

06 Umrahmen (Literatur-)Ausstellungen interaktivieren

Heike Gfrereis

06 Umrahmen (Literatur-)Ausstellungen interaktivieren

AUTORIN

Heike Gfrereis

ABSTRACT

Literaturausstellungen gehören traditionell zur nationalen Repräsentationskultur, sie verhandeln den gesellschaftlichen Wert von Literatur und Sprache und stiften so Sinn und Identität. In ihrer klassischen Ausprägung tun sie das, indem sie materielle Zeugnisse der kulturellen Überlieferung zeigen, die schon existierende Erzählungen bestätigen und aktualisieren. Versuchsweise wird in diesem Beitrag der Wahrnehmungsrahmen geändert und Literatúrausstellungen als Spiel und damit als etwas Künstliches skizziert, das auf eine besondere Form der Kunst zielt: auf die Kunst, im Raum zu denken. Vor dem Hintergrund dieses Rahmenwechsels sind Exponate Spielfiguren, Exponatkombinationen Spielzüge, Ausstellungstexte Spielanleitungen, Räume Spielfelder und diejenigen, die sie kuratieren, gestalten und besuchen, Spieler und Mitspieler. Am Ende wird ein Referenzrahmen entworfen, der Ausstellungen als Denken im Raum sichtbar, beschreibbar und lernbar machen könnte.

KEYWORDS

Literatúrausstellung, Literaturarchiv, Interaktivierende Exponate, Interaktivierende Ausstellungen, Multicodierung, Exponat-Karambolage, Denken im Raum, Referenzrahmen für Ausstellungen

SUGGESTED CITATION

Gfrereis, H. (2024). Umrahmen: (Literatur-)Ausstellungen interaktivieren. DAC – Digital Journal for Arts & Cultural Studies, 1. <https://doi.org/10.48341/tyze-9n36>



This work is licensed under a

[CC BY-NC 4.0 - Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

- 1 Der Schriftsteller T.C. Boyle hat am 25. September 2023 im Kurznachrichtendienst X ein Foto von seinem Hund an einem sonnigen Strand gepostet. Von ihm selbst ragt noch ein Fuß ins Bild. Er scheint neben dem Hund im Sand gesessen zu haben: „Tomorrow, work; today, play. P.S. I wish I was a musician. Writers work, but musicians play.“ Dieser Tweet ist selbst ein Spiel. Mit unserer Sprache und den Bildern, die mit ihr verbunden sind. Im Sozialsystem Literatur, das sich im 18. Jahrhundert in den europäischen Kulturen herausgebildet hat, ist ein Autor ein Unternehmer, dessen Haupttätigkeit, das Schreiben, Teil der bürgerlichen Arbeitswelt ist. Was heißt: Seine Ware – die Literatur – darf nicht wirken, als sei sie spielend entstanden. Entsagung, Versenkung, Mühe, Zweifel, Leiden gehören zu den Pathosformeln der literarischen Arbeit. Immerhin übernimmt die Literatur, die sie hervorbringt, Funktionen der Religion und verspricht existentielle Orientierung. Dem musealen Format ‚Literaturausstellung‘ merkt man diese Herkunft aus einem langen 18. Jahrhundert immer noch an. Literaturausstellungen gehören traditionell zur nationalen Repräsentationskultur, sie verhandeln den gesellschaftlichen Wert von Literatur und Sprache und stiften so Sinn und Identität. In ihrer klassischen Ausprägung tun sie das, indem sie materielle Zeugnisse der kulturellen Überlieferung zeigen – Handschriften von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, Briefe, Bilder, Lebensdokumente, auch ganze Zimmer, Wohnungen und Häuser –, die schon existierende, kanonisierende und damit selbst kanonisierte Erzählungen bestätigen und aktualisieren. Aus den ausgestellten Originalen wird auf diese Weise eine politische und ökonomische Wertanlage, aus der Ausstellung ein affirmativer, kaum innovativer und inspirierender Teil des Literaturbetriebs.¹
- 2 In vier kleinen Kapiteln möchte ich daher einmal versuchsweise den Wahrnehmungsrahmen ändern und Literaturausstellungen als Spiel skizzieren. In der systemischen Psychotherapie ist das Umrahmen, das Reframing eine Methode, bestehende Denk- und Handlungsmuster zu hinterfragen. Der erste Schritt dabei ist sich bewusst zu werden, dass es überhaupt die Möglichkeit gibt, anders auf etwas zu schauen als bislang. Der zweite Schritt: Alle akzeptieren diesen Rahmenwechsel, erkennen und verständigen sich auf ihn als Kunstgriff. Das haben Spiel und Reframing gemeinsam. Sie finden nicht stillschweigend statt, sie werden offensiv gesetzt, sind Kunstpausen im Alltag. Das Spiel als Literaturausstellungsmodell zu wählen, heißt also zuallererst einmal: Literaturausstellungen zumindest in gewisser Weise als etwas Künstliches, vielleicht auch als Kunst und damit nicht als etwas zu sehen, was naturgemäß so ist, wie es ist, und zwangsläufig so sein muss, wie es gefühlt sein sollte. Was bedeutet es zum Beispiel für die Auswahl von Exponaten, wenn diese Spielfiguren sind? Welche Kombina-

1 Diese Logik prägt nicht nur Literaturausstellungen. Daniel Tyradellis (Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können. Hamburg: Edition Körper) hat dieses Befriedigen antizipierter Erwartungen innerhalb eines bestimmten kulturellen Systems ausführlich beschrieben.

tionen, welche Spielzüge sind mit ihnen möglich? Wie können Texte Spielanleitungen und Räume Spielfelder sein? Und wie können diejenigen, die Ausstellungen kuratieren, gestalten und besuchen, zusammenspielen?

