (Hg.), *INFORMATIK* (2017), S. 567-575.
- Schneede, Uwe M.: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck 2001.
- Schoder, Angelika: »Befristete Stellen: Wenn der Job im Museum keine Perspektive hat«, in: mus.er.me.ku, Online-Magazin (2018), <https://musermeku.org/befristete-museumsjobs/> vom 21.11.2018.
- Schulz, Christoph Benjamin: »Die Literatur im Kunstmuseum. Facetten, Themen und Konzepte literarischer Ausstellungen im Kontext der bildenden Kunst«, in: Christian Moser/Linda Simonis (Hg.), *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Jahrgang 25 (2014), S. 137-153.
- Schulz, Isabel: *Kurt Schwitters. Merzkunst*, München: Klinkhardt & Biermann 2020.
- Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000*, Bielefeld: transcript 2017.
- Schütz, Erhard: »Literatur. Ausstellung. Betrieb«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 65-75.
- Schwanitz, Dietrich: *Bildung. Alles, was man wissen muss*, 26. Auflage 2006, Frankfurt a.M.: Eichborn AG 1999.
- Schwarz, Ulrich: »Projektfeld Ausstellung«, in: Aurelia Bertron/Ders./Claudia Frey (Hg.), *Projektfeld Ausstellung. Eine Typologie für Ausstellungsgestalter, Architekten und Museologen*, Basel: Birkhäuser 2012, S. 9-27.
- Scorzin, Pamela C.: »Metascenography: On the Metareferential Turn in Scenography«, in: Werner Wolf (Hg.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi 2011, S. 259-278.
- Seibert, Peter: »Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen«, in: Britta Hochkirchen/Elke Kollar (Hg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld: transcript 2015, S. 25-41.
- Seibert, Peter: »Literatúrausstellungen und ihre Geschichte«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 15-37.
- Seibert, Peter: »Kein Ort? Nirgends? Anmerkungen zu Ausstellungen von Exil und Exilliteratur«, in: Sabiene Autsch/Michael Grisko/Ders. (Hg.), *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld: transcript 2005, S. 239-259.
- Sheehan, James: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München: C. H. Beck 2002.

- Sheikh, Simon: Notizen zur Institutionskritik. Aus dem Englischen von Hito Steyerl, Wien/Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies (2006), <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/de?hl=sheikh>
- Simon, Nina: *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0 2010.
- Sommer, Monika: »Museologie und Museumsgeschichten«, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien: Böhlau 2013, S. 13-21.
- Søndergaard, Marie Louise Juul: *Staying with the Trouble through Design. Critical-feminist Design of Intimate Technology*. Unveröffentlichte Dissertation. School of Communication and Culture, Aarhus University 2018, <https://ebooks.au.dk/aul/catalog/view/289/203/868-2>
- Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte: *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Gießen: Anabas-Verlag 1976.
- Spiegel, Hubert: »Was will der Kritiker im Museum? Versuch einer Entschleunigung«, in: Britta Hochkirchen/Elke Kollar (Hg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 71-84.
- Spies, Paul: »Populisten: Nein, danke! Oder: Populisten, willkommen! Fünf Ansätze aus dem Amsterdam Museum für ein offenes Museum«, in: DASA/Gregor Isenbort (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen VIII. Museum und Stadt/Stadt und Museum. Ausstellung als sozialer Raum*, Stuttgart: av edition 2018, S. 120-127.
- Spring, Ulrike/Schimanski, Johan/Aarbakke, Thea: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Transforming Author Museums. From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs*, New York/Oxford: Berghahn 2022, S. 1-32.
- Spring, Ulrike: »Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen«, in: Klaus Kastberger/Stefan Maurer/Christian Neuhuber (Hg.), *Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz*, Berlin: de Gruyter 2019, S. 141-155.
- Stapferhaus Lenzburg: *Lichtensteiger, Sibylle/Minder, Aline/Vögeli, Detlef (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld: transcript 2014.
- Stapferhaus Lenzburg: *Lichtensteiger, Sibylle/Minder, Aline/Vögeli, Detlef (Hg.): »Wer schreibt die Geschichte? Positionen zu Rollenverteilung und Autorschaft in der Ausstellungsarbeit«*, in: Dies. (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld: transcript 2014, S. 118-123. Hier kommen am Ende des Sammelbandes verschiedene Autor:innen mit kurzen Kommentaren zu Wort.
- Stein, Gertrude: »Sacred Emily«, in: Dies. (Hg.), *Geography and Plays*, Boston: Four Seas Co. 1922, S. 178-188.
- Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: de Gruyter 2018.

Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: »Was kommt nach der Show? Über post-repräsentationale Kuratierung«, in: OPEN SPACE – Verein für ein neues Forum von Kunst und visueller Kultur (2013), <https://www.openspace-zkp.org/2013/de/journal.php?j=3&t=5>

Sternfeld, Nora: »Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum«, in: Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Janneli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorisch Ausstellungen, Bielefeld: transcript 2012, S. 119-126.

T

Thümmel, Erika: Die Sprache der Räume. Eine Geschichte der Szenografie. Herausgegeben von der FH Joanneum, Basel: Birkhäuser 2021.

Tietmeyer, Elisabeth: »Partizipation im Museum und die Frage der Nachhaltigkeit – ein Widerspruch? Erfahrungen des Museums Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin«, in: Das Museum für Alle – Imperativ oder Illusion? Internationales Bodensee-Symposium, ICOM Schweiz/Deutschland/Österreich (2015).

Timm, Elisabeth: »Partizipation. Publikumsbewegung im modernen Museum«, in: MAP – Media | Archive | Performance #5 (2014), <http://www.perfomap.de/map5/transparenz/partizipation-publikumsbewegungen-im-modernen-museum>

Tyradellis, Daniel: Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg: edition Körber-Stiftung 2014.

