Helmut Neundlinger

Knietief im Kuratieren oder Die Dauer ist auch nur eine Tochter der Zeit

1 Über Dauer(n)

Im weiten Feld der Literatúrausstellungs-Betriebsamkeit verfügen Dauerausstellungen über einen Sonderstatus. Zeigen soll sich darin nicht weniger als das Ganze oder zumindest das Umfassende eines Lebens/Werks (im Fall von Autoren-Museen), einer Epoche, eines Archivs oder gar einer Nationalliteratur. „Sein Sach“ just auf Dauer zu stellen, hat den anmaßenden Gestus der Setzung, des Normativen, des gültigen Narrativs, an dem künftig alles gemessen werden soll. In der Setzung der Dauer verbirgt sich häufig, um es mit einem schönen Filmtitel Alexander Kluges zu sagen, der *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Kluge 1985).

Unter dem Deckmantel der Zeitlosigkeit wurde oft genug nicht mehr und nicht weniger als Geschichte umgeschrieben, zurechtgedeutet bzw. das jeweils Unpassende verdrängt. Allein an der Vereinnahmung der so genannten deutschen Klassiker im Lauf des 20. Jahrhunderts ließe sich wohl eine kleine Literaturgeschichte der politischen Systeme ableiten. Ausstellungsmacherei ist immer auch Erinnerungs- und Identitätspolitik, und vor diesem Hintergrund sind die mannigfaltigen Neufassungen und Überschreibungen im Bereich der jeweiligen Dauerausstellungen auch zu betrachten (vgl. Seibert 2011).

Im Katalog zur Neueinrichtung der Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum in Marbach aus dem Jahr 2009 findet sich ein Hinweis darauf, dass bereits der Ursprung des Repräsentativen häufig vom Lapidarium der Kontingenz umwuchert wird. Als Archiv und Museum für „Schiller, Uhland und andere schwäb[ische] Dichter“ sei der Bau gedacht, vermerkte der Architekt Ludwig Eisenlohr auf den Plänen des 1903 errichteten Gebäudes (Kamzelak 2009, 15). Die Geburt der deutschen Klassik ausgerechnet aus jenem starken Dialekt, über den sich Schillers Zeitgenossen beim Vortrag seiner Stücke angeblich so herrlich amüsierten? Unterm Dach seines Marbacher Parnasses imaginierte Eisenlohr eine Art regionaler Dichter-Wohngemeinschaft, eine in den zeitlichen und räumlichen Winkeln der Provinz verstreute *multitude*, die es erst einzusammeln und in der Folge auszustellen galt. Nun lässt sich aus dem geografisch gar nicht eindeutigen Raum tatsächlich *eine* Geburtsstätte der neueren deutschen Literatur- und Geistesgeschichte basteln: Vom widerspenstigen Schubart, dessen Haft auf Hohenasperg Schiller zu den *Räubern* inspirierte, über Hölderlin, den Tübinger

Kreis und Mörike bis hinauf zur Canstatter Pastorentochter Gudrun Ensslin, deren Erweckungsauftritt beim Prozess nach dem Frankfurter Kaufhausbrand 1968 vom Zeithistoriker Gerd Koenen ein „sanft schwäbelnder“ Stimmton attestiert wurde (Koenen 2003, 176), reicht die Genealogie, deren Dokumente schließlich auch Eingang in die Sammlung des Archivs fanden.

Der Bau erscheint unter diesem Blickwinkel als ineinander greifende Parallelaktion, der Raum der Gedächtnis-Versammlung als Gründungsmonument eines „Archivs für Literatur“ im Sinne Wilhelm Diltheys. So wie das Gebäude selbst war auch sein Inhalt *under construction* und musste sich in der Folge erst buchstäblich zusammenreimen. Das anfangs noch reichlich unsortierte Nebeneinander einer schwäbischen *dead poets' society* spiegelt sich architektonisch in der aus heutiger Sicht kurios amalgamierenden räumlichen Struktur. Eisenlohr

nahm eine Vielzahl von unterschiedlichen Nutzungen auf: Garderobe, Bibliothek, Benutzer-
raum mit Handbibliothek und schließlich Ausstellungsraum. Im Souterrain fanden ein
Magazin – neben einem Kohlen- und Heizraum! –, eine Wohnung mit zwei Wohnzimmern,
einem Schlafzimmer und einer Küche Platz. Der Gartensaal schließlich sollte eine ‚Zuflucht
für Besucher‘ sein. (Kamzelak 2009, 15)

Hinter der Fassade des an der barocken Pracht des Schlosses Solitude orientierten Gebäudes baute sich die Dauer ein Nest, das sich an den Kategorien schwäbisch-lebensweltlicher Pragmatik auszurichten verstand.

