

HEIKE GFREREIS

LITERATUR AUSSTELLEN ALS POETISCHE FORSCHUNG

Die UNESCO definiert ›Forschung‹ als »jede kreative systematische Betätigung zu dem Zweck, den Wissensstand zu erweitern, einschließlich des Wissens der Menschheit, Kultur und Gesellschaft, sowie die Verwendung dieses Wissens in der Entwicklung neuer Anwendungen.«.¹ Alle drei großen Aufgabenbereiche von Museen und Archiven – Sammeln, Erschließen und Vermitteln / Ausstellen – sind ohne Forschung in diesem Sinn nicht zu denken. Forschung geht ihnen z. B. als objekt-, bestands-, anwendungs- oder besucherbezogenes Forschen voraus oder resultiert aus ihnen. Für den Wissenschaftsrat sind Museen und Archive eine Forschungsinfrastruktur im doppelten Sinn – sowohl als Gegenstand wie als Werkzeug von Forschung. Für die Deutsche Forschungsgemeinschaft ist Ausstellen ein wichtiges Medium für den Erkenntnistransfer aus Forschungsprojekten sowie den Austausch zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit, aus dem sich wiederum neue Forschungsfragen und -methoden ergeben können.² Literaturausstellungen werden im Gegensatz dazu immer noch gern als sekundär in Bezug auf die wissenschaftliche Forschung verstanden, als Übersetzung eines fertigen, abgeschlossenen Wissens in einen Raum, als In-Szene-Setzen von etwas Drittem, was außerhalb der Ausstellung und vor ihr da ist. Immer wieder hört man als Kurator die Frage, was denn die Besucher ›herauslesen‹ sollen und inwiefern die Inszenierung als im Grunde zufällige äußerliche Form dabei helfe. Der Text – das Erzählen von Literaturgeschichte(n) – galt lange Zeit als der Maßstab einer Literatúrausstellung und der Katalog als ihre genuine Dokumentation. Literaturausstellungskritiker sind nahezu immer Literaturkritiker. Ihr Fachgebiet sind Texte, nicht zum Beispiel Räume oder Bilder, Architektur oder Design. »Wie passt

- 1 OECD Glossary of Statistical Terms 2008, zit. in der Übersetzung von Julian Klein, Was ist künstlerische Forschung, in: Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst, hg. von Günter Stock, Berlin 2010, S. 25–28, hier S. 25.
- 2 Diese und weitere Definitionen führt auf: Markus Walz, Forschungsgattungen – Forschungsmuseen – Forschung in Museen, in: Handbuch Museum, hg. von dems., Stuttgart 2016, S. 202–206.

Literatur ins Museum? Wie lassen sich Geschichten im Raum erzählen? Welchen Stellenwert haben digitale Medien? Was bringt die Zukunft? Und wer soll sich das ansehen?« fragte der Zürcher Strauhof 2018 in einer Symposionsankündigung.³ 2019 stellte ein Marbacher Workshop der Museumsakademie Graz dieses selbstverständliche Gleichsetzen von Geschichte(n) erzählen und Literatur ausstellen in Frage: »Heute räumen [Literaturausstellungen] den ›Dingen‹ aus literarischen Nachlässen eine neue Rolle ein. Sie kreisen um die Frage, was eigentlich passiert, wenn man den Autor/die Autorin als exklusiven Fluchtpunkt von literarischen Texten aufgibt. [...] inwiefern hat gerade das materielle Medium Ausstellung das Potenzial, dabei zu einer eigenständigen Erkenntnisform zu werden?«⁴ Das Ideal der Literatúrausstellung, gegen die dieser Workshop (ebenso wie die meisten der von mir kuratierten Ausstellungen) polemisierte, – die biografische ›Erzählung‹ –, orientiert sich an der literarischen Gattung, die seit dem 18. Jahrhundert den Literaturmarkt beherrscht: am Roman, in dem es einen Helden gibt. In einer Literatúrausstellung ist dieser Held traditionell der Autor und das, was er verspricht und für was er einstehen soll, ist pauschal zugespitzt die Wirklichkeit von Fiktionen, ihr ›Sinn‹ oder ›Gehalt‹.⁵ In den Erwartungshorizont von Literatúrausstellungen spielt immer noch das Muster der Heiligenlegenden und Märtyrergeschichten hinein, das im 18. Jahrhundert durch die Genieästhetik begründet worden ist. Ich möchte eine andere Sicht auf das Medium Literatúrausstellung stärken, indem ich ansatzweise die poetische Forschung skizziere, die mit jeder Phase ihrer Realisation wie ihrem besonderen, sprachästhetischen Gegenstand ›Literatur‹ und dessen Sonderfall ›Literaturarchiv‹ verbunden ist.

Als poetisch möchte ich diese besondere Art der Forschung beschreiben, weil sie aus meiner Sicht analog zu ihrem Gegenstand poetische Verfahren der Überdetermination nutzt und eine besondere Form von Literatur wie von Literaturwissenschaft ist. Die Bezeichnung ›poetische Forschung‹ lehnt sich an den Begriff der künstlerischen Forschung an, mit dem in den 1990er-Jahren vor allem durch die Kunstakademien die traditionelle, mit der Institution der Universität verbundene Gleichsetzung von Wissenschaft und Forschung in Frage gestellt wurde: Künstlerische Forschung unterscheidet sich von der wissenschaftlichen Forschung dadurch, dass ihre Methoden offensiv subjektiv und assoziativ sind

3 [https://strauhof.ch/events/literatur-ausstellen/\(01.052020\)](https://strauhof.ch/events/literatur-ausstellen/(01.052020)).

4 [https://www.museum-joanneum.at/museumsakademie/programm/veranstaltungen/events/event/8166/die-woerter-und-die-dinge-1\(01.05.2020\)](https://www.museum-joanneum.at/museumsakademie/programm/veranstaltungen/events/event/8166/die-woerter-und-die-dinge-1(01.05.2020)).