U

Uhl, Heidemarie: »Warum Gesellschaften sich erinnern«, in: Forum Politische Bildung (Hg.), Erinnerungskulturen, Informationen zur Politischen Bildung, Band 32, Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag 2010, S. 5-14.

Ulbricht, Justus H.: »Kollege« Schiller – Ein »philosophischer Kopf« unter »Brotgelehrten«. Konturen eines Jenaer Erinnerungsortes«, in: Jürgen John/Ders. (Hg.), Jena: ein nationaler Erinnerungsort?, Köln: Böhlau 2006, S. 367-392.

Ullrich, Wolfgang: »Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung«, in: perlentaucher. Das Kulturmagazin (2016), <https://www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-und-fluechtlinge.html> vom 20.06.2016.

Umolu, Yesomi: »On the Limits of Care and Knowledge: 15 Points Museums Must Understand to Dismantle Structural Injustice«, in: Artnet News (2020), <https://news.artnet.com/opinion/limits-of-care-and-knowledge-yesomi-umolu-op-ed-1889739> vom 25.06.2020.

V

Vandenrath, Susanne: »Doppel-Blicke. Wort und Bild in Literatúrausstellungen«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011, S. 77-86.

- Vieregg, Hildegard: *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink 2008.
- Vogel, Felix: »Autorschaft als Legitimation. Der Kurator als Autor und die Inszenierung von Autorschaft in *The Exhibitionist*«, in: Sabine Kyora (Hg.), *Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: transcript 2014, S. 157-177.

W

- Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 2. Auflage, Mimus, Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, 3, Wien: Böhlau 1996.
- Walz, Markus, *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016.
- Walz, Markus: »Museen in der Zeit des Nationalsozialismus«, in: Ders. (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 57-61.
- Walz, Markus: »Von der deutschen Vereinigung zur Boomkrise der Gegenwart«, in: Ders. (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 69-75.
- Warnecke, Jan-Christian: »Pas de deux. It takes two to tango«, in: Ders. (Hg.), *Ausstellungsplanung: Zur Zusammenarbeit zwischen Museum und Gestalter*, Stuttgart. Av edition 2014, S. 14-25.
- Watson, Nicola J.: *The Author's Effects: On Writer's House Museums*, Oxford: Oxford University Press 2020.
- Watson, Nicola J.: *The Literary Tourist: Readers and Places in Romantic and Victorian Britain*, London: Palgrave Macmillan 2006.
- Wehnert, Stefanie: *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte*, Kiel: Verlag Ludwig 2002.
- Weil, Stephen E.: »From Being to Something to Being for Somebody. The Ongoing Transformation of the American Museum«, in: Richard Sandell/Robert R. Janes (Hg.), *Museum Management and Marketing*, London: Taylor & Francis 2007, S. 30-48.
- Welzbacher, Christian: *Das totale Museum*, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Welzer, Harald: »Digitalisierung als Kolonialisierung der Lebenswelt. Über die Optimierung von Herrschaft und Knechtschaft«, in: *Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes #33* (2019), https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_33/digitalisierung_als_kolonialisierung_der_lebenswelt_uber_die_optimierung_von_herrschaft_und_knechtschaft.html
- Wilcke, Isabel von: »Herzasthma eines Vertriebenen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2016), <https://buddenbrookhaus.de/presseberichte> vom 23.08.2016.
- Wilpert, Gero von: *Goethe: Die 101 wichtigsten Fragen*, München: C.H. Beck 2007.

- Wirth, Uwe: »Performative Philologie«, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer/Bernhard Judex (Hg.): *Literatur und Archiv: Der Nachlass und seine Ordnungen*, Berlin: de Gruyter, 2018, S. 139-149.
- Wirth, Uwe: »Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?«, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augenpoesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 53-64.
- Wisskirchen, Hans: »Auf der Suche nach der idealen Ausstellung«, in: Birte Lipinski/Anna-Lena Markus (Hg.), *Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann. Das Magazin zur Ausstellung* (2016), S. 16-22.
- Wisskirchen, Hans: »Wie stellt man einen starken Autor aus? Zur Ausstellungsstrategie der Lübecker Literaturmuseen«, in: Katerina Kroucheva/Barbara Schaff (Hg.), *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld: transcript 2013a, S. 143-164.
- Wisskirchen, Hans: »Literarische Gedenkstätten und Literaturmuseen – eine kleine Geschichte in Beispielen«, Beitrag auf der Tagung *Architektur. Literatur. Museum. Perspektiven literarischer Rekonstruktion*, Lübeck: Buddenbrookhaus (2013b), https://buddenbrookhaus.de/file/hans_wisskirchen_literarische_gedenkstaetten_und_literaturmuseen_-_eine_kleine_geschichte_in_beispiele_nx.pdf
- Wisskirchen, Hans: »Auf dem Weg zum ›begehbaren Roman‹. Sieben Thesen über die Möglichkeiten und Probleme einer Literatúrausstellung am Beispiel des Buddenbrookhauses in Lübeck«, in: Christiane Kussin (Hg.), *Dichterhäuser im Wandel – Wie sehen Literaturmuseen und Literatúrausstellungen der Zukunft aus?*, Berlin: Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. 2001, S. 64-79.
- Wisskirchen, Hans: »Das Literaturmuseum – mehr als ein Ort für tote Dichter«, in: Angelika Busch/Hans-Peter Burmeister (Hg.), *Literaturarchive und Literaturmuseen der Zukunft. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, Reihe *Loccumer Protokolle 18/99* (1999).
- Wucherpfennig, Wolf: *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3. Auflage, Stuttgart: Ernst Klett GmbH 1996.