Folgt man dem Germanisten Peter Seibert in seinem kurzen, aber profunden Abriss zur Geschichte des Mediums Literatúrausstellung, fällt der Bau auf der Schillerhöhe zeitlich in die Epoche einer entscheidenden funktionalen Differenzierung, nämlich der

räumliche[n] Trennung von Ausstellungsraum und Gedenkstätte [...]. Diese Ablösung bedingte und ermöglichte eine Veränderung der Arrangements und andere Ausstellungsprinzipien; vor allem beeinflusste und veränderte sie mit der Architektur der Ausstellungsräume die Tradierungsform des Wissens und das Rezeptionsdispositiv. (Seibert 2011, 21)

Der Umzug des Schiller-Gedenkens vom nahe am Stadtkern von Marbach gelegenen Geburtshaus in den Museumsbau auf der Schillerhöhe stellt einen Schritt aktiver Gedächtnispolitik dar. Seibert führt aus, dass die Herrschaftsarchitektur in ihrem Kontrast zum kleinbürgerlichen Geburtshaus die Aufstiegsgeschichte des schwäbischen Bürgertums widerspiegeln und für eine „durch die Reichsgründung bedrohte ‚württembergische‘ Identitätsbildung“ (Seibert 2011, 21) beansprucht werden sollte. Analog dazu verwendet Seibert den Begriff der „Referenzzeit“, auf die die Architektur etwa des Frankfurter Goethe-Museums verweise, die Zeit des jungen Goethe.

Gerade die ausgestellte Dauer etabliert einen raumzeitlichen Referenzrahmen, der die identitätspolitischen Motive solcher Gründungen erst in Gang setzt. Was überdauert, ist auf seine unvergleichliche Weise immer schon dagewesen und muss deshalb erst recht in ein entsprechendes Licht gesetzt werden.

Mit Seiberts Schwelle korrespondiert im Übrigen ein Apodiktum, das Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter in dem Essay *Die dritte Dimension* über ihre spektakulären Ausstellungen zu Ernst Jünger und W. G. Sebald formuliert haben. „Erst seit der Jahrtausendwende sind Literatúrausstellungen nicht mehr gleichzusetzen mit Archivausstellungen“ (Gfrereis und Strittmatter 2013, 26). Wollte man die in diesem Satz zusammengefasste Entwicklung mit einem Rückblick auf die von Seibert beschriebene Transformation in eine (sicherlich verkürzende) Formel bringen, so ließe sich etwa folgender Dreischritt festmachen: Vom Gedenken übers Ausstellen zum Kuratieren. Just die Dauerausstellung scheint jedoch auf komplexe Weise nach wie vor zwischen den Polen Gedenkstätte, Archiv und Kuratorium zu oszillieren.

2 Marbach I

Bei meinem Besuch der Literaturmuseen in Marbach Anfang März 2018 stellte die damalige Leiterin Ellen Strittmatter eine Neufassung der 2009 eingerichteten Dauerausstellung im Nationalmuseum (Abb. 1, 2) für die nächsten Jahre in Aussicht. Anhand dieser Ankündigung lässt sich erkennen, wie sehr die Halbwertszeit bezüglich Inhalt, Gestaltung und öffentlicher Aufmerksamkeit der Dauer zugesetzt hat. Damit ist überhaupt nicht gesagt, dass die auf die beiden Flügeltrakte des Museums verteilte Ausstellung mittlerweile alt aussieht, im Gegenteil. Mit Niklas Luhmann könnte man mutmaßen, dass es nicht zuletzt die sich in Institutionen mit öffentlichem Auftrag breitmachenden „Erwartungserwartungen“ sind, die ein „omnia semper reformanda“ als beständiges Menetekel auf die inneren Planungshorizonte projizieren.

Noch aber steht sie aufrecht da und regt mit ihrem gruppierend-thesenhaften Zugang nicht nur zur Auseinandersetzung mit Schiller und den Folgen, sondern auch mit der Frage nach der raumzeitlichen Erzählbarkeit von Literatur insgesamt an. In der Dauerausstellung als Form verschmelzen literaturwissenschaftliche mit museologischen Aspekten, und dem Erkenntnispotenzial dieser Fusion soll im Folgenden nachgegangen werden.