5 Wilhelm Dilthey hat 1889 in einem berühmten Aufsatz die Literaturarchive mit Kirchen verglichen: »Sie wären eine andere Westminsterabtei, in welcher wir nicht die sterblichen Körper, sondern den unsterblichen idealen Gehalt unsrer großen Schriftsteller versammeln würden«. (Wilhelm Dilthey, *Archive für Literatur*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Göttingen 1970, S. 1–16, hier S. 16.)

und vor allem im Bereich der Wahrnehmung und Erfahrung entwickelt wie angewendet werden. Sowohl für das Wahrnehmen wie das Erfahren sind die subjektive Perspektive dessen, der etwas wahrnimmt und erfährt, sowie der einmalige Augenblick konstitutiv. Roland Barthes schlägt für diese Art der von einem Einzelnen am konkreten Einzelnen entwickelten Erkenntnis in seinem Fotobuch *Die helle Kammer* die Bezeichnung »*mathesis singularis* (und nicht mehr *universalis*)« vor.⁶ Anders als in der Wissenschaft sind hier Wahrnehmen, Erfahren und Wissen miteinander verbunden und nicht voneinander getrennt beschreibbar, analysierbar und reflektierbar: Wissen wird »durch sinnliche und emotionale Wahrnehmung, eben durch künstlerische Erfahrung, erworben«, es ist »sinnlich und körperlich«, »ein gefühltes Wissen«.⁷ Ausstellungen sind nicht das einzige Medium dieser künstlerischen Forschung, aber ihr ideales Labor, weil hier der Vorgang der künstlichen und subjektiven, räumlich wie zeitlich begrenzten und auf Wahrnehmung wie Erfahrung zielenden Setzung besonders deutlich wird. Eine neutrale Ausstellung, die etwas hinstellt, ohne es zu verändern, die ihre Gegenstände ›kalt‹ lässt und Inhalte ›objektiv‹ übersetzt, gibt es nicht: »Im Extremfall kann der Ausstellungsakt aus einer Orange einen Apfel machen. Der Kontext bestimmt das Werden eines Dings. Ausstellen bedeutet, ein Ding in einen bestimmten Kontext zu stellen. Ausstellen ist Beziehungsstiftung: Dinge zueinander in Beziehung setzen und dieses Ensemble von Dingen zu einem Ort in Beziehung setzen, der seinerseits mit der Welt in Beziehung steht.«⁸ Objekte finden und Exponate zeigen, Konzept, Recherche, Gestaltung, Aufbau und Vermittlung einer Ausstellung sind keine strenge zeitliche Folge, sondern beeinflussen sich wechselseitig, ebenso wie das subjektive Forschen für und in einer Ausstellung immer auch ein kooperatives Forschen in einer Gruppe ist, deren Teil die Besucher sind.

1. Objekte finden

Im Fall der Literatúrausstellungen, wie wir sie im Deutschen Literaturarchiv Marbach realisieren, bedeutet dieses poetisch-wissenschaftliche Forschen in einem ersten Schritt meistens: Forschungsfragen aus den Sammlungsbeständen

6 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 16–17.

7 Julian Klein, Was ist künstlerische Forschung; in: *Gegenworte* 23, *Wissenschaft trifft Kunst*, hg. von Günter Stock, Berlin 2010, S. 25–28.

8 Paolo Bianchi, Das »Medium Ausstellung« als experimentelle Probestühne, 2007, <http://www.xcult.org/medientheorie/text/ausstellung-bianchi.pdf>, (16.02.2020).

oder auf sie hin zu entwickeln, mögliche für ihre Beantwortung, Aus- oder auch Neuformulierung wichtige Quellen zu finden, diese im Zusammenhang mit ihren unterschiedlichen Ordnungen (wie Nachlass, Archiv, Ausstellung) zu verstehen und dann zum Objekt einer Ausstellung, zum Exponat zu machen, sie also so zu erforschen, beschreiben, markieren, arrangieren und eventuell auch in andere Aggregatzustände (wie Kopie, Faksimile, digitales Bild) überführen, dass sie in die Ausstellung umgeordnet, in ihr veröffentlicht, gezeigt und auf unterschiedliche Weise erfahren werden können, zum Beispiel durch Anschauen, Lesen, Hören, intellektuelles Begreifen oder Anfassen mit den Händen.

Bei diesem Prozess der Umordnung potentieller epistemischer Objekte spielt schon der utopische Raum der Ausstellung hinein und mit ihm die Verfahren, mit denen dieser Raum erzeugt werden kann: Isolation, Kombination, Wiederholung, Parallelismus, Gegensatz ... Ein Ausstellungsraum funktioniert in mancherlei Hinsicht analog zu einem poetischen Text. Terry Eagleton definiert diesen in seiner *Einführung in die Literaturtheorie* als etwas, in dem jedes Wort überdeterminiert ist, weil es durch »eine ganze Reihe formaler Strukturen mit mehreren anderen Wörtern« verbunden ist: Der poetische Text verdichtet »auf kleinstem Raum mehrere Systeme, deren jedes seine eigenen Spannungen, Parallelismen, Wiederholungen und Oppositionen beinhaltet, und von denen jedes ständig alle anderen modifiziert.«⁹ Roman Jakobson definiert die Eigenheit der poetischen Sprache durch das Äquivalenzprinzip, das hier auch die syntagmatischen Relationen prägt, da die Wiederkehr klanglicher, metrischer, rhythmischer, rhetorischer oder syntaktischer Einheiten diese zu ihren eigenen Bildern mache: »Jede Sequenz ist ein Simile.«¹⁰ Jurij Lotman bestimmt literarische Texte als »umgrenzte Räume«: Wie der mathematische Raum ist der literarische Raum »die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.).«¹¹ Das In-Beziehung-Setzen findet bei der Suche nach Ausstellungsobjekten auf unterschiedlichen Ebenen statt, es versucht nachvollziehbar und überprüfbar Forschungsergebnisse zu belegen, ist aber auch assoziativ und subjektiv, weil dabei Erinnerungen, Erfahrungen, Wahrnehmungen und zufällige Konstellationen eine entscheidende Rolle spielen. Roman Jakobson hat das subjektive Assoziieren mit zwei rhetorischen Stilmitteln bestimmt: Metonymie und Metapher. Oder mit zwei Begriffen aus Sigmund Freuds *Traumdeutung*: Verschie-

9 Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart 1988, S. 81.

10 Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121, hier S. 110.

11 Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 312f.

bung und Verdichtung. »A competition between both devices, metonymic and metaphoric, is manifest in any symbolic process, either intrapersonal or social. Thus in an inquiry into the structure of dreams, the decisive question is, whether the symbols and the temporal sequences used are based on contiguity (Freud's metonymic ›displacement‹ and synecdochic ›condensation‹) or on similarity (Freud's ›identification and symbolism‹).«¹²

Ein einfaches Beispiel dafür aus unserer Ausstellungsarbeit 2019: Für die Ausstellung *Hands on! Schreiben lernen, Poesie machen* waren die Ausgangsfragen für die Archivrecherchen: »Wie lernen Schriftsteller schreiben?« und »Wo kommt es zu Spannungen zwischen Schriftnorm und Kreativität oder auch System und Individuum, wie zeigen sich diese?« Wir haben unsere Kollegen gebeten, im Archiv nach Schulheften und Kinderbriefen zu suchen und dann bei der ersten Sichtung ihrer Funde mögliche Leitmotive (z. B. »ABC-Schützen« und »Poesie machen«) sowie Aussortierungskriterien zu entwickeln (z. B. aus Umfangsgründen nicht zeigbar, Rechenheft statt Schreibheft, aber auch ohne besondere Merkmale, nicht einprägsam, langweilig). Die Quellen, die wir in den weiteren Erarbeitungsprozess mitgenommen haben, ließen sich unterscheiden in: unmittelbar lesbare und in Bezug auf unsere Fragen evidente Quellen (wie zum Beispiel Ilse Aichingers Schulheft mit einer ABC-Tafel auf dem Umschlag), auf den ersten Blick zwar nicht lesbare, aber in Bezug auf unsere Fragen evidente Quellen (wie ein fein säuberlich auf Bleistiftlinien in Lateinisch geschriebener Brief des sechsjährigen Ludwig Uhland an seinen Vater)¹³ und Quellen, die noch unklar waren, aber spannend für unsere Fragen schienen (wie eine von Martin Kuhn und Tamara Meyer gefundene Schreibübung in Kurrent aus Mörikes Nachlass, die nicht von seiner Hand stammt).