Z

- Zeissig, Vanessa: »This Is Not a Set of Guidelines – or how (Not) to Exhibit Literature«, in: Ulrike Spring/Johan Schimanski/Thea Aarbakke (Hg.), *Transforming Author Museums. From Sites of Pilgrimage to Cultural Hubs*, New York/Oxford: Berghahn 2022, S. 177-196.
- Zeissig, Vanessa: »A Room is not a Book«: *Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum*, in: Matteo Anastasio/Jan Rhein (Hg.), *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*, Berlin: de Gruyter 2021, S. 189-212.

- Zeissig, Vanessa: »Zur inszenatorischen Immaterialisierung von Literatur als musealem Objekt«, in: Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann (Hg.), *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und Performativer Kunst*, Bielefeld: transcript 2017, S. 223-237.
- Zeller, Bernhard: »Das Schiller-Nationalmuseum und seine Ausstellungen«, in: Baden-Württemberg 28, Heft 3 (1981), S. 5-10.
- Zeller, Bernhard: »Literaturausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen«, in: Rudolf de le Roi/Hans Bender/Eduard Trier/Gustav Stein/Volker Neuhaus (Hg.), *Jahresring 78/79, Literatur und Kunst der Gegenwart*, Band 25 (1978), S. 294-300.

Internetquellen (ohne Autor:in)

- https://www.adkdw.org/de/article/937_decolonizing_knowledge vom 24.03.2016 (Lecture Performance *Decolonizing Knowledge* von Grada Kilomba).
- https://www.alg.de/sites/default/files/dokumente/downloads/Mitgliederliste%20ALG_Nov2020.pdf (ALG Mitglieder-Liste, Stand November 2020).
- <https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=1244> vom 28.09.2006 (Projekt *Allan Kaprow »Die Entstehung des Happenings«* im Haus der Künste München, 2006-2007).
- <https://blackartistsinswitzerland.noblogs.org/> vom 09.06.2021 (Initiative von Black Artists and Cultural Workers in der Schweiz).
- https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausstellung-hoelderlin-celan-und-die-sprachen-der-poesie.1270.de.html?dram:article_id=477187 vom 22.05.2020 (Bericht über die Ausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* im LiMo Marbach für Deutschlandfunk Kultur).
- https://www.gasteig.de/media/uploads/projekt/gasteig2016/files/programmhefte/1996/Der_Gasteig_im_Februar_1996.pdf (Informationen zur Ausstellung über Carl Amery, 1996).
- <https://grass-haus.de/inside-blechtrommel> (Informationen über die Virtual Reality-Anwendung in der Dauerausstellung *Inside Blechtrommel* im *Günter Grass-Haus* Lübeck).
- <https://hfbk-hamburg.de/de/feeds/rhizome/unmodern-talkings-public-feed-why-does-it-feel-so-good-im/> (HFBK/Rhizome/unmodern talking, Kommentar *Why Does it Feel So Good?* im HFBK-Forum für künstlerischen und diskursiven Austausch).
- <http://iclcm.mini.icom.museum/what-we-do/projects/> (ICLCM, Definition Literaturmuseum).
- <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/112-chronologie-ueberarbeitung-der-museumsdefinition.html> vom 26.02.2020 (Chronologie der Aufschiebung der Abstimmung über eine neue Museumsdefinition des ICOM).

- <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/75-internationaler-museumstag-2020.html> vom 12.12.2019 (ICOM, Prinzip ›Museum für alle‹).
- <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> vom 25.07.2019 (Beschlussvorschlag zu einer neuen Museumsdefinition ICOM, Kyoto 2019).
- <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/> (ICOM, *Code of Ethics for Museums*).
- <https://www.jmberlin.de/thema-diversitaet> (Jüdisches Museum Berlin über Diversität).
- <https://www.klassik-stiftung.de/ueber-uns/profil/geschichte/die-sammlungen-des-grossherzogtums/> (Entstehung des Goethe-Nationalmuseums Weimar).
- <https://www.kleist-museum.de/kleist-museum/ausstellungen/raetsel-kaempfe-brueche/> (Beschreibung der Dauerausstellung im Kleist-Museum).
- <https://www.ln-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-im-Norden/Luebecker-Museen-kaufen-Originale-von-Thomas-Mann-und-Guenter-Grass> vom 03.12.2020 (Bericht über den Sammlungsankauf beider Lübecker Literaturmuseen in den Lübecker Nachrichten).
- <https://www.museumsbund.de/diversitaet-im-museum/> vom 04.04.2017 (Deutscher Museumsbund über kultureller Teilhabe und Diversität).
- <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/fluids-a-happening-by-allan-kaprow-19672015/> (Kooperationsprojekt *Fluids. A Happening by Allan Kaprow, 1967/2015*, STADT/BILD, Nationalgalerie, Berlin, September 2015).
- <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/forschung/publikationen/zahlen-und-materialien-aus-dem-institut-fuer-museumsforschung> (Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland aus dem *Institut für Museumsforschung*).
- <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-833997.html> vom 09.03.2021 (Video von Alice Hasters' Kommentar bei den Tagesthemen).
- <https://www.tagesspiegel.de/kultur/heinrich-von-kleist-in-frankfurt-oder-das-summen-der-sprache/9299684.html> vom 07.01.2014 (Bericht über das Kleist-Museum für den Tagesspiegel).
- <https://warumeigentlichfontane.fh-potsdam.de/> (Projekt *Warum eigentlich Fontane?*).
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Schillerhaus_\(Leipzig\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Schillerhaus_(Leipzig)) (Informationen zum Schillerhaus Leipzig).
- <https://www.youtube.com/watch?v=OV3onacdCBw> vom 27.05.2021 (Video von Mohamed Amjahids Beitrag zum Projekt *Freedom from Fear*).
- <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/othering-5894> (Begriffserklärung ›Othering‹ von der ZHdK).