Mein Eindringen in den Schiller-Bereich ereignete sich unbeabsichtigterweise im 4. Kapitel und führte mich in den Raum der „Bilder“, dessen Hauptfront eine Assemblage aus Porträts und Zeichnungen Schillers von verschiedenen Künstlern und in verschiedenen Stilen zeigt. Zudem findet sich in diesem Raum

Abb. 1–2: Die Dauerausstellung „Unterm Parnass“ (DLA Marbach).

auch eine Vitrine, die die skulpturale Beschäftigung mit dem Autor zum Inhalt hat. Das zentrale Element des Raumes stellt in meiner Wahrnehmung jedoch nicht das Bildhafte dar, sondern jener Text, der sich unter dem Titel „Schillers Bilder. Beiwerk und Typus“ entfaltet. Der Untertitel markiert eine Relativierung („Beiwerk“), die gleichwohl wieder auf den Kern verweist („Typus“). Der Text selbst stellt klar, dass die Anordnung der Bilder einer Lesart entspringt, die letztlich über Schiller und „seine“ Bilder hinausreicht: Ohne die in ihm zum Ausdruck gebrachte Perspektive würde die sich im Raum entfaltende Bildergeschichte kaum einen Sinn ergeben: „Schillers Bilder zeigen, in der Reihe ihrer Entstehung gehängt, wie sich Eigenschaften und Attribute verändern, sich der offene Hemdkragen und die offenen Haare als Zeichen der Freiheit allmählich gegen den engen und hohen Jackenkragen und den Zopf durchsetzen usw.“ Vielleicht wäre mir der spezifische Sprachton, der die Ausstellung durchzieht, nicht so stark aufgefallen, wenn ich die Räumlichkeiten durch eine andere Tür betreten hätte. So aber befand ich mich von Beginn an in einem Dialog mit der Frage: „Wer spricht hier eigentlich?“ Zweifelsohne verhält sich der Text zu den Bildern diskursanalytisch, nicht nur indem er auf die Zeichenhaftigkeit des Habitus verweist, sondern auch auf eine Entwicklung, die sich an ebendieser Zeichenhaftigkeit festmachen lässt. Auf diese Weise war ich in einen Aufmerksamkeitsmodus versetzt, der mich in einer Art produktiven Reibung von Raum zu Raum trieb, gleichermaßen verführt und provoziert von einer Sprache, die in der Folge nicht bloß Schiller-Diskurse analysiert, sondern auf eigenwillige Weise erst errichtet, komponiert, im wörtlichen Sinn zusammenstellt und in Form von verschiedenen Sprachspielen organisiert.

Am deutlichsten zeigt sich diese Methode einer konstruierenden Rekonstruktion im Raum mit dem Titel „Schillers Horizont“. Der Raum besteht aus thematisch ausgerichteten Vitrinen, das Ordnungsprinzip lässt sich als kleines, im besten Sinn des Wortes eklektisches Lexikon beschreiben. Die Sprache „schillert“ geradezu zwischen aufklärerischem Ernst, subtiler Ironie und tieferer Bedeutung. Ich möchte es an einem Beispiel kurz entfalten. Zum Begriff „Muttersprache“ liest man folgenden Eintrag:

MUTTERSPRACHE, lat. ‚materna lingua‘, die Sprache des nicht literarisch gebildeten Volkes im Gegensatz zur Gelehrtensprache Latein, die Sprache, die man ohne Unterricht durch Hören in der Kindheit lernt. Wird um 1770 vor allem durch Johann Gottfried Herder zur Literatur prägenden Denkfigur. Volkslieder und Epen aus der ‚Kindheit der Menschheit‘ werden gesammelt, das ‚natürliche‘ Schreiben der Frauen wird, vor allem in Briefen und Romanen, zum Stilideal, die Dichtung imitiert Merkmale der mündlichen Rede. Eng verbunden ist damit die Herausbildung einer ‚Nationalliteratur‘. (Gfrereis und Raulff 2009, 203–204)

Als ideal korrespondierendes Objekt findet sich in der Vitrine ein von Schillers Mutter geschriebenes Quitten-Rezept – in einem von der Regelorthografie noch unbeleckten und reichlich schwäbelnden Duktus. Zwischen diesem Fundstück und dem oben zitierten Quasi-Lexem entfaltet sich ein Denkraum, der das Unterfangen der Dauerausstellung gleichsam in nuce widerspiegelt: Während die Sprache in ihrer Arbeit mit und am Begriff aufs Ganze geht, erfüllt das Objekt nicht bloß die Funktion des Beweisstücks, sondern stellt etwas dar, was man mit dem vergleichenden Literaturwissenschaftler Christian Benne (2015) „literarische Gegenständlichkeit“ nennen könnte und verweist damit nicht zuletzt auf den Ort des Archivs. Die Muttersprache liegt uns hier tatsächlich als Dokument vor Augen und beharrt auf ihrer Singularität, die erst im Kontext der ausgewählten Objekte in eine darüber hinausgehende assoziative Ordnung eingeht.