Auf das erste Recherchieren folgte ein Nächstes, das Transkribieren, Übersetzen und, in Mörikes Fall, das Suchen nach Hintergründen und Zusammenhängen. Am Beispiel der Vier-Buchstaben-Wörter »lang«, »mild«, »gelb«, »hold«, »bunt« und »derb« hat auf dem von Mörike aufbewahrten Zettel ein Mädchen Schreibschrift geübt, das am 26. April 1841 seinen zehnten Geburtstag feierte und damit am selben Tag, an dem Mörikes Mutter gestorben ist. Der Zettel erinnert ihn jedoch offensichtlich nicht nur an deren Tod. Neben »Andenken an den Tod meiner schönen Mutter« vermerkt Mörike auf der Rückseite »Zu Augusts Andenken« und verweist auf ein anderes seiner Sammlerstücke: »daher der Theaterzet-

12 Roman Jakobson, Two aspects of language and two types of aphasic disturbances, in: ders. und Morris Halle: Fundamentals of language, Den Haag 1956, S. 53–82, hier S. 80 f.

13 Diese und andere Objekte sind abgebildet in: *Hands on! Schreiben lernen, Poesie machen*, hg. von Heike Gfreis und Sandra Richter, Marbach a.N. 2019 (Marbacher Magazin 167).

tel«,¹⁴ Mörikes 18-jähriger Lieblingsbruder August starb am 25. August 1824 unter unklaren Umständen. Noch wenige Tage vorher hatten beide zusammen Mozarts *Don Giovanni* im Ludwigsburger Schlosstheater gesehen. Mörike bewahrte den Programmzettel auf. Seine Mutter ließ er auf dem Cleversulzbacher Friedhof beerdigen, neben dem Grab, in dessen Steinkreuz er vier Jahre zuvor die zwei Wörter »SCHILLERS MUTTER« »eigenhändig eingegraben« hatte, »tief&scharf, FRAKTUR.«¹⁵

Die Schrift als Träger von Texten wird bei Mörike offenbar zum Aufzeichnungsmedium von Erinnerungen und – in ihren vielerlei Typen und Formen – zu deren Stimulans. Sucht man in Mörikes Nachlass weiter, so wird seine »Poesie des Gedenkens« (Susanne Fliegner) sehr konkret erfahrbar. Selbst die von ihm farbig ausgemalten Wurmgänge in einem Holzstück werden zum Initial einer Erinnerung: »Ein Stück Baum-Ast mit ausgemalten Wurmgängen. Zum Andenken an Clara Pfäfflin, die beim Holztragen am 30. Okt. 1868 mithalf«. Ebenso der groß im März 1870 in den Kalender gezeichnete Schnörkel, den er mit »tempus inane« (>inhaltslose Zeit<) erklärt und auf den einzigen Eintrag im März 1870 zulaufen lässt: »Hölderlins 100. Geburtstag« am 20. März. Durchaus möglich, dass Mörike sogar schon bei dem Schreibübungszettel der 10-jährigen Schülerin neben Mutter und Bruder an Hölderlin dachte. »Gelb« und »hold« sind zwei der Adjektive, die Hölderlin in der ersten Strophe von *Hälfte des Lebens* verwendet hat: »Mit gelben Birnen« ... »Ihr holden Schwäne«. Mörike kannte dieses Gedicht. Sein Freund Hermann Kurz hatte es am 30. April 1838 in *Cottas Morgenblatt für gebildete Stände* vorgestellt und gerade noch zu den lesenswerten Gedichten der *Nachtgesänge* gezählt: »wahrscheinlich dankt es einem der letzten lichten Augenblicke sein Entstehen.«

Für die Recherchen zu *Hands on!* war dieser Fund zur Hölderlin-Rezeption ein Nebenprodukt. Wir haben in der Ausstellung den zumindest für mich assoziativ auf Hölderlin verweisenden Schreibübungszettel aus Mörikes Nachlass zwischen vielen anderen Schreibübungen von Kindern an die Wand gebracht und damit seine potenziellen Zusammenhänge mit Mörikes Nachlass und Poetik wie mit Hölderlins Gedicht unerwähnt und unsichtbar gelassen, weil das Thema der Ausstellung ein anderes war, nämlich Schreibenlernen. Dennoch spielte der Schreibübungszettel mit hinein, als ich mir zusammen mit den Gestaltern Andreas Jung und Diethard Keppler überlegte, was die Besucher*innen als Lesegeschenk aus der Ausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* mit nach Hause

14 Wenn nicht anders angegeben, zitiere ich alle Texte nach den Quellen im DLA Marbach.

15 Eduard Mörike an Hermann Kurz, 30. Juni 1837, in: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in 28 Bänden, Stuttgart 1967 ff, hg. von Hubert Arbogast, Hans-Henrik Krummacker, Herbert Meyer und Bernhard Zeller. hier: Bd. XII, S. 107 ff.

nehmen könnten. Das kostenlose Mitnehmenkönnen von Texten und Bildern hatte schon bei *Hegel und seine Freunde* für die Besucher eine andere Erfahrungszeit und eine andere Raumwahrnehmung erlaubt, die Ausstellung selbst leichter gemacht und alle gefreut. Scheinbar spontan war die Idee da, »gelb« und »hold« und andere Wörter aus *Hälfte des Lebens* mit den Möglichkeiten quantitativer Textanalysen genauer zu untersuchen und daraus Postkarten zu machen. 36 Wörter des Gedichts (von »Hälfte« bis »Fahnen«) haben Vera Hildenbrandt und ich daraufhin in Hölderlins anderen Gedichten gesucht, mit anderen kontrastiert oder um welche aus derselben Wortfamilie oder demselben semantischen oder auch grammatischen Feld erweitert.