Anhang: A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur

Das künstlerische Forschungsprojekt *A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur*, das für die vorliegende Arbeit durchgeführt wurde, basiert auf der Methode des ›practice-led research‹ (Vgl. Kap. 2.3). Es bestand aus einem zweitägigen Workshop, einer abendlichen Podiumsdiskussion mit Lesungen sowie einer spontan entworfenen und realisierten Pop-up-Ausstellung. Dabei sollten insbesondere Akteurinnen und Akteure ins Zentrum gerückt werden, die entweder Literatur oder Ausstellungen produzieren, aber von der Ausstellbarkeitsdebatte größtenteils ausgeschlossen werden (Vgl. Kap. 4.3.3 und 4.4.3). Es galt ebendiese Perspektiven zu mobilisieren und den bisherigen Debattenbeiträgen als autarke Standpunkte gegenüberzustellen. Somit wurden Vertreter:innen aus den Disziplinen der Szenografie und der Literatur eingeladen, um gemeinsam über die Theorie und Praxis von Literaturmuseen zu diskutieren und dazu Thesen zu entwickeln. Die Pop-up-Ausstellung präsentierte im Rahmen des *Internationalen Museumstages 2019* am 19. Mai desselben Jahres im Lübecker *Buddenbrookhaus* die Essenzen aus den Gesprächsergebnissen des zweitägigen Workshops.

Vor dem Hintergrund der Annahme, dass die bisherigen Auseinandersetzungen mit Literaturmuseen sowie mit der Ausstellbarkeit von Literatur eindimensional und solutionistisch geführt und die Form der Debatte sowie die Fragestellungen dadurch kanonisiert wurden (Vgl. Kap. 4.3.3, 4.4.3 und 4.8), sollten mit dem Projekt aus der Praxis heraus Erkenntnisse über mögliche Debattenformate sowie institutionelle und konzeptionelle Ansätze aus multiperspektivischen Blickpunkten gewonnen werden.

Mit dem Konzept des künstlerischen Teils sollte eine Neuverhandlung von Auseinandersetzungen und Ansätzen etabliert werden, die über die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur sowie über neue Lösungs Ideen hinausgehen. Dabei wurden die kanonisierten Theorien und Praktiken von Literaturmuseen grundsätzlich hinterfragt, unkonventionelles Denken sowie alternative Formate gefördert und Anstöße gegeben, um das Grundverständnis, die Ausgangslage, das Vorgehen und die Schwerpunkte der Debatte neu zu verhandeln. Die aus der Zusammenarbeit zwischen den kreativen und raumschaffenden Disziplinen der Literatur

und der Szenografie entstandene Pop-up-Ausstellung stellte somit kein Beispiel für eine Literatúrausstellung dar, sondern fungierte auf einer Metaebene, um Erkenntnisse aus dem experimentellen Projekt zu präsentieren. Gleichzeitig sollte die Ausstellung als autarkes Medium agieren, das die Kommunikation über Literatur als musealem Objekt sowie über institutionelle Strukturen von Literaturmuseen zum Ausdruck bringt.

Der Titel des Projekts bezieht verschiedene, thematisch oder konzeptionell verwandte Aspekte ein: Zunächst handelt es sich bei »a rose is a rose is an onion«¹ um ein Zitat des Schriftstellers Ernest Hemingway aus dem Jahr 1940. Damit parodiert er den berühmten Satz »Rose is a rose is a rose is a rose«² aus dem Gedicht *Sacred Emily* der Schriftstellerin und Verlegerin Gertrude Stein. Neben der literarischen Hinführung zum Projekt durch das Zitat im Titel wurde gleichzeitig ironisch »auf den Universalitätszwang innerhalb der Suche nach neuen Ausstellungsmöglichkeiten für Literatur«³ Bezug genommen. Damit soll der in der Debatte verbreitete Solutionismus kritisiert werden, um gleichzeitig zu betonen, dass Ausstellungen individuelle Medien sind und »Ausstellung nicht gleich Ausstellung bedeutet«⁴. Darüber hinaus verbirgt sich im Projekttitel eine weitere kritische Lesart des bisherigen Diskurses, indem »parodisch suggeriert [wird], dass eine zu eindimensionale Beschäftigung mit der Ausstellbarkeit von Literatur den Möglichkeitshorizont potenzieller Ergebnisse enorm einschränkt«⁵ und dadurch vielmehr »Zwiebeln« statt »Rosen«⁶ entstehen.

An dem ergebnisoffenen und prozesshaften Projekt nahmen die Schriftsteller:innen Katharina Adler und Tilman Rammstedt, das Büro *please don't touch* aus Dortmund mit der Szenografin Alicja Jelen und dem Szenografen Clemens Müller sowie das Berliner Kollektiv »kaboom« mit der Szenografin Margaret Schlenkrich und der Literaturwissenschaftlerin Carolin Schmidt, die im Rahmen dieser Arbeit aber in ihrer Funktion als Ausstellungsmacherin tätig war.

Im Workshop konzentrierten sich die Diskussionen »auf Themen wie Personenkulte, Literaturproduktion, Besucher:innenerwartungen, gesellschaftliche Konnotationen sowie Darstellungen abstrakter Inhalte im bzw. als Raum und hinterfragte[n] Zwecke und Ziele von Literatúrausstellungen.«⁷ Daraus wurden im Verlauf des zweiten Workshoptages die drei Kategorien Zukunft, Kanon und Text bzw. die künstlerische Freiheit von Literatur herausgearbeitet, die als Grundlage

1 E. Hemingway: *For Whom the Bell Tolls*, (1940) 1994, S. 308.

2 G. Stein: *Sacred Emily*, 1922, S. 187.

3 V. Zeissig: »A Room is not a Book: Szenografie als Brücke zwischen Literatur und Museum, 2021, S. 202.

4 Ebd.; Vgl. zum Thema Universalität und Solutionismus siehe Kapitel 4.8.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 203.