Vergleichbar verspielt nähert sich die Dauerausstellung auch im zweiten Flügeltrakt einer konstruierenden Rekonstruktion des Deutschen als Literatursprache – und zwar im Kapitel mit der Überschrift „Energie und Schrift“. Auch hier wieder eine zugleich apodiktische und federleichte Setzung, der man gut und gern hundertmal widersprechen könnte und die dennoch oder genau deshalb einen in dieser Form noch nicht begangenen Raum der Erkenntnis öffnet:

Die Arbeit an der Ausdrucks- und Poesiefähigkeit des Deutschen nimmt ihren Ausgang von den kleinsten Elementen der Schrift. Jedes Schrift-, Satz- und Sonderzeichen wird – quer zu allen Gattungen, in Briefen, Gedichten, Erzählungen, Romanen und Dramen – auf seine Musik und seine Bildkraft hin ausgelotet. (Gfrereis und Raulff 2009, 220)

In den dazugehörigen Vitrinen lagern dicht gestaffelt wahre Feuerwerke des vermeintlich Ephemerens: Pausen, Auslassungszeichen, Randnotizen, Klammern, Schriftwechsel etc. – Erneut taucht die Frage auf, wer hier spricht – weniger im Sinne eines kriminologischen „Whodunit?“, sondern vielmehr im Hinblick auf eine allmähliche Bestimmung der tatsächlichen Knetiefe des Kuratierens. Wie lange muss man über den Manuskripten und Dokumenten des Archivs meditiert haben, um ausgerechnet diesen oder jenen Zusammenhang zu erkennen? Oder ist es nicht eher ein bestimmter Erkenntnismodus, der einen schließlich wie von selbst auf derlei Funde stoßen lässt?

Meiner Ansicht nach ist die Form der Dauerausstellung im Nationalmuseum ein Beispiel für ein mit allen Wassern der Kulturwissenschaft gewaschenes, buchstäblich dichtes Kuratieren (wie Heike Gfrereis selbst es einmal und möglicherweise in Anlehnung an Clifford Geertz' *thick description* genannt hat; Gfrereis 2017, 38), dessen Fundament mitnichten archivarische Willkür, sondern eine Mischung aus archäologischer Tiefe und geistesgegenwärtigem Witz bildet. Einen unabdingbaren Bestandteil bilden schließlich die Texte, die der Katalog mit dem

Titel *Unterm Parnass* versammelt und die die Wand- und Vitrinentexte mehr als nur ergänzen. Diese Mikro-Expertisen setzen die Dynamik zwischen Close und Distant Reading fort, die sich durch die gesamte Ausstellung zieht.

3 Marbach II

Der historische Bau des Nationalmuseums ist mit dem Neubau des Literaturmuseums der Moderne durch einen unterirdischen Gang verbunden. Die architektonische Verknüpfung macht gleichermaßen Kontinuität wie Bruch oder zumindest den Übergang in eine andere Welt spürbar. Die 2015 neu eröffnete Dauerausstellung mit dem allumfassenden Titel *Die Seele* (Abb. 3, 4) ist in einem der Räume des seit 2006 bespielten Literaturmuseums, das von David Chipperfield und Alexander Schwarz in den Hügel der Schillerhöhe hinein oder vielmehr aus diesem heraus konzipiert wurde. Weitläufigkeit, Nüchternheit und an der Vorderfront ein intensives Zusammenspiel mit dem Außen prägen das Gebäude. Die Dauerausstellung hat sich dem unaufgeregten Dialog zwischen Monument und Pragmatik selbstbewusst eingefügt. Wer den Raum betritt, befindet sich in einem Glasvitri-
nen-Parcours, der sich entlang der Zeitachse vom Ende des 19. in die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts entfaltet. Die Zeit fungiert hier als zugleich strenger wie betont lockerer Parameter: Die Aufteilung in eine Abfolge von Jahreszahlen verzichtet auf die inhaltliche Fixierung auf Epochen, Schwellen, Übergänge und andere sich gewohnheitsmäßig einschreibende Auffaltungen. Als ob so etwas im Zeitalter der hypertrophen Epochalisierung noch möglich wäre: die reine Chronologie der Jahreszahlen. Aber mit genau dieser Unmöglichkeit scheint die Ausstellung von Anfang an zu spielen: Scheinbar ansatzlos setzt die Geschichte der deutschen Literatur der Moderne ein, bis sie irgendwann am anderen Ende des Raumes vorübergehend ausläuft, nur um jenseits der Schwelle in Form von an die Wand getaggten QR-Codes ins scheinbar Unendliche weiterzulaufen.