Das Ergebnis dieser Suche sieht zurzeit, im Februar 2020, für *gelb* und *hold* so aus. Die Farbe *gelb* erscheint bei Hölderlin nur in vier Gedichten. Andere Farben (das Wort *Farbe* gibt es dreimal, *farbig* einmal, *bunt* fünfmal): *weiß* (5), *rot* (4) und *rötlich* (9), *braun* (6), *grau* (18), *purpur* (12), *blau* (27), *silber* (32), *schwarz* (28), *grün* (32-mal als Adjektiv, 36-mal als Verb *grünen*, 22-mal als Substantiv: das *Grün*), *gold* (89-mal als Adjektiv). 54-mal haben bei Hölderlin Menschen und Dinge die Eigenschaft *hold*, sind *Holdes*, *Holde*, *Holdin* oder *Holder*. Es liegt nahe, darin eine Anspielung auf ›Hölderlin‹ zu lesen. Ein Zweig Holder, der alte Name für Holunder, schmückt das Wappen der Hölderlins, der ›kleine Holunder‹. Der Holunder selbst kommt dreimal explizit in Hölderlins Gedichten vor, zum Beispiel hier: »Aber drüben am See, wo die Ulme das alternde Hoftor / Übergrünt und den Zaun wilder Holunder umblüht, / Da empfängt mich das Haus und des Gartens heimliches Dunkel, / Wo mit den Pflanzen mich einst liebend mein Vater erzog, / Wo ich froh, wie das Eichhorn, spielt auf den lispelnden Ästen, / Oder ins duftende Heu träumend die Stirne verbarg.« Implizit beschreibt Hölderlin in dem 1811 entstandenen Gedicht *Der Kirchhof* einen Holunderbaum: »Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer, / Wo drüber her ein Baum mit Früchten hängt; Mit schwarzen thauigen, und Laub voll Trauer, Die Früchte aber sind sehr sehr schön gedrängt.« Sonstige Pflanzen, Gewächse, Büsche, Bäume und ihre Teile bei Hölderlin: *Mastix*, *Ahorn*, *Birke*, *Weide* und *Hasel* (je 1), *Heu*, *Wurzeln* und *Platane* (je 2), *Ulme* (3), *Stamm*, *Pappel* und *Zeder* (je 4), *Myrte*, *Linde*, *Buche*, *Olive* und *Ölbaum* (je 5), *Palme* und *Wipfel* (je 6), *Äste* und *(Ge)Büsch* (je 7), *Tanne* (8), *Efeu*, *Strauch* und *(Ge)Blätter* (je 9), *Moos* (11), *Gras* (12), *Panze*, *Lorbeer* und *(Ge)Zweig* (je 18), *Laub* (24), *Eiche* (31) und *Baum* (38).¹⁶

16 Wir haben für diese Wortgeschichten alle in der Stuttgarter Ausgabe von Friedrich Beißner erfassten 424 Gedichte inklusive Plänen, Bruchstücken, Stammbuchblättern und zweifelhaften Zuschreibungen mit dem Computer durchsucht. Die Datenbank dafür hat Roland Kamzelak programmiert, gefüllt haben sie Sarah Kimmich, Daniel Knaus und Alina Palesch. Die Ergebnisse sind Näherungen und keine absoluten Zahlenwerte: Viele Gedichte, die

Das analoge epistemische Objekt aus dem Archiv und das digital erzeugte mathematisch-poetische Modell sind zwei Möglichkeiten, Literatur zu zeigen, sie ästhetisch sichtbar zu machen, ästhetisch zu denken und zu handeln. »Vielleicht ist die Polysemie die wichtigste Eigenschaft materieller Kultur«, stellt Markus Walz im *Handbuch Museum* im Kapitel »Dinge als unscharfe Zeichen« als These auf und erläutert: »Für die Interpretation von Objekten bedeutet dies, dass Dingen kaum jeweils eine klar definierte Bedeutung zukommt, sondern je nach Perspektive der Betrachtenden mit vielen unterschiedlichen Bedeutungen zu rechnen ist.«¹⁷ In Literatúrausstellungen werden aus dem, was Susanne K. Langer 1942 in *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* »diskursive Zeichen« nennt (Sprache und Schrift), durch diesen Dingstatus »präsentative Zeichen«: nichtsprachliche Ausdrucksformen. Als unscharfes Zeichen stellt der von Mörike zum »Andenken« an Mutter und Bruder aufbewahrte Schreibübungszettel unsere herkömmlichen Hierarchien zwischen verschiedenen Lesarten in Frage. Das Schriftzeichen an und für sich mit seinen steilen Kurven ist hier mindestens so wichtig wie dessen Wortbedeutung, die Urheberin dieser Zeichen und der Tag ihres zehnten Geburtstags, der 26. April 1841. Museumsdinge sagen mehr, als sich sprachlich bezeichnen lässt.

Dieses Denken in mehr als nur sprachlichen und in Sprache übersetzbaren Dimensionen, die ständige Präsenz von Polysemie sowie das wiederholte Anschauen und das damit verbundene Revidieren oder Erweitern von Sichtweisen, das vorläufige und vielleicht auch im Nachhinein betrachtet falsche Urteile sind Besonderheiten des wissenschaftlich-poetischen Forschens in Literatúrausstellungen. Die Grundhaltung dieses Forschens hat Stephan Greenblatt 1990 in einem Essay als »Staunen« beschrieben: »Unter Staunen verstehe ich die Macht des ausgestellten Objekts, den Betrachter aus seiner Bahn zu werfen, ihm ein markantes Gefühl von Einzigartigkeit zu vermitteln, eine Ergriffenheit in ihm zu provozieren.« Greenblatt setzt dieses »Staunen« der »Resonanz« entgegen, jener »Macht des ausgestellten Objekts, über seine formalen Grenzen hinaus in eine umfassendere Welt hineinzuwirken und im Betrachter jene komplexen, dynamischen Kulturkräfte heraufzubeschwören, denen es ursprünglich entstammt und als deren – sei es metaphorischer oder bloß metonymischer – Repräsentant es vom Betrachter angesehen werden kann.«¹⁸

Hölderlin nach 1805 schrieb, sind nicht erhalten; Beißners Edition verzeichnet weniger Gedichte als die von Sattler.