Abb. 6: (v.l.n.r.) Alicja Jelen, Clemens Müller, Katharina Adler, Vanessa Zeissig, Margaret Schlenkrich, Carolin Schmidt, Tilman Rammstedt



Foto: Beatriz Huélamo

Abb. 7: Erster Workshoptag, Lübeck, 2019



Foto: Beatriz Huélamo

Abb. 8: Zweiter Workshoptag, Konzeption, Lübeck, 2019



Foto: Beatriz Huélamo

Abb. 9: Zweiter Workshoptag, Aufbau, Lübeck, 2019



Foto: Beatriz Huélamo

für die spontane Konzeption der Pop-up-Ausstellung dienten: Ziel war es, in kritischer Auseinandersetzung darzustellen, was sich in Zukunft zwangsläufig verändert, was kritisiert sowie verändert werden muss und worin die Freiheit des Ausstellens von Literatur besteht. Auf dieser Basis wurden Thesen und Fragestellungen formuliert sowie Exponate für die jeweiligen Kategorien ausgewählt oder vor Ort produziert.

Das Konzept sah zum einen vor, von der Debatte marginalisierte Stimmen einzubinden und die Kooperation der beiden beteiligten Disziplinen zu stärken. Zum anderen zielte das Projekt aber gleichermaßen auf die Erprobung alternativer Formen des Diskurses ab. Es wurde folglich nicht etwa nach Lösungen für die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur gesucht, sondern die kritische Auseinandersetzung der beteiligten Kreativen mit gesellschaftlichen Konnotationen, verankerten Museumstraditionen und dem Einfluss des literarischen Kanons auf das Literaturmuseumswesen in einem bisher für die Ausstellbarkeitsdebatte unüblichen Rahmen fokussiert.

Von außen war die Ausstellung durch einen runden Ausschnitt auf dem opak beklebten Ladenfenster des Erdgeschossraumes einsehbar, durch den die erste Station zentriert wurde. Mit diesem Gestaltungsmittel wurde einerseits ein Fokus auf die Ausstellung gerichtet und andererseits der freie Einblick verwehrt, sodass Aufmerksamkeit und Spannung aufgebaut wurden. Am Eingang befand sich ein kurzer Einführungstext, der dem Publikum als Kontextualisierung dienen sollte, ohne bereits zu viel vorwegzunehmen. So warf er in leichter Sprache Fragen nach tradierten und internalisierten Methoden des Ausstellens sowie nach der Sinnhaftigkeit von Literatur im Raum auf.

Die Ausstellung war in drei Stationen gegliedert, die sich über die im Workshop formulierten Thesen an die Kategorien Zukunft, Kanon und künstlerischer Freiheit annäherten. Es wurden jeweils textliche, materielle und auditive Impulse ausgestellt, um zum Nachdenken über Literaturmuseen anzuregen. Auf diese Weise wurde die Debatte über das Museumsgenre und dessen Auseinandersetzung mit der Ausstellbarkeit von Literatur aus der wissenschaftlichen Nische heraus in die Öffentlichkeit getragen, um die Grenzen der Beteiligung sowie der bisherigen Fragestellungen zu durchbrechen.

Die Stationen bestanden aus hohlen Holzquadern, die mit Metallscharnieren rechtwinklig montiert waren und Hochkant als Sockel für die ausgestellten Exponate dienten. Hinter den Sockeln waren mittels Kabelbinder hohe Holztafeln in der Breite der Holzkörper befestigt, auf denen die Thesen sowie kurze Aussagen in grüner Schrift geplottet waren.

Die erste Station trug als Überschrift die These »Keine Briefe, keine Notizbücher, keine Handschriften. Die Literatúrausstellung der Zukunft wird sich verändern« und thematisierte den Einfluss der sich verändernden Literaturproduktion und -rezeption auf die Praktiken des Literaturmuseumswesens. Vor dem Hinter-

Abb. 10: Pop-up-Ausstellung, Außenansicht, Lübeck, 2019



Foto: *please don't touch*, Clemens Müller

grund, dass sich die bisher tradierten Weisen des literarischen Schaffensprozesses, wie beispielsweise das Niederschreiben von Notizen, das handschriftliche Verfassen von Manuskripten und die schriftliche Briefkorrespondenz mit Bekannten, mit dem digitalen Medienumbruch größtenteils aufgelöst haben, ging die These davon aus, dass sich die traditionelle Zurschaustellung von zukünftigen Exponaten in literarmusealen Institutionen ebenfalls verändern wird. Um die Diskrepanz zwischen den typischen Artefakten und den heutigen, häufig digitalen Literaturprodukten zu betonen, wurden die drei Exponate der ersten Station auf und in Trägern präsentiert, die selbst klassisch konnotierte Objekte oder Objektträger in Literaturmuseen darstellen. So handelte es sich bei dem ersten Exponat um den schlichten

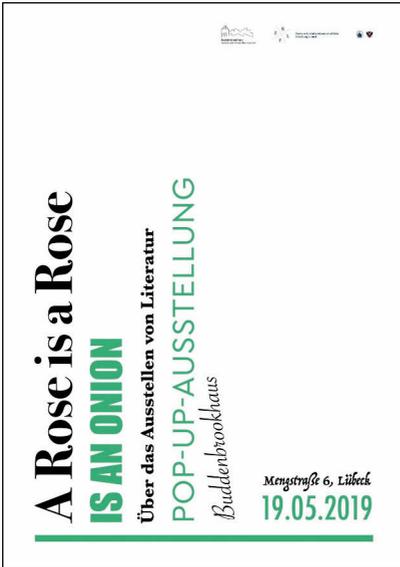
Abb. 11: Pop-up-Ausstellung, Innenansicht, Lübeck, 2019