1. Bartleby oder Odradek. Interaktivierende Exponate

- 3 Literatúrausstellungen sind nicht zwingend Ausstellungen von Literaturarchivalien. Die Erscheinungsmöglichkeiten eines literarischen Texts in einer Ausstellung sind vielfältig und nicht nur an das Manuskript oder Buch gebunden. Ein Text ist per se reproduzierbar, das heißt: Er besitzt nicht nur einen Körper, er kann sich verwandeln, etwa in stille oder bewegte Bilder, Objekte, Kleider, Skulpturen, Räume, Häuser, Höhlen, Tapeten, Teppiche, Fenster, Lampen, leuchtende Gewebe, ephemere optische, akustische, haptische oder olfaktorische Ereignisse und vieles mehr.
- 4 Bei der Lyrik mit ihren auditiven, visuellen und tektonischen, auf sich selbst zeigenden Eigenschaften liegen diese Medienwechsel nahe. Hans Magnus Enzensberger hat sich immer wieder solche Lyrik-Objekte ausgedacht, 1974 den Landsberger Poesieautomat (2000 als Automat realisiert) und zwischen 2003 und 2006 18 „WortSpielZeuge“, darunter *Idiomatische Maschine*, *Weltempfänger*, *Handgreiflich*, *Unfassbar*, *Jalousie* und *Spitzenlyrik* (alle 2006 realisiert). Noch viele mehr blieben Konzept – Gedankenspieler:
- 5 Wie wäre es zum Beispiel, einen Text auf Zigarettenpapier zu drucken, der beim Rauchen verbrennt? Oder wir nehmen das Russischrad im Prater und hängen an jede Gondel einen Buchstaben, und wer zuschaut, wenn das Rad in Fahrt kommt, kann eine Verszeile oder einen Aphorismus lesen? Ich könnte mir auch ein poetisches Aquarium vorstellen, wo das Wasser über eine beleuchtete Laufschrift rinnt und sie durch Tränen, Wellen, Schlieren wechselnden Lichteffekten aussetzt, so daß der Text jedesmal anders schimmert – oder er schwimmt, löst sich auf und erscheint von neuem unter dem rinnenden oder tropfenden Wasserfilm. Wie wäre es mit einem Guckkasten im Stil des Kaiser-Panoramas, in dessen Okular Textlandschaften sichtbar werden: Kinderreime oder Gebete oder Zitate aus den Vorsokratikern, die hinter feststehenden Kulissen vorbeiziehen, oder umgekehrt, so daß der Text an beweglichen Prospekten im Hintergrund vorbeizieht – an Wolken, Brandungen, Gebirgen, Nebelstreifen: das wäre eine Art Text-Theater en miniature ... Ich könnte mir Gedichte denken, die zittern, aus Wörtern, die vibrieren ... Oder eine Schrift auf einer Kleinschen Flasche, bei der nicht auszumachen ist, wo die Lektüre anfängt und wo sie endet ... Ein Fahrrad, in dessen Reifenprofil eine Losung geprägt ist, die sich auf dem weichen Boden eines

Waldwegs abdrückt ... Ein Gedicht in immer kleiner werdender Schrift wie auf der Tafel eines Augenarztes ... Mit Text bedeckte Alltagsgegenstände und Werkzeuge: Telephone, Stopfpilze, Äxte und Löffel ... Ein Flickengedicht, aus allerhand Stoffresten zusammengenäht, das sich durch einen Reißverschluß öffnen ließe ... Ein barockes Gedicht über die Vergänglichkeit, einem Stück Seife eingepreßt, das langsam verschwindet, wenn man sich damit wäscht ... Und so weiter!²

- 6 Dass man auch Prosatexte spielend entwerfen und begreifen kann, zeigt Sybille Lewitscharoffs Grammatikspiel, bei dem mit über 350 Wortkärtchen – darunter Wörter und Wortkombinationen wie „Gedächtniskost“, „Erlösungshunger“, „Geschichtsgewicht“, „Schweißlöchlein“, „zum Mund hinaus“, mit leisem Phhht“, „leergeräkelt“, „in Schaumstoffkissen“, „in seiner Sorgenschwere“, „ist allerdings die Frage“, „nadelfein“, „lieber nicht“, „dummerweise“, „passgenau“ und „Schieflage“ – korrekte Sätze gebildet werden müssen:
- 7 Das Spiel können vier Parteien spielen. Die Parteien sind: Herz, Leib, Seele und Hirn. Jede Partei besitzt zwei Läufer, die von den Zahlen des Würfels vorwärtsgetrieben werden, sowie eine Turmhoheit [...]. Der Sinn des Spiels besteht darin, mit den Läufern möglichst rasch Wortmaterial, einzelne Buchstaben und Satzzeichen einzusammeln, um korrekte Sätze zu bilden. Ist so ein Satz fertig, erhebt sich der Turm des ihm zugehörenden Säulenheiligen um einen Stein. Dieser Satz kann hernach nicht mehr umgebildet und in andere Einzelteile zerlegt werden. Die Partei, die ihren Turm mitsamt Säulenheiligem am schnellsten in die Höhe bringt, hat gewonnen. Anfänglich verfügt jede Partei nur über jeweils 4 Wortkarten, zum Beispiel die rote Herzpartei über: Das Herz, des Herzens, dem Herzen, das Herz. Entsprechend auch die Seelenpartei, die Hirnpartei und die Leibpartei [...]. Einer der Spieler verwaltet die Wortbank und rückt nach und nach das Material an die anderen Spieler heraus. [...] Was geschieht bei den Hauptstationen des Spielfeldes? Tritt einer der Läufer auf das Brett mit dem angeschnittenen Quadrat links unten, geschieht nichts Besonderes. Tritt er mit der Würfelzahl genau in die Mitte des sich anschließenden Sterns, erhält er zehn Wortkarten. Tritt er mit der Würfelzahl in die Mitte des verwirbelnden Rotorblattes, erhält jede Spielpartei 7 Wortkarten von der Bank. Gelangt ein Läufer auf einen der drei Außenplätze des sich anschließenden Labyrinths, darf er sich fünf Wortkarten holen; kommt er im Mittelpunkt des Labyrinths an, darf er sich zehn Wortkarten holen. Kommt der Läufer auf einem der vier Außenpunkte des Turms zu Babel zum Stehen, erhält er 6 Wortkarten von der Bank. Gelangt er in die Mitte des Turms, tauschen

2 Enzensberger, Hans Magnus (2006). Waschzettel zu einer Ausstellung. In WortSpielZeug (37–42). Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft. 41f.