17 Walz, *Handbuch Museum*, S. 16.

18 Stephen Greenblatt, *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1991 S. 15.

Die Ausstellungen, die ich seit 2006 für das Literaturmuseum der Moderne kuratiert habe, haben oft dieses Staunen in den Vordergrund gestellt, indem sie auf Mittel verzichtet haben, die vordergündig Resonanz herstellen, wie zum Beispiel auf Beschriftungen, auf Herleitungen, Erklärungen und Einbettungen in historische und biografische Kontexte. Am meisten hat die erste Dauerausstellung auf dieses Staunen gezielt. Sie hat die Literaturarchivalien weder hierarchisch noch konstellativ geordnet, sondern seriell gereiht und geschichtet. Jedes einzelne Stück war hier zunächst einmal nicht mehr als es selbst, ganz unabhängig davon, ob es das Manuskript von Franz Kafkas *Prozess* war oder Hans Blumenbergs Führerschein. Nichts ragte heraus, nichts war tiefer oder dichter als etwas anderes, unabhängig davon, ob es als hohe Kunst gilt oder nicht. Die Gemeinsamkeit der Dinge war ihre Gleichzeitigkeit, ihre Parallelität, nicht ihre wechselweise Resonanz. Sie alle waren für jeden Besucher und für manche sicher auch irritierend deutlich zunächst einmal nichts als unscharfe Zeichen, die zwischen Spur, Bild und Symbol changierten. Für mich ist dieses Wahrnehmen von Unschärfe und mehreren Betrachtungsschichten eine Grunderfahrung im Umgang mit literarischen Texten im Archiv. Wenn ich beschreibe, ebne ich diese Schichten ein und versuche, Details scharf zu stellen – wenn ich zeige, kann ich diese Unschärfe erhalten. In Ausstellungsräumen sind wir kleiner als der Raum um uns. Wenn wir ein Buch lesen, sind wir größer als der reale Raum des Buches, wir haben es in der Hand. Im Ausstellungsraum stehen wir inmitten unverbundener Dinge und können sie gleichzeitig nebeneinander, übereinander, untereinander, gegeneinander, miteinander, zueinander und für sich stellen. Wir können fokussieren und skalieren, ohne das Objekt zu ändern. Selbst dann, wenn wir es nicht anschauen, ist es da.

Hans Ulrich Gumbrecht hat mit den Begriffen »Präsenz«, »Stimmung« und »Atmosphäre« 2014 die Marbacher Ausstellungen beschrieben:

Die neue Dimension, bei der die Suche [nach Antworten auf die Frage, ob man Literatur ausstellen kann] angekommen ist und sich nun weiter entwickelt, kann als eine Dimension der ›Atmosphäre‹ und der ›Stimmung‹ identifiziert werden. Sie tritt an die Stelle der Dimension von Verstehen und Hermeneutik, mit der die Erschließung von Literatur traditionell verschaltet war. Verstehen richtete sich auf die Intentionen von Autoren und auf hinter ihren Intentionen liegenden Erlebnisse, welche der Entstehung von Werken vorausgehen. Daher fasste Verstehen Gegenstände und materielle Spuren der Kommunikation als historische Symptome von Intentionen und Erlebnissen auf und übersetzte sie in Sinn. Die Dimension von Atmosphäre und Stimmung hingegen rückt Gegenstände und Spuren der Kommunikation in ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit mit der Gegenwart eines Publikums.

[...] Dabei werden die ausgestellten Gegenstände gegenwärtig als Auslöser von Stimmungen, welche über Wahrnehmung Literatur inspiriert haben könnten – und bleiben doch Gegenstände, die gerade nicht in Sinn zu überführen und so als Gegenstände aufzuheben sind. [...] [Die Ausstellungen] weisen, betont nüchtern, wie sie wirken, alle Aufmerksamkeit ab und lenken sie auf die Dinge zurück, welche nichts als sie selbst sein dürfen – und gerade deshalb unmittelbare Präsenz hervorbringen.¹⁹

Das heißt: In Literatúrausstellungen, die das durch ihre Atmosphäre zulassen, ist wie in Bibliotheken die gefühlte Präsenz der Literatur stärker, als wenn wir lesen. Wenn wir durch diese Ausstellungen führen, so verbinden wir Dinge, zum Beispiel durch Geschichten (oft Anekdoten), durch Fragen (auf die Besucher Antworten finden können) oder auch durch am Material entwickelte Theorien. Die didaktische Führung ist am ehesten das, was in einer Ausstellung einem wissenschaftlichen Aufsatz vergleichbar ist. Sie verwandelt, wenn sie monologisch angelegt ist und auf den Rundgang zielt oder eben Resonanz erreichen möchte, tendenziell die Dinge in Fußnoten. Für mich ist es eine der größten Herausforderungen beim Kuratieren von Literatúrausstellungen, klare Räume zu entwerfen, in denen trotz dieser Klarheit des methodisch-gestalterischen Zugriffs die Dinge unscharfe Zeichen bleiben. Daher: Wie sieht ein Forschungsraum im Unterschied zum Beispiel zu einem Fußnoten- oder Anekdotenraum im Museum aus? Wie sieht ein Ausstellungsraum aus, in dem »Wahrnehmen« und dann auch im zweiten Schritt »Verstehen« weder den eigenen Körper vergessen lässt noch die Körperlichkeit der Objekte und des Raums selbst? Gerade im Fall der Literatur gilt dieser »Verlust der Sinnlichkeit« (Erich Schön) als Begleiterscheinung ihrer üblichen Aneignung: Wer liest, der versucht den Körper still zu stellen und zu vergessen. Wie kann in einer Literatúrausstellung das Gegenteil dieses selbst vergessenen Lesens – die körperliche Interaktion, das »Embodiment« – als besondere Form der ästhetischen Erfahrung wie der Forschung genutzt werden? Was macht der Körper mit der Literatur und die Literatur mit dem Körper? Und um an die erste Frage anzuschließen: Wie sieht ein Ausstellungsraum aus, der den Besucher mit samt seinem Körper als Forschenden involviert?

19 Hans Ulrich Gumbrecht: Kann man Literatur ausstellen? Marbacher Antworten, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 601–604, hier S. 602 f.

2. Räume finden

In der Kunst und Kunstgeschichte gibt es berühmte Beispiele, die auf diese Frage Antworten nahelegen. Marcel Duchamp spannte 1942 in die New Yorker Ausstellung *First Papers of Surrealism* im Whitelaw Reid Mansion sechzehn Meilen Schnur: »Sixteen Miles of String«.²⁰ Von der einen Seite aus war so den Besuchern der Zugang zu den Bildern verstellt, von der anderen aus wurden sie durch die Schnüre zu den Bildern geleitet. Aby Warburg hat für seinen *Mnemosyne-Atlas* alle Bilder fotografisch reproduziert und damit einander gleichgemacht und dann auf Stellwänden nebeneinander wie Mosaiksteine montiert. Als Versuchsanordnung zur »Induktion von Gedächtnisströmen« hat der Kunsthistoriker Kurt W. Forster Warburgs Bilderarrangements einmal bezeichnet.²¹ Dieses Nebeneinandermontieren von Mosaiksteinen entspricht ebenso wie das Zuweben des Raums mit einer Schnur eher der literarischen Gattung der Lyrik als der des Romans. Ausstellungsräume als Forschungsräume bedienen sich stärker poetischer, paradigmatischer als narrativer, syntagmatischer Verfahren. Sie sind keine Repräsentationsräume, in denen größere Zusammenhänge verdichtet und soziale Strukturen reproduziert werden, sondern eher doppeldeutige, utopische, heimliche, verborgene, plurale, erfundene und etwas verändernde Räume, wie sie Gaston Bachelard und Henri Lefebvre beschrieben haben.²² Ausstellungsräume führen »Zusammen-Stellungen« vor: »Gegensätzlichkeiten oder Unvereinbarkeiten oder Spannungen [...] zwischen Dingen, Handlungen, Texturen, Stoffen oder Bildern und Klängen«.²³