Foto: *please don't touch*, Clemens Müller

DIN-A4-Ausdruck einer E-Mail-Korrespondenz zwischen Tilman Rammstedt und seinem Verleger Jo Lendle, der in einer alten Schreibmaschine steckte. Aus einer Entfernung erkannten die Besucher:innen das typische Objekt einer Schreibmaschine, das hier aber nicht als auratisches und authentisches Exponat mit erinnerungskulturellem Wert sondern als bloßer Objektträger fungierte. Die plakative Diskrepanz zwischen digital und manuell verfassten Briefen wurde bei näherer Betrachtung deutlich. Das zweite Exponate der Station stellte einen Auszug des digitalen Lektorats für Katharina Adlers Debütroman *Ida* dar, der ausgedruckt auf herkömmlichen DIN-A4-Papier unter einer ungesicherten Vitrinenhaube auf einem zusätzlichen, liegenden Holzquader platziert war. Die museale Inszenierung suggerierte eine hohe Wertigkeit und besondere Aura des Objekts, seine Reproduzierbarkeit wurde jedoch durch die ungesicherte Vitrinenhaube angedeutet. Das dritte Exponat war der Ausdruck eines Screenshots von Tilman Rammstedts Laptop-Desktop, auf dem die Ordnerstruktur zu seinem Roman *Die Abenteuer meines ehemaligen Bankberaters* offenbart wurde. Das DIN-A4-Blatt wurde in einem typischen, schwarzen Museumsbilderrahmen ausgestellt, der oberhalb des liegenden Holzquaders von der Decke abgehängt wurde und somit frei im Raum schwebte. Anhand dieses Objekts, das durch die mindere Qualität eines schnellen Bildschirm-

Abb. 12 (links): Flyer der Pop-up-Ausstellung, Lübeck, 2019;

Abb. 13 (rechts): Pop-up-Ausstellung, erste Station, Lübeck, 2019



Design Abb. 12: Vanessa Zeissig/Magdalena Vollmer;

Foto Abb. 13: *please don't touch*, Clemens Müller

fotos keinen materiellen Wert besaß, ließ sich vage der digitale Arbeitsprozess bei der Verfassung des Romans nachvollziehen.

Die zweite Station war mit der These »Sackgasse Tasse. Der Persönlichkeitskult um Schriftsteller nimmt ein Ende. Das ist kein Verlust, besonders für Schriftstellerinnen« betitelt. Auf dem hölzernen Sockel wurde unter einer ungesicherten Vitrinenhaube die Tasse exponiert, aus der Katharina Adler während des Workshops Tee getrunken hatte. Durch die Inszenierung in einer vermeintlich typischen Vitrine wurde abermals eine Aura des benutzten Gegenstandes impliziert und damit die in Literaturmuseen gängige Resakralisierung von Objekten, die mit den erinnerten Dichterinnen und Dichtern in Berührung kamen, ironisiert. Auf der dazugehörigen Objektbeschreibung war zu lesen: »Aus dieser Tasse trank Katharina Adler am 18. Mai 2019 im Buddenbrookhaus zu Lübeck dreimal Kräuter- und zweimal Schwarzttee. Dies hat die Literaturgeschichte enorm bereichert. Wirklich.«

Bei diesem Exponat geschah zweierlei: Zum einen wurde der Personenkult, auf dem das Literaturmuseumswesen fundiert, und die damit einhergehende Heroisierung von Literaturschaffenden (Vgl. Kap. 4.1.1, 4.2.1 und 4.3.2) aufgezeigt und kritisiert, indem sie ironisch überzogen wurde. Zum anderen wurde die Unterre-

Abb. 14 (links): Pop-up-Ausstellung, Station 1, im Vordergrund der Screenshot des Laptop-Desktops als drittes Exponat, Lübeck, 2019; Abb. 15 (rechts): Pop-up-Ausstellung, Station 1, E-Mail-Korrespondenz als erstes Exponat in einer Schreibmaschine, Lübeck, 2019



Fotos: *please don't touch*, Clemens Müller

präsentation von ›weiblichen‹ Schriftstellerinnen (Vgl. Kap. 4.3.2; Vgl. Abb. 1) thematisiert. Mit der Formulierung der Überschrift wurde darauf hingewiesen, dass Literatinnen in der literarmusealen Erinnerung bisher nur marginal vertreten sind. Die Aussage über das Ende des Persönlichkeitskults implizierte somit auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Repräsentation von vornehmlich ›männlich‹ und ›weiß‹ geprägter Literatur im Literaturmuseumswesen sowie im Literaturbetrieb. Das zweite Exponat der Station bezog dazu abermals ironisch, aber auch konkret Stellung: Auf einem Poster wurde eine fiktive Sonderausstellung des *Buddenbrookhauses* mit dem Titel *Die Männer vor und hinter dem Werk von Katharina Adler* beworben. Auf dem Plakat wurde die dazugehörige, ebenfalls fiktive Rahmenveranstaltung *Sind weibliche Autoren im literarischen Kanon unterrepräsentiert?* angekündigt, die als Podiumsdiskussion mit einem eingeladenen, bisher rein ›männlichen‹ Podium konzipiert war. Die einzige ›weibliche‹ Person, die als Expertin gelistet war, wurde nicht mit einer beruflichen oder institutionellen Zuordnung vorgestellt, sondern schien, wie der Vermerk ›angefragt‹ hinter ihrem Namen implizierte, ei-