Die Objekte entfalten sich weniger als Linie oder gar Narrativ, sondern als Ensemble nebeneinander liegender diskreter Punkte. Nicht die Literatur seit 1900 wird hier ausgestellt, sondern eine höchst konzentrierte Auswahl an ungefähr 300 Exponaten aus dem Marbacher Literaturarchiv. Keine Epochen mehr, nur mehr Dinge! Analog zum Nationalmuseum regiert auch hier das dichte Kuratieren, allerdings *the other way round*: radikale Konzentration auf die Gegenstände bzw., abermals auf Christian Bennes Theoriearbeit rekurrierend: auf die Gegenständlichkeit, im Vertrauen darauf, dass die Objekte und Exponate des Archivs hinter dem Reagenzglas der Vitrinen über die Zufälligkeit ihrer zeitlichen Nachbarschaft hinweg miteinander zu kommunizieren beginnen.

Abb. 3–4: Die Dauerausstellung „Die Seele“ (DLA Marbach).

Die *Seele* beruht also auf einem einzigen Kompositionsprinzip, nämlich dem des Auswählens, aus dem sich alle anderen Effekte ableiten: die unwillkürlichen ebenso wie die offensichtlichen Beziehungen und Bezüge, die Kontinuitäten und Brüche, die man ansonsten über ein aufwändiges System der Epochalisierung herstellen müsste. Auf der anderen Seite lässt sich bei aller Euphorie über das damit eingeläutete Zeitalter der posthierarchischen Literatúrausstellungen nicht übersehen, dass es im Grunde doch wieder Kategorien wie Prominenz, Signifikanz, Kuriosität und Attraktivität sind, die ein System unausgesprochener Hierarchie einziehen. Auch hier ein Spiel mit Erwartungserwartungen, und warum auch nicht: Wer kann schon an dem von Friedrich Kittler selbstgebauten Synthesizer vorbei, noch dazu garniert mit der Beschreibung von Klaus Theweleit, wie er dem Meister bei der Bedienung dieses Spielzeugs assistierte? Man stelle sich die Szene vor: zwei Superdenker, auf Knien Knöpfe drückend und drehend! Es gibt hier ein entschiedenes Moment der kindlichen Begeisterung, der Entdeckerlust oder schlicht: der auratischen Geilheit des Objekts, das sich in dieser strikt nicht-thematischen Schau entfalten darf.

Auf den Vitrinen findet sich ein Gestaltungselement, das diese Lust am Spiel mit Texten und Kontexten am Übergang zwischen Poesie und Vermittlung konsequent fortsetzt: Dabei handelt es sich um Ein-Wort-Kompositionen, die die jeweiligen Objekte mit Überschriften versehen. Mit einem Begriff des französischen Theoretikers Gérard Genette könnte man diese als *Paratexte* (Genette 2016) bezeichnen, ein zunächst oft beinahe übersehenes verbales „Beiwerk“, das den Blick auf den Text aber womöglich entscheidend mitbestimmt oder gar verändert. „Psst-Mann“ steht etwa über dem Manuskript-Blatt aus *Paare, Passanten* von Botho Strauß. „Denksprachen“, „Blumenzeit“, „LSD-Test“ versprechen weitere Erkenntnis-Abenteuer in konzentrierter Form. Mal nüchtern resümierend, dann wieder verspielt raunend, befeuern diese Wortspiele die mitunter eigentümlich poetische Atmosphäre, die über der Schau schwebt. Beinahe von selbst stößt man im Vitrinendickicht auf unwillkürliche Resonanzen: W. G. Sebalds „wildes Sammeln“, Hubert Fichtes Neigung zur enzyklopädischen Verknüpfung, Hans Ulrich Gumbrechts Lexikon-Roman über das Jahr 1926: allesamt einflussreiche Einflüsterer auf dem Weg zur *Seelen-Exhibition*? Wie auch immer: Machen, erschaffen muss man sich die *Seele* selbst wie einst Kittler seinen Synthesizer, und dann dreht man halt an den Knöpfen, bis der Resonanzraum in Schwingung versetzt wird.