Ein Beispiel auch dazu. Unter den Objekten, die Richard Schumm 2019 für die Ausstellung *Hegel und seine Freunde* recherchiert hatte, war auch das geschliffene, teils gefärbte Trinkglas, das Goethe 1821 Hegel mit einer oft zitierten Widmung schenkte: »Dem Absoluten empfiehlt sich schönstens zu freundlicher Aufnahme das Urphänomen«. Hegel, der, anders als Goethe, die Welt durch logisches Denken und nicht durch das Studium der Natur durchdringen wollte, sollte

20 Dazu John Vick, *A New Look. Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition*, 2008, <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/> (20.02.2020).

21 Kurt W. Forster, *Warburgs Versunkenheit*, in: *Aby M. Warburg: Ekstatische Nympe, trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten*, hg. von Robert Galitz, Brita Reimers, Hamburg 1995, S. 189.

22 Henri Lefebvre, *Die Produktion des Raums* (Auszug), in: *Raumtheorie. Texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a. M. 2006.

23 Silvia Henke, Dieter Mersch u. a., *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich 2020, S. 48.

mit dem Glas ausprobieren, wie die Brechungen des Lichts unsere Farbwahrnehmung verändern und wie ein und dasselbe in gegenteilige Effekte kippen kann – bei direkter Beleuchtung färbt der gelbe Streifen für uns das weiße Tuch gelb und das schwarze blau. Wir wissen nicht, ob Hegel diese optische Dialektik je ausprobiert hat oder das Geschenk einfach zur Seite stellte. Zu Beginn der Ausstellungskonzeption wollten wir alle Funde auf einen langen Tisch legen und von ihnen aus Hegels Geschichte im Archiv erzählen, also einen Fußnotenraum machen. Hegels Goetheglas wäre hier eines von vielen Stücken gewesen, die sich die Besucher hätten erlesen müssen. Wir wollten sie aber ins Denken und Sehen und Dialogisieren bringen und aus den Stücken eher *thinking* und *conversation pieces* machen als auratische Objekte oder eben Fußnoten. So wurde das Trinkglas nicht nur mit einer Taschenlampe gezeigt, mit deren Hilfe jeder Besucher den von Goethe beschriebenen dialektischen Effekt ausprobieren konnte, sondern von einem Raum im Raum begleitet. In diesem Zwischenraum, diesem *inbetween*, wurde das Kapitel »Wie Hegel sichtbar verständlich wird« in eine Art Idealismus-Labor mit Experimentierfeldern zu den Themen »Begreifen«, »Nacht«, »Licht«, »Ideal« und »Fragen« aufgefaltet. Hegels Texte sind trotz der Abstraktion, die er als Grundelement des Denkens sieht, voller gegenständlicher Bilder. Sie sollen uns beim Verstehen helfen, sind Übungen im Wahrnehmen, Erfinden und Vorstellen, im Annähern und Verändern, im vielfältigen Sehen und individuellen Relativieren. Dabei spielt die Hand für Hegel eine große Rolle: Er schreibt mit der Hand und er kritzelt mit ihr, um einen Gedanken zu begreifen und sich zum Beispiel organische Entwicklungen vorzustellen (wie Fürsichsein, Wachsen, Verändern und Außersichsein) oder einen Gedanken auf einen Punkt zu konzentrieren oder im Dreieck herumzubewegen. An Tageslichtprojektoren konnten die Besucher diese mit optischen Experimenten und Folien und Stiften für sich selbst ausprobieren: Wie denke ich? Was bringt mich zum Denken? Wie helfen mir Hand und Augen beim Denken? Zurzeit werten wir die Besucherantworten in dieser Ausstellung aus. Die bislang häufigste Ergänzung von »Denken ist für mich ...«: Freiheit.

In der Ausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* werden wir einen Raum ebenfalls und in stärkerem Maß für empirische Forschungen nutzen: Indem Besucher ein Hölderlin-Gedicht leise lesen oder laut sprechen oder in Gesten übersetzen oder einen Fragebogen dazu ausfüllen, prägen sie das Raumbild mit. Unsere Fragen dabei: Wir lesen Gedichte nicht nur von links nach rechts, sondern auch kreuz und quer und vertikal – doch welche Bewegungsmuster zeichnet ein Eyetracker auf, wenn wir Gedichte lesen? Wie verändert sich das Muster im Zusammenhang mit der sichtbaren Form, z. B. einem zentriert gesetzten Text oder einer Ode mit fallenden Zeilen? Wenn uns Gedichte berühren, reagieren wir körperlich darauf – verändert sich tatsächlich unser Hautwiderstand beim

Lesen, spannen wir uns an (der Hautwiderstand nimmt ab, die Hautleitfähigkeit zu) oder entspannen wir uns? Jedes Gedicht hat eine eigene, besondere Stimme – aber sprechen wir alle ein Gedicht gleich, werden wir an denselben Stellen höher, tiefer, leiser, lauter? Gedichte sind eine performative Gattung – wie übersetzen wir ein Gedicht in Gesten? Wie schreiben oder malen wir sie mit dem Körper? Wer mehr weiß, sieht mehr – verändern Reflexion und Wissen unsere literarische Erfahrung? Wie wichtig sind die Stimme eines Textes, seine Struktur und das leise Lesen? Wie wichtig sind die Handschrift (das Original) und die biografische Erzählung? Die *multiple-choice-Fragen* dazu: 1. Ich finde dieses Gedicht: wunderbar / schön / berührend / verwirrend / unheimlich / erschütternd / kitschig / langweilig / nicht gut. 2. Durch das wiederholte Lesen in der Ausstellung wurde es für mich: wunderbarer / schöner / berührender / verwirrender / unheimlicher / erschütternder / kitschiger / langweiliger / schlechter. 3. Am eindrücklichsten ist für mich das Gedicht: gehört / im Manuskript-Entwurf / Buchstabe für Buchstabe im Raum / mit meinem eigenen Körper dargestellt / still für mich gelesen / selbst laut gelesen / eingeordnet in Hölderlins Leben. Für die weitere Forschung und Auswertung²⁴ zeichnen wir die Spuren des Eye- und Motion-Tracking, des Oszillographen, des Hautwiderstandsmessers und die multiple-choice-Antworten auf, um mehr über das Lesen von Gedichten in einer Ausstellung herauszufinden und zugleich die Perspektiven der Besucher auf Hölderlins Gedichte in ihrer Vielfalt zu zeigen und zu öffnen.