Abb. 16 (links): Pop-up-Ausstellung, Station 2, im Hintergrund das Poster als zweites Exponat, Lübeck, 2019; Abb. 17 (rechts): Pop-up-Ausstellung, Station 2, Tasse als erstes Exponat, Lübeck, 2019



Fotos: *please don't touch*, Clemens Müller

nen weniger wichtigen Stellenwert zugeteilt zu bekommen. Auf der dazugehörigen Objektbeschreibung unterhalb des Posters stand: »Plakat einer Sonderausstellung, die so hoffentlich nie zustande kommt, Lübeck 2019.«

Mit der deutlichen Problematisierung der geschlechtsspezifischen Diskriminierung in der Literaturgeschichte, im Literaturbetrieb und somit auch im Literaturmuseumswesen wurde gleichzeitig die Frage aufgeworfen, wie mit der Heroisierung von Einzelpersonen grundsätzlich umgegangen werden sollte: Müssen nun vor allem ›Frauen‹ und von Diskriminierung betroffene Personen in der Literatur und in Museen repräsentiert werden? Wird dadurch das bestehende Machtgefälle lediglich umgedreht? Wäre das problematisch? Oder ist die sakral anmutende Beweihräucherung von Personen durch museale Ausstellungen grundsätzlich nicht mehr zeitgemäß?

Die These der dritten Station der Pop-up-Ausstellung war offener formuliert und lautete: »Wenn sich Giganten umarmen. Das Zusammenspiel von Kunstraum und Text ist unendlich. Heute: Tilman Rammstedt trifft Isa Genzken«. In dem Be-

Abb. 18: Pop-up-Ausstellung, Station 2, Lübeck, 2019

Foto: *please don't touch*, Clemens Müller

reich befand sich eine Sitzgelegenheit, die L-förmig an das bereits bekannte Cluster aus Holzsockel und -tafel angegliedert war. Auf der grünen Objektfläche lag ein Kopfhörer als Träger des auditiven Exponats: An dieser Stelle konnten die Besucher:innen den von Tilman Rammstedt eigens für die Pop-up-Ausstellung eingelesenen Text *Die Strecke zwischen Zehn und Null* hören, der ein Beispiel für die in dieser Arbeit formulierte These darstellte. Die Erzählung, die Tilman Rammstedt ebenfalls auf der Abendveranstaltung des Projekts vorgelesen hatte, spinnt Isa Genzken Kunstinstallation *Oil XV/XVI* literarisch fort. Damit wurde die Thematik des Ausstellens, d.h. der Übersetzung von Literatur in den Raum, umgedreht und aus Raum Literatur gemacht. Mit diesem literarischen, auditiven Exponat wurden die unendlichen Möglichkeiten inszeniert, die Raum und Text gemeinsam offen stehen. Eine ausgedruckte Fotografie der Installation Genzken wurde oberhalb der Sitzgelegenheit in einem Bilderrahmen von der Decke abgehängt. Die dritte Station hob sich von den beiden vorangegangenen ab, da sie zum einen die Präsentationsweise und teilweise die Exponatsform wechselte und zum anderen ihre Inhalte weniger plakativ thematisierte. An dieser Stelle waren die Besucher:innen gefordert, eigene Assoziationen mit den Möglichkeiten und Wechselwirkungen von Literatur und Raum zu entwickeln.

Zwischen den Stationen lagen grüne Zettel im Raum auf dem Boden verteilt, auf denen Fragen abgedruckt waren, die teilweise mit ernster Absicht, teilweise im weniger ernsten Sinn während des Workshops aufgekomen waren. Die Fragen boten Impulse, um sich mit Literaturmuseen sowie mit den Praktiken des Literatursausstellens im wissenschaftlichen, gestalterischen, literarischen und gesellschaftlichen Kontext auseinanderzusetzen. Folgende waren darunter zu finden: Wieso gibt es so wenig Ausstellungen über Autorinnen? Wer entscheidet über die Kanonisierung? Haben Literatur und Museum einander verdient? Ist das Museum der Friedhof von Literatur? Ab welchem Anteil von Text ist eine Ausstellung keine Ausstellung mehr, sondern nur noch ein sehr unhandliches Buch? Gibt es nur deshalb vor allem Museen für tote Dichter:innen, weil die sich nicht mehr wehren können? Wie viel Ahnung von Literatur muss man haben, um eine Literatursausstellung zu machen? Benötigt die Szenografie den Segen der Literaturwissenschaft? Warum das alles eigentlich? Ist das alles ein bisschen zu kunnft [sic!]?

Abb. 19 (links): Pop-up-Ausstellung, Station 3, Lübeck, 2019; Abb. 20 (rechts): Pop-up-Ausstellung, Detail der verstreuten Zettel mit Fragen, Lübeck, 2019



Foto Abb. 19: *please don't touch*, Clemens Müller; Foto Abb. 20: Vanessa Zeissig

Das gesamte Projekt wurde mit der Kamera begleitet. Der daraus entstandene Dokumentationsfilm wurde als Bestandteil der Pop-up-Ausstellung gegenüber

dem Eingang präsentiert und lieferte mit den filmischen Impressionen aus dem Workshop und dem Aufbau der Ausstellung einen Blick hinter die Kulissen.