4 Wien

Mit einem symbolischen Knalleffekt setzt das 2015 im Grillparzerhaus in der Wiener Innenstadt eröffnete österreichische Literaturmuseum ein: Im Eingangsbereich findet sich eine Assemblage an Gegenständen, aus der jener Revolver hervorsteht, mit dem der Schriftsteller Ferdinand von Saar seinem Leben ein Ende setzte, Seite an Seite mit dem Morgenmantel Heimito von Doderers, Ernst Jandls Transistorradio oder dem Krauthobel Adalbert Stifters (Abb. 5, 6). Bei der Meditation über dieses spektakuläre Ensemble an Alltagsgegenständen aus unterschiedlichsten Zeit- und Lebensläufen denkt man unwillkürlich an jene berühmte Definition des Surrealismus vom zufälligen Zusammentreffen eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch. Und vielleicht liegt gerade darin nicht der abwegigste Verweis auf jenes intrikate Gemenge von Aura und Gerümpel, mit dem Archive in der Regel konfrontiert sind. Die Wiener Dauerausstellung entwickelt auf zwei Stockwerken dennoch keine reine Archiv-Schau, sondern den thematisch vielschichtigen Abriss einer österreichischen Literaturgeschichte vom 18. Jahrhundert in die Gegenwart. Der tiefere Grund für diese Ausrichtung liegt nicht zuletzt im Gegenstand selbst begründet: Das Befragen und Bestimmen des genuin „Österreichischen“ innerhalb der deutschsprachigen Literatur ergibt sich einerseits aus der brüchigen Nationwerdung Österreichs im Verlauf der vergangenen zwei Jahrhunderte, andererseits aber auch aus der hartnäckigen und durchwegs ambivalenten Auseinandersetzung mit den Abgründen und Falltüren der eigenen Identität. Museumsdirektor Bernhard Fetz schreibt in seinem Vorwort zum Begleitkatalog:

Zu verfolgen ist, wie Bruchlinien zwischen Macht und Kunst entlang der politischen Geschichte verlaufen. Neben patriotischen Liedern im Gefolge der napoleonischen Befreiungskriege, neben dem auch mit den Mitteln der Literatur geführten Kampf um bürgerliche Rechte um 1848 steht die Indienststellung literarischer Texte für nationalistische Zwecke. Die literarische Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg oder die Bekenntnisse österreichischer Autoren zum „Führer“ 1938 sind hierfür nur zwei Belege. (Fetz 2015, 19)

Konsequenterweise spricht in der Ausstellung vom ersten Raum weg das Außerliterarische unentwegt mit, ja, es fällt den ausgestellten Text- und Literaturbeispielen geradezu ins Wort. Einem Menetekel gleich findet sich in einem der vorderen Räume ein Verdikt des deutschen Aufklärers Friedrich Nicolai, der dem österreichischen Beitrag zur deutschen Literatur zu Ende des 18. Jahrhunderts eine quasi uneinholbare Rückständigkeit und das gänzliche Fehlen guten Geschmacks attestierte. Über die Kränkung dieses Bannspruchs kann auch Thomas Manns von der Germanistin Konstanze Fliedl im Begleitkatalog zur Ausstellung zitierter Ritterschlag für die artistische und formale Überlegenheit der

Abb. 5–6: Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek.

österreichischen Literatur aus dem Jahr 1936 (vgl. Fliedl 2015, 34) nur halb hinwegtrösten. Im Vergleich zur Literaturgeschichte des großen Bruders sind wir Österreicher offenbar nie ganz das Cordoba-Syndrom losgeworden, und folglich entpuppt sich jeder noch so glanzvolle Triumph letztlich als sportlich wertlos.¹

Die Zusammenschau des Literaturmuseums unternimmt diesbezüglich eine ambitionierte Trauma-Therapie, indem sie den Blick auf die Entstehungsbedingungen und Kontexte literarischen Schaffens richtet. Dabei folgt sie einem markanten Pendelrhythmus zwischen Innenschau und Grenzerforschung. Zensur, Skandale und Rezeptionsschlachten werden ebenso verzeichnet wie die der österreichischen Literatur weit vor dem vielerlei Missverständnisse bergenden Etikett einer „Migrationsliteratur“ inhärenten Fluchtlinien. Und in der Provinz inkubierte immer schon die Welt – auch das macht die Schau mit ihren Verweisen auf Franz Michael Felder, Marie von Ebner-Eschenbach, Adalbert Stifter oder (neueren Datums) Werner Kofler und Bodo Hell deutlich.