Literaturausstellen ist nicht notwendig an gefundene Objekte gebunden, es kann diese auch erfinden und zum Beispiel den Text selbst in den Raum stellen und so die Spannung zwischen seiner begreifbaren (mit den Augen oder auch den Füßen abgehbbaren) Struktur und seiner vorstellbaren Referenz vergrößern, das Lesen verlangsamen und damit die ästhetische Erfahrung intensivieren. »Warum hat Ovid, der aus Liebe die Liebeskunst schuf, geraten, sich beim Genuß Zeit zu lassen?«, fragt Viktor Šklovskij. Seine Antwort: »Der verschlungene Weg, der Weg, auf dem der Fuß die Steine spürt, der zum Ausgangspunkt zurückführende Weg, – das ist der Weg der Kunst. Das Wort kommt zum Wort, das Wort fühlt das Wort wie die Wange die Wange. Die Worte werden auseinandergenommen, und statt eines einzigen Komplexes – statt des automatisch ausgesprochenen Wortes, das herausgeworfen wird wie eine Tafel Schokolade aus einem Automaten – entsteht das Wort als Klang, das Wort als Artikulationsbewegung. Auch der Tanz ist ein Gehen, das man empfindet; noch genauer, ein Gehen, das so angelegt ist,

24 Die Auswertung findet im Rahmen des Netzwerks literarischer Erfahrung zusammen mit dem Institut für Psychologie der Universität Tübingen sowie dem Leibniz-Institut für Wissensmedien statt.

daß man es empfindet.«²⁵ 2011 haben Diethard Keppler und ich als Beitrag zur Ausstellung *Sieben Positionen, Wilhelm Meister auszustellen* im Frankfurter Goethehaus die Textstelle, in der Goethe Mignons Eiertanz beschreibt, als Text auf dem Boden inszeniert. Das Erstaunlichste für mich an unserem Experiment. Was als didaktische Vermittlung einer strukturalistisch orientierten Methode des genauen Lesens gedacht war, mit dem erwünschten Nebeneffekt der Verfremdung, das hat deren ungeheure Sinnlichkeit enthüllt: Es galt nur noch, auf die Präsenz des Textes zu reagieren und seine Zwischenräume zu erkunden, sich zu spannen, einzuziehen und auszudehnen, sich in ihm nach dessen Maßen einzurichten. Strukturalismus als eine Verfremdungs- und Präsenztechnik, in der ein Text einen sowohl imaginären wie in seiner Künstlichkeit realen Körper bekommt und der Leser sich – gerade durch das Zergliedern, die Analyse dieser beiden Körper – mimetisch zu einem Text verhält und mit allen Sinnen, mit wenigstens imaginierten Händen und Füßen liest. Wobei die Schwelle, in einer Ausstellung auf einen Textteppich zu treten, nicht weniger hoch ist, als die, ein Buch aufzuschlagen. Im Gegenteil. Sie ist höher und anders. Sie markiert nicht den Übertritt in die verborgene Welt des Lesens, die uns ganz alleine gehört, sondern den Übergang in eine öffentliche Welt: Wer hier geht und liest, den sieht man, der stellt sich mit aus und er reflektiert sich. Er zeigt und sieht sich als Leser.

3. Fragen

Das poetische Forschen ist subjektiv, offen und kooperativ, es hängt von den Einzelnen ab. Daher habe ich drei Kolleg*innen aus der Museumsabteilung des Deutschen Literaturarchivs gefragt: Was sind für Euch besondere ästhetische Erfahrungen von Literatur in einer Ausstellung? Was sind besondere Erkenntnismöglichkeiten in einer Ausstellung? Wie verändert sich das eigene Forschen durch das Ausstellen?

Michael Woll (wissenschaftlicher Projektmitarbeiter seit April 2018 für die Ausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie*):

Peter Szondi hat die Forderung, jedes literarische Werk in seiner Individualität zu sehen, in einer Vorlesung auf eine einfache Formel gebracht: »Kunstwerke sind keine Beispiele«. Wenn man eine Ausstellung macht, geht man notwendigerweise von einzelnen Werken, von konkreten Objekten aus, deren Individuelles

25 Viktor Šklovskij, Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren, in: *Russischer Formalismus*, hg. von Jurij Striedter, München 1988, S. 38–120, hier S. 38.

sich bereits in der Materialität zu zeigen beginnt. Indem man den Eigenheiten des Exponats nachspürt, lässt man sich auf seine Besonderheiten ein und vertieft die »Achtung vor den fremden Werken« (Christoph König), die zur Voraussetzung einer genauen Lektüre gehört. Freilich bleiben die Objekte nicht isoliert. Im Prozess des Ausstellens entstehen im Nebeneinanderlegen neue Bezüge, die bald selbst zu einer Kategorie werden und die ständige Aufforderung mit sich bringen, das Nebeneinander gedanklich zu ordnen und zu strukturieren. Die Ordnung kann sich bei mehreren Durchgängen durch dieselbe Ausstellung immer wieder verändern, aber man entgeht nie der Frage, wie die einzelnen Exponate zusammenhängen. Dieses Nachdenken über das mögliche Allgemeine kann eigene Formulierungen in Frage stellen: Wie oft ist man geneigt, vermeintliche Zusammenhänge in Aufsätzen durch ein vages »vgl. auch« anzudeuten und den Rest den Leserinnen und Lesern zu überlassen? Weil die Ausstellung zwingt, sich ein inneres Bild von der Ordnung der Dinge zu machen, tritt das Besondere deutlicher hervor. So kann gerade aus der strukturellen Offenheit des Ausstellungsraums eine Präzisierung der eigenen Wissenschaftssprache hervorgehen – mit dem Ziel, den einzelnen Gegenstand und seinen Ort möglichst genau zu verstehen.

Martin Kuhn (wissenschaftlicher Volontär seit März 2019):

Man kann mit Ausstellungen rezeptiv ästhetisch umgehen (z. B.: das Original bewundern), aber auch produktiv ästhetisch. In *Hegel und seine Freunde* entwickelte sich für mich ein Raum der Möglichkeiten, sich Denkprozessen, Vorstellungen, Ideen und Texten anzunähern, zu denen man zuvor möglicherweise keinen Zugang hatte oder sich (sogar) als Besucher fürchten konnte. Um etwas ästhetisch zu erfahren, braucht es nicht das Original. Hier konnte der Gegenstand der ästhetischen Erfahrung von allen Besucher selbst ausgehen und ganz konkret selbst gemacht werden, sowohl auf der Gegenstands- wie auf der Raumbene. Ausstellungen geben daher für mich den Raum, das vermeintlich universal Erkannte zu hinterfragen und bekanntes Wissen auf den Kopf zu stellen. Sie sind konstruktiv und dekonstruktiv, für den Kurator wie für den Besucher – vorausgesetzt, man traut sich, selbst zu denken. Der spezielle künstlerische und gestalterische Zugang eröffnet neue Perspektiven. Ausstellungen sind damit nicht nur Orte des Wissens und der Wissensvermittlung, sondern vor allem Orte der Erfahrung, der (kritischen) (Selbst)Reflexion und des Erkennens.