Als Rahmenprogramm für das Projekt fand zudem am Abend des ersten Workshoptages die Veranstaltung *Literatur trifft Szenografie: Lesung und Gespräch zwischen zwei Disziplinen* statt. Dabei wurde eine öffentliche Begegnung von Literatur und Szenografie initiiert und sowohl die Kooperation zwischen den beiden Disziplinen hervorgehoben als auch die gemeinsame Auseinandersetzung mit Literaturmuseen einem breiteren Publikum vorgestellt. Als Einstieg für das Publikum wurde ein vergleichbarer Ausgangspunkt der kreativen Schaffensprozesse gewählt:

»Ein leeres Blatt. Eine gute Idee. Ein kreativer Arbeitsprozess. Der Ausgangspunkt von Literatur und Szenografie ist oftmals erstaunlich ähnlich. Was aber heißt kreatives Arbeiten? Wie kommen Ideen auf Papier? Wie entwickeln sie sich weiter? Was passiert, bis letztendlich ein Roman oder eine Ausstellung verwirklicht sind und der Stift nach intensiver Arbeit niedergelegt werden kann?«

Die Veranstaltung war als Podiumsdiskussion konzipiert, die durch zwei Lesungen eingerahmt wurde. Nach der einleitenden Lesung von Katharina Adler aus ihrem Debütroman *Ida* reagierten die Gestalter:innen im Podium direkt mit assoziativen Ideen für räumlich-expositorische Umsetzungen des vorgetragenen Textauschnitts. Im Anschluss wurden künstlerisch-kreatives Arbeiten, Geistesblitze und Blockaden sowie Ähnlichkeiten und Unterschiede der jeweiligen Arbeitsprozesse auf dem Podium thematisiert. Zum Abschluss las Tilman Rammstedt seinen Text *Die Strecke zwischen Zehn und Null* aus dem Jahr 2016 vor, der im Rahmen des Projekts *Acht Betrachtungen II* des *Literaturhauses Frankfurt* und des *Museums für Moderne Kunst Frankfurt a.M.* entstand. Der Text, der im Verlauf des Projekts auch als Exponat in die Pop-up-Ausstellung integriert wurde, lässt Literatur aus Raum entstehen, sodass die Thematik der Literaturinszenierung abschließend nochmals aus umgekehrter Perspektive reflektiert werden konnte.

Das Projekt *A Rose is a Rose is an Onion. Über das Ausstellen von Literatur* ist der künstlerische Teil der vorliegenden Dissertation, der 2018 geplant und als Kooperation zwischen der Verfasserin, dem *Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck* und dem *Buddenbrookhaus* im Jahr 2019 realisiert wurde. Das Projekt wurde finanziell sowohl von den beiden Institutionen als auch von Frank-Thomas Gaulin sowie der *Reinhold-Jarchow-Stiftung* gefördert. Allen Förderinnen und Förderern, den Teilnehmerinnen und Teilnehmern sowie den vielen helfenden Händen gilt an dieser Stelle nochmals ein besonderer Dank.

Mit dem zeitlichen Abstand zwischen der Planung im Jahr 2018 und der Publikation der Dissertation im Jahr 2022 lässt sich der Umstand erklären, dass mit der Teilnahme der Projektbeteiligten nicht so viel Diversität wie möglich widergespiegelt wird: Als das Projekt geplant wurde, waren die inhaltliche Recherche und die kritischen Ausarbeitungen noch nicht auf dem aktuellen Stand der vorliegen-

den Arbeit. Das bedeutet, dass etwa die Kritik an dem vornehmlich ›weiß‹ und ›männlich‹ geprägten Literaturmuseumswesen in der Deutlichkeit noch nicht formuliert worden war. Zudem erwies es sich zum Zeitpunkt der Planung teilweise als schwierig, in den bestehenden institutionellen Strukturen Platz für absolut diverse Konzepte zu finden, die in der Ideenfindung des Projekts in kleinerem Rahmen zwar angestrebt wurden, schlussendlich aber nicht umgesetzt werden konnten. Insofern ist das Projekt auch ein anschauliches Beispiel dafür, wie tief verankert vermeintliche Normvorstellungen und Teilhabeformen sowohl in Museen als auch in gesellschaftlichen und individuellen Konnotationen sind. Mit dieser Problematik wird die Notwendigkeit deutlich, im Literaturmuseumswesen Diversität sowie die aktive Positionierung gegen Diskriminierung und Ungleichbehandlung als strukturelle Grundprinzipien zu etablieren (Vgl. Kap. 4.3.4 und 4.10.4; Vgl. Punkt 3 des Manifests). Gleichfalls zeigt sich darin, dass das Streben nach Diversität ein stets unabgeschlossener Prozess ist.

Museum



Henning Mohr, Diana Modarressi-Tehrani (Hg.)

Museen der Zukunft

Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements

2021, 462 S., kart., 21 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-4896-6

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4896-0



schnittpunkt, Joachim Baur (Hg.)

Das Museum der Zukunft

43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums

2020, 320 S., kart., 2 SW-Abbildungen, 55 Farbabbildungen

29,00 € (DE), 978-3-8376-5270-3

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5270-7



Sabine Maurischat

Konservierung und Pflege von Kulturgut

Ein Leitfaden für die Praxis

2020, 208 S., kart., 57 Farbabbildungen, 15 SW-Abbildungen

29,00 € (DE), 978-3-8376-4914-7

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4914-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Museum



Anna Greve

Koloniales Erbe in Museen

Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit

2019, 266 S., kart., 23 SW-Abbildungen, 4 Farbabbildungen
24,99 € (DE), 978-3-8376-4931-4

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4931-8



Udo Andraschke, Sarah Wagner (Hg.)

Objekte im Netz

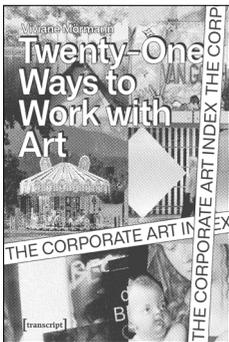
Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel

2020, 336 S., kart.

30,00 € (DE), 978-3-8376-5571-1

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5571-5



Viviane Mörmann

The Corporate Art Index

Twenty-One Ways to Work With Art

2020, 224 p., pb.

35,00 € (DE), 978-3-8376-5650-3

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5650-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**