alle Spieler ein Wort- oder Buchstaben- oder Satzzeichenkärtchen aus, indem sie eines an den jeweils zurückliegenden Spieler abgeben. [...] Kleine Nachbemer-
kung: das hört sich alles kompliziert an, wird beim Spielen aber zunehmend ein-
facher. Das Beste daran ist: die Spieler geraten sich in die Haare, weil ein jeder von
sich glaubt, der bessere Meister der deutschen Sprache zu sein. Normalerweise
dauert so ein Spielchen eine Stunde bis maximal anderthalb Stunden.³

- 8 Sowohl Sibylle Lewitscharoff wie Hans Magnus Enzensberger haben also ihre eige-
nen Literatúrausstellungsexponate erfunden, die inzwischen selbst zu Archiva-
lien geworden sind. Sie gehören zu deren Nachlässen im Deutschen Literaturarchiv
Marbach, dessen Sammlungen und Ausstellungen ich hier als Beispiele vorstellen
werde. Solche Spielexponate sind dort immer wieder zu finden. Im Nachlass von Edu-
ard Mörike gibt es ein von ihm beschriftetes Mühlespiel, ein Miniaturkartenspiel und
einen gezeichneten Würfel in einem Schmuckdöschen, von Friedrich Schiller, Günter
Eich und Hans-Georg Gadamer Schachspiele, von Marcel Duchamp sieben für Hans
Richters Film *8 x 8. A Chess Sonata in 8 Movements* aufgeklebte Schachspielszenen,
von Clara Menck 110 Patience-Karten sowie 36 Lenormand-Wahrsage-Karten. Die-
se Spiel-Objekte sind, um ein Kunstwort zu verwenden, interaktivierend. Sie sind of-
fen, lassen unterschiedliche Varianten des Ausstellens, Aufstellens und Auslegens zu,
laden dazu ein, real oder imaginär verwendet, also ‚gespielt‘ zu werden.

3 Lewitscharoff, Sibylle (o.J.). Grammatikspiel. Anleitung und Spieldokumentation: <https://www.literatursehen.com/themenseite/mit-zeichen-spielen> (17.12.2023)

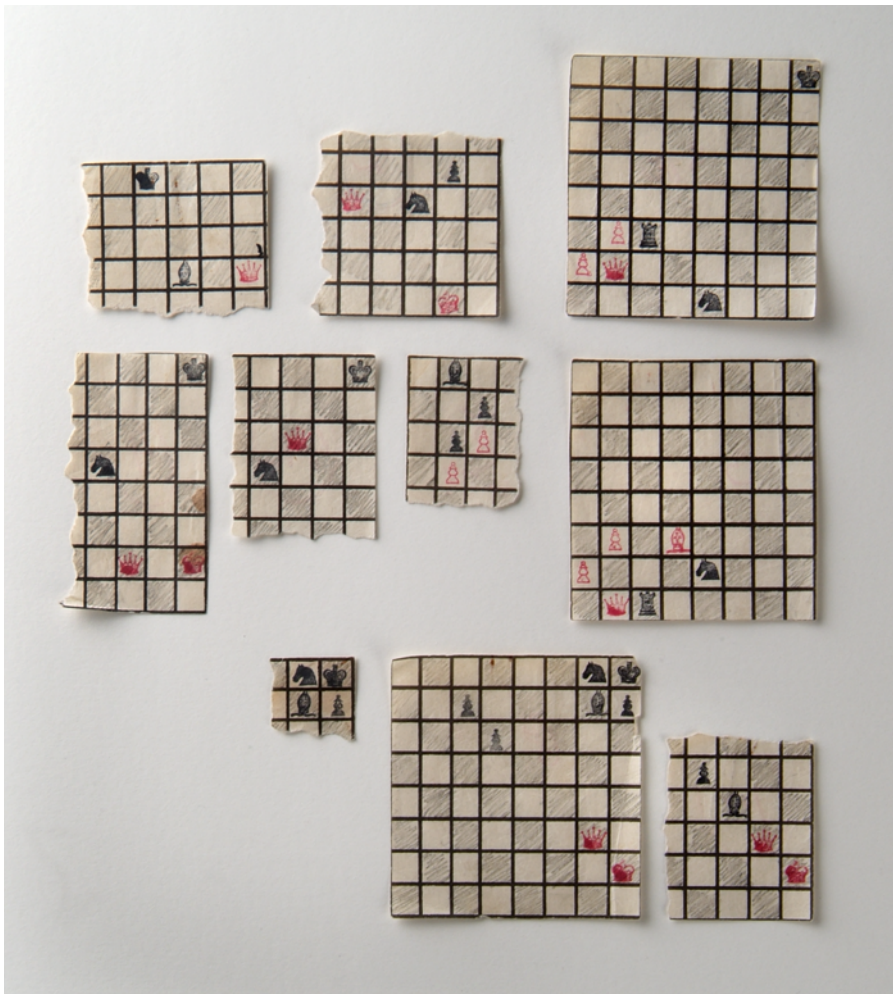


Abb. 1:

Marcel Duchamp: Sieben Grundrisse zu einem Schachspiel für Hans Richters Film 8x8. A Chess Sonata in 8 Movements, 1957, mit Szenenentwürfen u.a. von Hans Arp, Alexander Calder, Jean Cocteau, Max Ernst und Fernand Léger.

Foto: DLA Marbach

- 9 Spiele appellieren an uns – an unsere Phantasie und an unsere Hände, wenn nicht gar an den ganzen Körper. Spielen, so sagt es der Däne in Walter Benjamins *Die glückliche Hand. Unterhaltung über das Spiel*, ist „eine gewissermaßen blasphemische Probe auf unsere Geistesgegenwart. Denn in der Gefahr verständigt der Körper sich mit den Dingen in der Tat über den Kopf hinweg. Wenn wir gerettet aufatmen erst legen wir uns zurecht, was wir eigentlich gemacht haben.“⁴ Nicht jedes Spiel fordert von uns, alles zu riskieren, aber es provoziert unsere absolute Präsenz, weil es einen Überschuss an Möglichkeiten birgt. Glück, Zufall, Schicksal, Pech, Strategie, Geschick und Geschicklichkeit, Ausdauer, Übung, Gelegenheit, der richtige und der falsche Moment gehören