Ein spezifischer Reiz der Schau geht vom architektonischen Setting aus, in das überdies bestimmende Facetten der österreichischen Institutionen- und Mentalitätsgeschichte eingeschrieben scheint: Das Museum befindet sich in den Räumlichkeiten des ehemaligen Hofkammerarchivs (der Finanzprokuratur der Monarchie), das der Schriftsteller Franz Grillparzer von 1832 bis 1856 leitete und das seit dem Revolutionsjahr 1848 in diesem Gebäude untergebracht war. „Der Archivcharakter im denkmalgeschützten Gebäude“, heißt es auf der Homepage der ausführenden Architekten, „wurde nicht nur sichtbar erhalten, er ist zugleich Teil des architektonischen Konzepts, indem die Exponate direkt in die hölzerne Regalstruktur integriert wurden“ (www.planet-architects.com). Quasi im Infra-rotbereich der Schau setzt also sehr wohl wieder eine Auseinandersetzung bzw. ein Spiel mit dem Archiv und seiner Struktur ein, die die Atmosphäre des Museums wesentlich mitprägt. Im Vergleich zu den Dauerausstellungen in Marbach erwächst der Archivsimulation in Wien ein wesentlich labyrinthischerer Charakter, der durch die oft raumgreifende Präsenz akustischer und visueller Quellen zusätzlich verstärkt wird. Zudem greifen historische und thematische Module stärker ineinander, was nicht zuletzt dem Anspruch einer möglichst umfassenden Form der Darstellung geschuldet sein mag. Zuweilen scheint das genius-lokale Archivar-Über-Ich ein wenig ahnherrenhaft über der Szenerie zu schweben.

¹ Bei der Fußball-WM in Argentinien 1978 bezwang Österreich in der Zwischenrunde Deutschland mit 3:2. Das rotweißrote Team hatte zu diesem Zeitpunkt keine Chance mehr auf ein Weiterkommen, vereitelte aber immerhin die Finalträume des ewigen Nachbar-Rivalen.

Eine starke Stimme im Konzert der Erzählungen markieren die Autorinnen und Autoren, nicht nur als Objekte der Musealisierung, sondern als Mitgestaltende. Im Nachlass des 2008 verstorbenen Germanisten und ehemaligen Archivleiters Wendelin Schmidt-Dengler findet sich ein Konzeptpapier für ein Literaturmuseum aus dem Jahr 2004, das von einer Arbeitsgruppe entworfen wurde, der unter anderem der Autor Doron Rabinovici angehörte. Er ist auch im aktuellen Begleitskatalog mit einer Art *mission statement* zur Frage „Was ist Literatur?“ vertreten. Diese Form der Beteiligung scheint mir doch ein Spezifikum der österreichischen Literatur darzustellen, oder anders gesagt: eine jahrzehntlang erprobte und gelebte Praxis.

5 Kirchstetten

Einen Spezialfall im Bereich der Dauerausstellungen stellen die personalen Gedenkstätten dar. Angesiedelt in Gebäuden mit biografischem Bezug wie Geburtshäusern oder Dichterwohnungen, verströmen sie auch in heruntergekommenem Zustand häufig auratische Atmosphären. Die Ausgangslage zieht einen ungleich stärkeren Kampf mit räumlichen Gegebenheiten nach sich, als dies bei museal eingerichteten Sammlungen der Fall ist. Das daraus sich ableitende Arbeitsprinzip könnte man, in Abwandlung eines Bonmots des Soziologen Dirk Baecker, unter dem Titel „Mit der Aura gegen die Aura“² subsumieren.

Im Jahr 2015 fiel mir die Aufgabe zu, die Gedenkstätte in der ehemaligen Sommerresidenz des angloamerikanischen Dichters W. H. Auden im niederösterreichischen Ort Kirchstetten neu zu gestalten (Abb. 7, 8). Auden hatte das Haus 1957 erworben und benützte es bis zu seinem plötzlichen Tod Ende September 1973 immer zwischen April und Oktober als Rückzugs- und Arbeitsort. In dem Zyklus *Thanksgiving for a Habitat* (1958–64) widmete er jedem einzelnen Raum ein Gedicht und entwarf darin eine zutiefst persönliche Poetik des Hausens. Der konkrete Raum erfuhr auf diese Weise eine literarische Musealisierung, der die Funktionalitäten und Gebrauchsweisen gewissermaßen transzendierte.

Beinahe im Originalzustand erhalten blieb einzig jener Raum, dem Auden in seinem Zyklus den sprechenden Titel *The Cave of Making* verlieh und der auch heute noch das Zentrum der Gedenkstätte bildet. In diesen Arbeitsraum, der über eine außen am Gebäude befindliche Holzstiege erreichbar ist, zog sich Auden für die Arbeit an seinen Gedichten und Kritiken zurück. Unmittelbar daran angren-

² Baecker verwendet im Rahmen seiner systemischen Organisationstheorie einmal die Formulierung: „Mit der Hierarchie gegen die Hierarchie“ (Baecker 1999, 198).