Vera Hildenbrandt (wissenschaftliche Mitarbeiterin seit August 2019):

Wissenschaftliches Rezipieren und Erforschen von Literatur erfolgen überwiegend in der intimen Lektüre, im Nacheinander von Buchstaben, Wörtern, Sätzen und im privaten Raum. Die ästhetische Erfahrung von und die Auseinandersetzung mit Literatur finden dabei im Kopf statt und sind ergebnisorientiert, münden

sie doch meist und teilen sich mit in einer Publikation. Auch das Ausstellen von Literatur ist Forschung, basiert auf einer verstandesmäßigen Durchdringung des Gegenstands und ist auf ein Ziel – die Ausstellung selbst – gerichtet. Und doch ist das Ausstellen von Literatur ungleich prozesshafter und unabgeschlossener als traditionelles literaturwissenschaftliches Forschen, führt es doch vom Verborgenen und Unsichtbaren ins Offene und Sichtbare, vom Privaten ins Öffentliche und ist auf weit mehr gerichtet als das Vermitteln und Illustrieren von Wissen und Erkenntnis und das bloße Zeigen von Objekten. In Literatúrausstellungen wird das, was an Literatur sichtbar ist – die Medien, mit denen und auf denen und die Kontexte, in denen sie entsteht, die Gegenstände, von denen sie inspiriert ist, die Zeugnisse, die ihre Genese dokumentieren – inszeniert und kontextualisiert, im Raum geordnet, geschichtet und vernetzt und in Installationen empirisch erfahrbar gemacht. Literatúrausstellungen werden so zu Orten der sinnlichen Anschauung von und der Beschäftigung mit Literatur und zu Orten der Bewegung und Begegnung, der Kommunikation und Interaktion. Die aus den Archivkästen und -schränken hervorgeholten Objekte geraten räumlich und zeitlich in Bewegung, werden in neue Ordnungen übersetzt, begegnen sich, werden Nachbarn. Der Besucher nimmt Literatur in Bewegung wahr, lässt sich führen oder geht eigene Wege, läuft schnell oder langsam von Objekt zu Objekt, schweift umher und verweilt nach Belieben, überfliegt oder studiert, überspringt, ändert die Richtung, staunt, wird gerührt und verärgert, verunsichert und neugierig, verlangt Erklärung, begegnet anderen Besuchern, tauscht sich aus, diskutiert, reflektiert, revidiert. Ausstellungen stoßen so Körper und Denken, Fühlen und Sinne an und werden von allen Beteiligten – Machern wie Besuchern – »ganzheitlich« und gemeinschaftlich und im Idealfall polyperspektivisch erfahren. Sie stiften an zu (wissenschaftlicher) Neugier und Lektüre, lösen Erkenntnisprozesse aus und können Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte aus den Objekten heraus aktualisieren.

Zum Schluss noch einmal zurück an den Beginn: Literatúrausstellungen brauchen »als kreative systematische Betätigung zu dem Zweck, den Wissensstand zu erweitern« Freiräume. Sie müssen sich an öffentlichen Erwartungen reiben dürfen – auch auf die Gefahr hin, gemessen an Besucherzahlen oder ihrer Kritik in den Medien, zu scheitern oder statt Resonanz nur Staunen auszulösen. Die Vorstellung, Ausstellungen seien nur ein Mittel, Wissen aus der Forschung in die Öffentlichkeit zu bringen, greift zu kurz. Ausstellungen setzen auf den wechselseitigen Austausch von Wissen ganz unterschiedlicher Art – Wissen als verbalisierbarer Text, aber eben auch als Kognition und Emotion, als »eingekörpertes«

Wissen. Ausstellungen sind citizen science par excellence. Ihr Potential liegt unter anderem darin, dass sie aus verschiedenen Blickwinkeln die Körperlichkeit der Literatur und ihrer ästhetischen Erfahrung ins Bewusstsein bringen und damit die Individualität dieser Erfahrung, aber ebenso ihre sozialen Dimensionen wie beim gemeinsamen Lachen, Sprechen oder Singen verdeutlichen. Es ist jeder Einzelne von uns, der ein literarisches Kunstwerk aktualisiert, indem er diesem auf begrenzte Dauer hin seine Stimme und auch seine Seele leiht. Lesen ist auch ein Vorgang der Einfühlung und Verkörperung. Digital und materiell sind in einer Literatúrausstellung zwei Möglichkeiten, uns diese Vorgänge bewusst zu machen. Digitale Textanalysen machen ebenso wie Manuskripte, Pläne, Wort- und Materialsammlungen Literarizität sichtbar, indem sie Textstrukturen freilegen. Zugleich erlauben der digitale Text und das digitalisierte Original anders als das analoge Original für Besucher Formen realer körperlicher Partizipation. Anfassen, Anstreichen, Nachschreiben, Überschreiben, Durchstreichen, sogar Ausschneiden und Neuordnen, Verkleinern und Vergrößern sind hier möglich. Digitale Aggregatzustände machen uns deutlicher, worin die Einzigartigkeit des analogen Originals liegt: Es ist zunächst einmal widerständig, eigen, genau so klein oder eben groß, beinahe unsichtbar oder eben auch sperrig, wie es ist – es ist präsent, aber nicht begreifbar oder erklärbar. Man kann es nicht auflösen. Ohne jeden einzelnen Besucher, der auf den Dialog eingeht oder sich ihm auch verweigert, den eine Literatúrausstellung ihm mit Texten, aber auch ihren Originalen und erfundenen Objekten, ihrer architektonischen Syntax und ihrem räumlichen Diskurs anbietet, ist sie ›leer‹ und ›flach‹. Ihr fehlen die Menschen, die sozialen und eben körperlichen Interaktionen und damit das Spektrum der ästhetischen Erfahrungen, die einen Museumsbesuch ebenso auszeichnen wie das Lesen eines Textes. In einem leeren Museum fehlen die ästhetischen Dimensionen von Zeit und Raum: Zufall, Plötzlichkeit, Langeweile, Tiefe, Intimität, Weite, Verlorenheit, Befremdung, Berührung, Bewegung, Atmosphäre und Stimmung. Die Maßnahmen zur Eindämmung von Covid-19 dürften uns das allen deutlich gezeigt haben.