4 Benjamin, Walter (1972). *Die glückliche Hand. Eine Unterhaltung über das Spiel*. In Rexroth, Tillman (Hg.). *Gesammelte Schriften*, IV(2) (771-777). Frankfurt a. M.: Suhrkamp (erstmalig 1935). 775

zum Spiel. Janusköpfig schwankt es zwischen Präsenz- und Repräsentationskultur. Offen ist, wer zu uns im Spiel spricht – die Dinge, unsere Mitspieler oder doch andere, höhere Mächte⁵ – und was es bedeutet. Ist es Animation oder Animismus, Zeitvertreib oder Zeiterfüllung, Regelbeherrschung, antiautoritäres Laissez-faire oder Fremdherrschaft? Dreht sich alles im Spiel um Verkörperungen und damit um die Dimensionen und Ordnungen des Raums oder doch nur um uns selbst, weil nur wir es sind, die das Geheimnis hinter einer materiellen Oberfläche entschlüsseln können?⁶

- 10 Über tatsächliche Spiele wie das Grammatikspiel von Sibylle Lewitscharoff, Klara Mencks Wahrsagekarten, Mörikes Zwickmühle oder die Schachspiele von Schiller, Eich und Gadamer hinaus gibt es bestimmte Typen von literarischen Archivalien, die selbst diese Dimensionen des Spiels in sich bergen, weil sie ambivalent sind: unentschieden. Vier Beispiele dafür:
- 11 a) Hans Magnus Enzensberger hat auf ein quadratisches, halbtransparentes Papier mit Batikmuster einen formatfüllenden Text *die struktur der texte* geschrieben, der damit endet: „das denken wir, nur wir denken das, das denken wir nur“. Denken nur wir das, dass die Struktur dieses Texts gut zum durchscheinenden Kippfigurenmuster auf seiner Rückseite passt?



Abb. 2:

Hans Magnus Enzensberger: „die struktur der texte“, Rückseite.

Foto: DLA Marbach

5 Zu solchen vertikalen, diagonalen und horizontalen Resonanzachsen: Rosa, Hartmut (2016). Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp

6 Gumbrecht, Hans Ulrich (2012). Präsenz. Berlin: Suhrkamp 2012. 216–218

- 12 b) In einem an Johann Wolfgang Goethe adressierten und ursprünglich einmal versiegelten Umschlag findet sich seine ausgeschnittene Unterschrift und zahlreiche kurze, bunte Seidenfäden. Der Text, aus dem die Unterschrift ausgeschnitten wurde, fehlt ebenso wie der Brief, der vorsichtig, ohne das Siegel zu brechen, aus dem Umschlag genommen worden sein muss, und der Stoff, von dem die Fäden abgeschnitten wurden. Auch der Urheber dieser kleinen Goethe-Sammlung ist unbekannt. Es fehlt der eine rote Faden, der Umschlag, Unterschrift und Seidenfäden verbinden könnte.



Abb.3:

An Johann Wolfgang Goethe adressierter Umschlag mit dessen ausgeschnittener Unterschrift und abgeschnittenen Seidenfäden, ohne Absender und Jahr.

Foto: DLA Marbach

- 13 c) Die junge Gertrud von Le Fort bekritzelte um 1895 das Löschblatt in einem Heft mit französischen Aufsätzen. Unter den zahlreichen Abdruckspuren, Linien und Figuren fallen zwei Buchstaben auf, R und L. Offen ist, ob es sich um Anfangsbuchstaben von Namen handelt, also die Buchstaben jemanden bezeichnen.

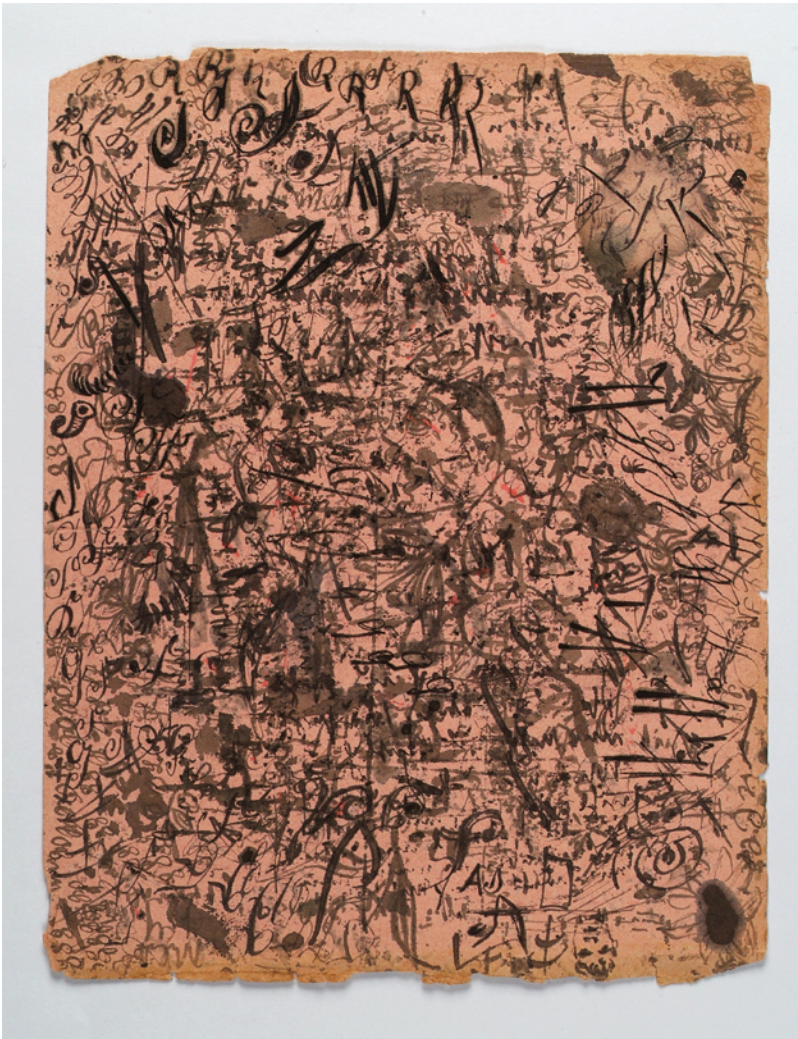


Abb. 4:

Löschblatt aus einem Heft mit französischen Aufsätzen von Gertrud von Le Fort, 1895/96.