Abb. 7–8: W. H. Auden-Gedenkstätte, Kirchstetten.

zend befindet sich ein länglicher Raum, der seit Mitte der 1990er-Jahre als Ausstellungsraum eingerichtet war, den die Dokumentationsstelle für Literatur des Landes Niederösterreich im Verbund mit der Gemeinde Kirchstetten entworfen und betrieben hatte. Im Haus verbliebene Materialien wie Publikationen und persönliche Dokumente bildeten ein kurioses Sammelsurium aus dem österreichischen Vermächtnis des Dichters (vgl. Neundlinger 2018).

In Zusammenarbeit mit dem auf Literatúrausstellungen spezialisierten Architekten und Bühnenbildner Peter Karlhuber entwickelte ich auf Basis von Recherchen zu Audens Leben und Schaffen ein Konzept, das einen konzentrierten und möglichst vielschichtigen Eindruck seiner dichterischen und persönlichen Entwicklung geben sollte. Ich würde unsere Herangehensweise als eine Mischung aus Strenge und Spiel beschreiben. Der begrenzte Platz unter dem Dach des Hauses verlangte gestalterische Disziplin, zugleich erlaubten uns gewisse Objekte und Elemente (wie etwa eine von einem polnischen Künstler im Jahr 1985 gestaltete Büste oder ein in Audens Nachlass aufgefundener sogenannter Weinheber), in eine (selbst-)ironische Kommunikation mit den zuweilen schrulligen Facetten des Dichters zu treten. Auch die Höhle des Schaffens wurde in dieses bühnenartige Spiel einbezogen, ohne jedoch massiv in die verbliebene Grundgestalt des Raumes einzugreifen.

Vieles von dem, was zu tun war, lag einerseits auf der Hand und entwickelte andererseits eine Eigendynamik, die dem Widerstreit zwischen Dokumentation und Komposition geschuldet war. Im Nachhinein betrachtet, würde ich die Art von kuratorischer Praxis, die ich im Austausch mit dem deutlich erfahreneren Gestalter Peter Karlhuber entwickelte, als einen Prozess kritischer Emergenz bezeichnen. Dass wir in den verwinkelten Räumlichkeiten überhaupt zu einer erzählerischen Stringenz fanden, war nicht zuletzt Peter Karlhubers bildnerischem Gespür für Räume aller Art zu verdanken.

Ein wichtiges Element in der Kooperation spielte ein von Karlhuber entworfenes und sich ständig veränderndes Miniatur-Modell (Abb. 9, 10), das er in seiner Werkstatt angelegt hatte. Sollte er es nach wie vor in seinem persönlichen Archiv verwahrt haben, so plädiere ich für eine spätere Übernahme dieses und aller anderen seiner Modelle zum Zwecke einer Ausstellung unter dem Titel: „Modelle literarischer Gegenständlichkeit. Karlhubers Gesammelte Werke“.

Abb. 9–10: Peter Karlhubers Miniatur-Modell der W. H. Auden-Gedenkstätte, Kirchstetten.

Literaturverzeichnis

- Baecker, Dirk. *Organisation als System. Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Benne, Christian. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Fetz, Bernhard (Hg.). „Ein Museum für österreichische Literatur“. *Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten*. Hg. Bernhard Fetz. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2015. 14–22.
- Fliedl, Konstanze. „Da capo. Das Österreichische in der österreichischen Literatur“. *Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten*. Hg. Bernhard Fetz. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2015. 34–43.
- Geertz, Clifford. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Gfrereis, Heike. „Immaterialität/Materialität“. *Das Immaterielle ausstellen. Zur Materialisierung von Literatur und Performativer Kunst*. Hg. Lis Hansen, Janneke Schoene und Levke Tessmann. Bielefeld: transcript, 2017. 35–64.
- Gfrereis, Heike, und Ellen Strittmatter. „Die dritte Dimension“. *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Hg. Katerina Kroucheva und Barbara Schaff. Bielefeld: transcript, 2013. 25–52.
- Kamzelak, Roland. „Das Schiller-Nationalmuseum nach der Innensanierung“. *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum*. Hg. Gfrereis Heike und Ulrich Raulff. Marbach, 2009. 15–17.
- Koenen, Gerd. *Vesper Ensslin Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- Neundlinger, Helmut (Hg.). *Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten*. St. Pölten: Literaturedition NÖ, 2018.
- Seibert, Peter. „Literaturausstellungen und ihre Geschichte“. *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*. Hg. Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath. Göttingen: Wallstein, 2011. 15–37.