Foto: DLA Marbach

- 14 d) Im Sommer oder Frühherbst 1788 schrieb Friedrich Hölderlin einige seiner in der Schulzeit entstandenen Gedichte säuberlich ab, um sie nach den Ferien mit ins Tübinger Stift zu nehmen, wo er im Herbst sein Theologiestudium beginnen wird. Im April 1789 überarbeitete er das Gedicht „Der Lorbeer“ und tilgte mit einer dichten Schraffur eine ganze Strophe. Warum ihm für diese Streichung nicht ein einzelner Strich genügte, lässt sich nur spekulierend beantworten. Für uns ist die augenfällige Streichung eine Stelle, an der wir ‚ins Bild‘ treten können, von der aus wir schauen und zu entziffern versuchen können. Gerade weil sie den Blick auf den darunter liegenden Text verwehrt, ist sie eine Einflugschneise für unsere Neugier und Phantasie und in einem ganz wörtlichen Sinn interessant: Sie öffnet das Manuskript für uns, lässt uns zwischen und hinter die Zeilen blicken und legt den Untergrund, das Gestaltschema des Gedichts frei.

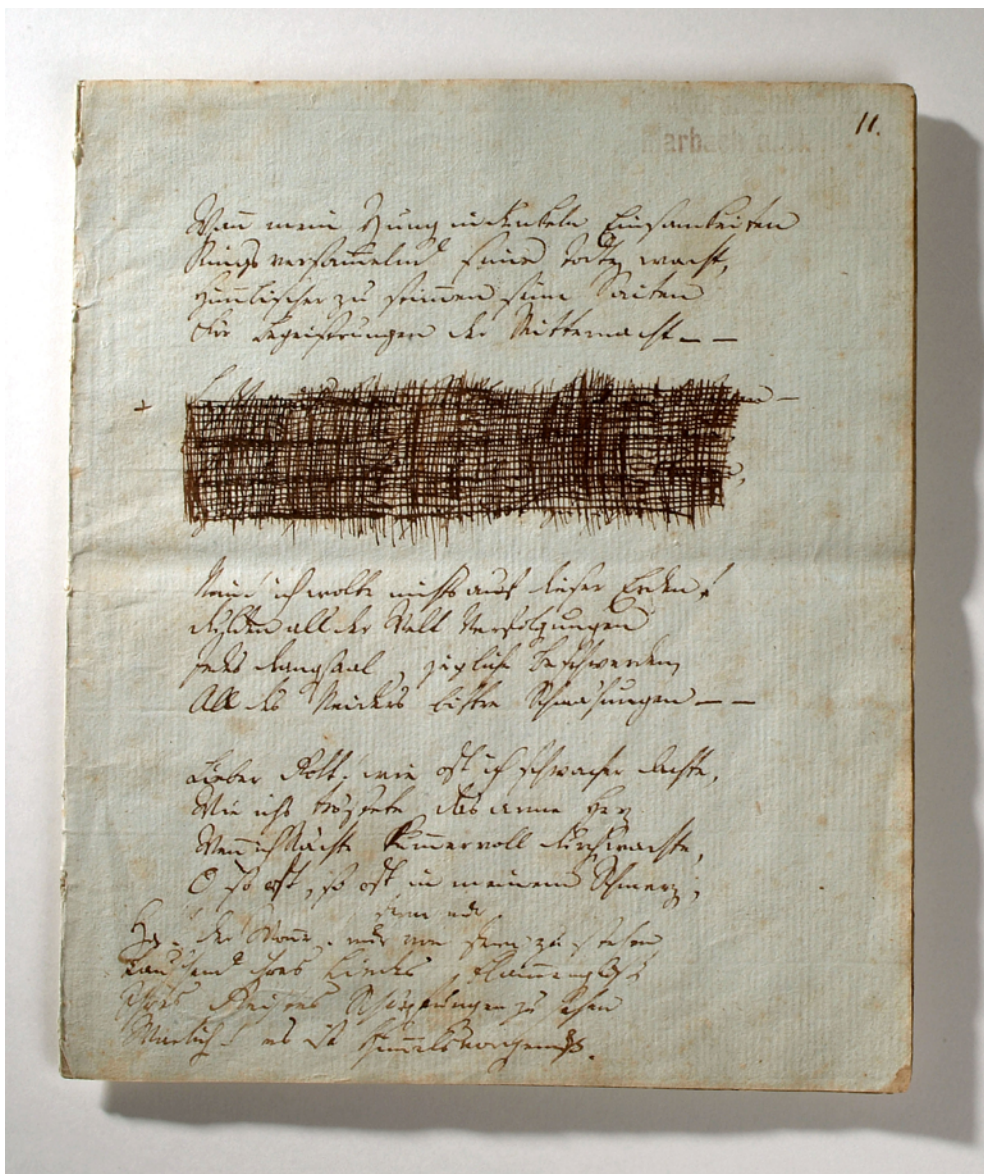


Abb. 5:
 Friedrich Hölderlins Reinschrift des Gedichts „Der Lorbeer“, 1788, korrigiert 1789.
 Foto: DLA Marbach

- 15 Wir können diese vier Exponate auf unterschiedliche Weise animieren, zum Beispiel gestisch-performativ (Hölderlin), autopoetisch (Enzensberger), autorzentriert (Goethe) oder biographisch-episodisch (Le Fort). Als Archivalien üben sie eine Art hermeneutischen Druck auf uns aus: „Potentielle Aktualität ist der Aggregatzustand, in dem die Archivdaten verharren – eine Lage radikaler Latenz.“⁷ Hartmut Böhme hat diese Datensätze der kulturellen Überlieferung mit zwei literarischen Figuren verglichen – mit Franz Kafkas Odradek und Herman Melvilles Bartleby:

7 Ernst, Wolfgang (2002). Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve. 122

- 16 Die Dinge überleben uns, und sei es als nutzloser Müll, der Odradek auch sein kann. Unnachgiebig, wortlos sind sie ein einziges *memento mori*. [...] Wir können die Dinge nur vergeistigen. Doch ein ‚Gedankending‘ ist kein Ding mehr. Auch Odradek ist, zuletzt, gar kein Ding, sondern ein Gebilde aus Sprache, eine Serie von Vorstellungen, Assoziationen, Konjunktiven, Annahmen, Rücknahmen, Einschränkungen – nichts als die Bewegung eines Textes.⁸
- 17 Stellen wir uns vor, die Dinge, die uns stets zur Hand sind, würden wispern: „I would prefer not to“ – die berühmte Formel von „Bartleby the scrivener“. Die Dinge verharrten in stummer Verweigerung. Wären nur da, lungerten herum, anspruchslos und unansprechbar. Stellen wir uns vor, wir wären nicht die Subjekte, die den Objekten Eigenschaften und Merkmale zuschrieben; wir könnten keine Aussagen über Sachverhalte treffen, womit wir die Dinge uns zurechtmachen. Es wäre eine entstellte Welt. Oder noch schlimmer: Wir würden diese Sätze bilden, aber die Dinge würden sich nicht fügen: „They would prefer not to“. Keine Sätze mit Objekten mehr. Das Satzsubjekt würde in seinen Tätigkeitsverben durchdrehen. Die Dinge wären nicht mehr ‚zuhanden‘, zu keinem Gebrauch fügsam, jeder Verwendung entglitten. Ihre unauffällige Gegebenheit im Dienst für uns – so werden die Dinge im Alltag verstanden – verwandelte sich in eine renitente Präsenz, die zunehmend unheimlich würde.⁹
- 18 Interaktivierende Exponate sind also eigensinnige, ambivalente, unentschiedene, widerständige, unnachgiebige, gegenwärtige, unheimliche Exponate, Gedankendinge, Textbewegungen.
- 19 Zu den Begriffen der Lyrikologie, die Rüdiger Zymner vorschlägt, gehören *making special* (das Besondersmachen durch „poetische Multicodierung“)¹⁰ und *Attraktoren*: „Auffälligkeiten (d. h. ‚Störungen‘; ‚Stützpunkte‘)“, die uns fesseln und Teil unserer ästhetischen Erfahrung sind¹¹. *Interaktivierende Exponate* potenzieren die Überstrukturiertheit der Literatur. Sie sind auf den ersten Blick überstrukturiert. Spiele, Listen, Baupläne, Zettelkästen, Notizbücher, Texte mit Anmerkungen, Eselsohren, Falten, Knicken, Flecken, Korrekturen, Streichungen, Unterstreichungen oder Lücken, Schrift- und Textbilder,

8 Böhme, Hartmut (2006). *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 53

9 Böhme, Hartmut (2016). *Agency, Performativität und Magie der Dinge*. In Dörrenbächer, Judith & Plüm, Kerstin (Hg.). *Beseelte Dinge. Design aus der Perspektive des Animismus* (25–49). Bielefeld: 2016. <https://doi.org/10.1515/9783839435588-002>. 37f.

10 Zymner, Rüdiger (2019). *Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge*. In Hillebrandt, Claudia, Klimek, Sonja, Müller, Ralph & Zymner, Rüdiger (Hg.). *Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* (25–50). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110520521-002>. 40

11 Zymner (2019). 29

Zeichnungen, Ornamente, benutzte, abgenutzte Dinge oder Abdrücke sind ‚Stützpunkte‘:

- 20 In research libraries and collections, we may capture the portrait of history in so-called insignificant visual and verbal textualities and textiles. In material details. In twill fabrics, bead-work pieces, pricked patterns, four-ringed knots, tiny spangles, sharp-toothed stencil wheels; in quotations, thought-fragments, rhymes, syllables, anagrams, graphemes, endangered phonemes, in soils and cross-outs.¹²
- 21 Hölderlins Manuskript seines Gedichts „Der Lorbeer“, auf das ich hier immer wieder als Beispiel zurückkommen werde, ist mit seiner textil anmutenden Streichung ein Beispiel für ein überstrukturiertes Exponat und steht in einem komplexen Spannungsverhältnis zwischen Fiktion, Imagination und Realität:
- 22 Nun enthält aber der fiktionale Text sehr viele identifizierbare Realitätsfragmente, die [...] der sozio-kulturellen Textumwelt wie auch der dem Text vorangegangenen Literatur entnommen sind. Insofern also kehrt im fiktionalen Text eine durchaus erkennbare Wirklichkeit wieder, die nun allerdings unter dem Vorzeichen des Fingiertseins steht. Folglich wird diese Welt in Klammern gesetzt, um zu bedeuten, daß die dargestellte Welt nicht eine gegebene ist, sondern nur so verstanden werden soll, als ob sie eine gegebene sei. [...] Im Kenntlichmachen des Fingierens wird alle Welt, die im literarischen Text organisiert ist, zu einem Als-Ob.¹³
- 23 Literatúrausstellungen spielen auch – mehr oder weniger – mit dieser Welt in Klammern. Sie exponieren historische oder erfundene Orte, Dinge und andere Zeugnisse dieser sozio-kulturellen Textumwelt und gehen so zumindest einmal testweise vor das Als-Ob der Literatur zurück. Für die Realitätsfragmente eines fiktionalen Texts eine reale Identifikationsmöglichkeit zu zeigen, kann diese beglaubigen oder dekonstruieren und in einen immer noch aktiven, fortgesetzten Prozess des poetischen Fingierens verwickeln: „So spielt der Text die Verwandlung der Welt, die er in sich hineingezogen hat, und erlaubt, diesen Prozeß als einen Phasenverlauf zu gewärtigen. [...] Das aber heißt auch, daß der Leser im Spielen des Textes dem Gespieltwerden durch den Text nicht entgeht.“¹⁴

12 Howe, Susan (2014). Spontaneous Particulars. The Telepathy of Archives. New York: New Directions. 21

13 Iser, Wolfgang (1991). Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 37

14 Iser (1991). 467f.

- 24 Das Manuskript von Hölderlins Gedicht „Der Lorbeer“ ist Teil eines größeren Konvoluts mit insgesamt 16 Gedichten, des sogenannten Marbacher Quarthefts. Der Maulbronner Klosterschüler Hölderlin schrieb seit 1786 Freundschafts- und Liebesgedichte im Stil der Lieblingsjugendautoren seiner Zeit: Schiller, Klopstock, Ossian, Edward Young, Goethe (also: die seinem Gedicht vorangegangene Literatur). Eine reale Adressatin, die diese Anspielungen verstehen konnte, hatte er beim Schreiben im Kopf, die Freundin Luise Nast: „Auf meinen Spaziergängen reim’ ich allemal in meine Schreibtafel – und was meinst du? – an dich! an dich! und dann löscht’ ichs wieder aus.“¹⁵ Zum Titel „Der Lorbeer“ gehört in dieser Reinschrift eine Jahreszahl: 1788. Ohne Klammer. Das Manuskript zeigt offensichtlich über sich hinaus auf die Welt zu einem bestimmten Zeitpunkt. Es verwickelt uns in einen sprachlich-eigensinnigen Prozess, verschränkt historische, fiktive und imaginäre Räumen und Zeiten und ‚spielt‘ auf diese Weise mit uns.

2. Patience. Interaktivierende Exponatkombinationen

- 25 Der Kunsthistoriker Kurt W. Forster hat Aby Warburgs *Mnemosyne*-Atlas als Versuchsanordnung zur „Induktion von Gedächtnisströmen“¹⁶ bezeichnet. Die elektromagnetische Induktion erzeugt Spannung (also ein elektrisches Feld) durch das Bewegen von Magnetfeldern. Auf Wandtafeln hat Warburg die Reproduktionen von Bildern in eine „ästhetische Strategie der Anhäufung, Vermengung und Verdichtung“¹⁷ verwickelt. Sie bilden von links nach rechts und von oben nach unten Reihen, was beim Betrachten das zumindest imaginäre Kreuz- und Querziehen von Verbindungslinien provoziert. Diese Art des Bilderarrangements, bei der jedes Bild auch einen anderen Platz einnehmen könnte und damit eine andere Verbindung sichtbar machen würde, ist das Gegenteil zu einer „Präsentationsstrategie der weißen Wand“, die jedem Bild für sich „eine emphatische Präsenz“ (van den Berg 2010, 163) verleiht.
- 26 Wollte man Warburgs Bilderatlas mit einem Spiel vergleichen: Patience (oder Solitaire) wird alleine gespielt, indem ein Satz Spielkarten so lange auf- und umgelegt wird, bis sie nach vorgegebenen Regeln aufeinanderliegen und Reihen von acht oder dreizehn Kartenstapeln oder sogenannte Figuren entstehen, zum Beispiel Kartenstapel, die als Quadrat, Fächer oder Schmetterling angeordnet sind. In Jostein Gaarders Roman *Das Kartengeheimnis* wird ein Jokerfest gefeiert, bei dem alle lebenden,

15 Volke, Werner (Hg.) (1977). Friedrich Hölderlin. Die Maulbronner Gedichte 1786–1788. Faksimile des ‚Marbacher Quartheftes‘. Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft. 137

16 Forster, Kurt W. (1995). Warburgs Versunkenheit. In Galitz, Robert & Reimer, Brita (Hg.) Aby M. Warburg: Ekstatische Nymphe, trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten (184–206). Hamburg: Dölling und Galitz. 189

17 Vogel, Fritz Franz (2012). Vom Ausstellen und Zeigen. Das Handbuch der Exponatik. Köln: Böhlau. 36

menschgewordenen Patience-Karten einen sinnlosen Satz sagen. Der Joker – also die Karte, die zu keiner der Spielfarben Herz, Pik, Karo und Kreuz gehört und als ‚Hofnarr‘ beliebig die Rollen wechseln kann – sortiert sie dann so lange um, bis alle Sätze einen Zusammenhang ergeben.

- 27 Exponatkombinationen in Ausstellungen bilden keine fertige, unumstößliche Weltordnung ab, sie zeigen die bewegliche und theoretisch endlose Beziehung der Dinge zueinander. Das Kombinieren von Exponaten ist der wesentliche Kunstgriff einer „interobjektiven Praxis“¹⁸, welche die Dinge vorübergehend und in einem mehrfachen Wortsinn „aussetzt“, indem sie deren normalen Gebrauch unterbricht.¹⁹ Anders als Bücher, Archive und Bibliotheken sind Ausstellungen gerade keine Speicherorte, die auf Identifizierbarkeit und Auffindbarkeit zielen und so die Dinge nach allgemein gültigen Prinzipien der Klassifikation wie Seitenzahlen oder das Alphabet der Verfasserinnen und Verfasser ordnen. Ausstellungskunstgriffe sind subjektive Techniken. Sie inszenieren keine Fakten (dazu braucht es keine Ausstellungen), sondern Relationen: Atmosphären, Stimmungen, Spiegelungen, Reflexe, Ähnlichkeiten, Unterschiede, Überlagerungen, Unschärfen.
- 28 Das *Induzieren* durch Ordnen von Dingen (wozu in einer Literatúrausstellung auch Wörter, Sätze, Verse und längere Textteile, Figuren, Themen, Motive und Geschichten gehören) kann unterschiedlichen imaginären Mustern folgen. Diese Muster bilden jeweils ein „Dispositiv“, eine „Gestaltformation“²⁰, die unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht und die wir mit poetischen Assoziationen und Narrationen füllen, bis sie uns ästhetisch evident, also stimmig und sinnig erscheint. Wie in einem Gedicht entsteht in einer Ausstellung ästhetische Evidenz „aus und mit der ‚multicodierten‘ Fülle und der umfangsbedingten ‚Plötzlichkeit‘ der Gestaltwahrnehmungen [...]. Der Rezipient wird gleichsam durch Fülle und Plötzlichkeit (nichtpropositional, nichtargumentativ) zu einer ‚ästhetischen Sättigung‘ bzw. zu ‚ästhetischer Gewissheit‘ überredet.“²¹
- 29 In einer Ausstellung bestimmen Rahmen, Vitrinen, Sockel, Beleuchtung (Spots) und Texte (Texteinhegungen) sowie die Abstände der Objekte zueinander und zu uns den Umfang des jeweiligen Dispositivs. Diese Umfangsbegrenzung triggert unser „narratives Gehirn“²², ist sowohl nach außen abgeschlossen wie in sich unvollständig und

18 Reckwitz, Andreas (2003). Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive. Zeitschrift für Soziologie 32/4, 282–301. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2003-0401>. 292

19 Bismarck, Beatrice von (2016). Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess. In Busch, Katrin, Meltzer, Burkhard & von Oppeln, Tido (Hg.) Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten (139–156). Zürich, Berlin: diaphanes

20 Zymner (2019). 31

21 Zymner (2019). 33

22 Breithaupt, Fritz (2022). Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen. Berlin: Suhrkamp

offen, setzt einen Erwartungs- und Wahrnehmungsrahmen, vermittelt uns ein Gefühl für die Kontur eines Spielfelds, innerhalb dessen wir einen Handlungsspielraum haben: Die Objektzusammenstellungen sind in vielen unterschiedlichen Versionen denkbar, die Exponate und die daran beteiligten Spielfiguren werden von uns spielbar.

Einige dieser imaginären Spielformationen möchte ich benennen:

- 30 a) Das Kombinieren von Dingen im Raum ist eine elementare Technik des Ausstellers, die uns unmittelbar einen gedanklichen Zusammenhang zwischen den Dingen nahelegt. Das eine löst im anderen etwas aus, macht etwas deutlich, hebt etwas hervor. Eine Kombination kann extrem reduziert sein (es werden nur zwei Dinge miteinander gezeigt, zum Beispiel Hölderlins Streichung mit einer Streichung von Franz Kafka), ein mittleres Maß suchen (die berühmten 100 Dinge) oder maßlos sein (in einem gewissen Umfang gefühlt alles zeigen).

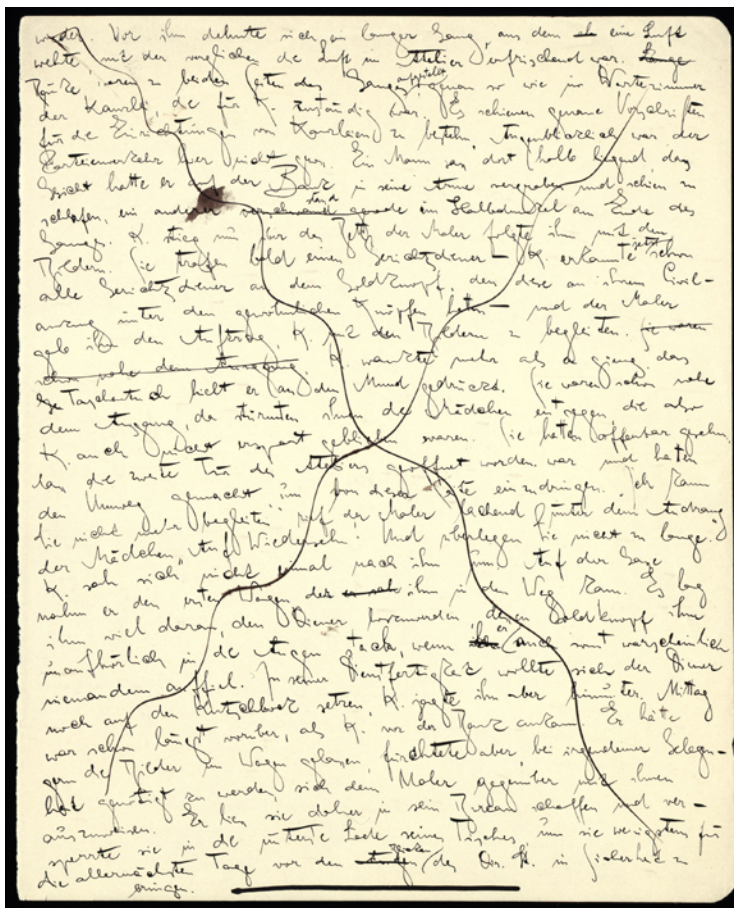


Abb. 6: Gestrichene Vorderseite des Blatts, auf das Franz Kafka für seinen Roman *Der Prozess* (1914/15) den Anfang des „Staatsanwalt“-Konvoluts geschrieben hat

Foto: DLA Marbach

- 31 b) Die *Konfiguration* orientiert sich an unserer Vorstellung von einem Plot. Sie verbindet Dinge zu einem gegenständlichen Bild. Eine Schreibszene ist eine Konfiguration, ebenso eine Leseszene, ein Körperbild, ein Figurennetz oder eine Wortwolke.
- 32 c) Die *Korrespondenz* bringt Dinge zusammen, die den Dialog zwischen Menschen fortgesetzt oder erst ermöglicht haben – oder haben könnten. Diese Ordnung der Dinge im Raum macht uns zu Augen- und Ohrenzeugen. Historische Korrespondenzen sind zum Beispiel Briefwechsel oder Erinnerungsstücke; Imaginäre Korrespondenzen evozieren durch visuelle, akustische, stilistische oder inhaltliche Entsprechungen ein Gespräch zwischen den Dingen und ihren Menschen. Hölderlins Streichung neben einer Streichung von Franz Kafka legt eine imaginäre Korrespondenz nahe, Hölderlins Manuskript neben einem Brief an die Jugendliebe Luise Nast und einem Antwortbrief von ihr wäre eine historische.
- 33 d) Die *Konstruktion* zielt auf Strukturen, die hinter den Dingen liegen und sie miteinander verbinden. Sie kann diese Verbindungen rekonstruieren oder dekonstruieren. Im Mittelpunkt der Konstruktion stehen textgenetische Prozesse und Umgebungen. Welches Gedicht hat Hölderlin zuletzt vor „Der Lorbeer“ geschrieben, welches als erstes danach? Welche Bücher hat er zeitgleich dazu gelesen, welche Bilder gesehen, was gehört?
- 34 e) Die *Konstellation* bringt Dinge zusammen, die durch einen historischen Augenblick miteinander verbunden sind. Die Idee von solchen Konstellationen hat eine kosmische Dimension: ‚kon-stellare‘ bezeichnet eine bestimmte, von der Erde aus erkennbare Stellung der Planeten und des Mondes zur Sonne und zueinander. Dinge, die 1788 geschrieben, abgeschrieben, gelesen, gedacht, gesehen, geträumt, gestrichen oder korrigiert wurden, wären zum Beispiel eine Konstellation zu Hölderlins Manuskript. Der Katalog zu Alexander Kluges Ausstellung „Pluriversum“ geht immer wieder auf diese Zeigetechnik der Konstellation (auch Gravitation und Kooperation) ein: „Die einzelnen Phänomene, die sich beobachten und beschreiben lassen, sollen gerade ihr Eigenleben behalten. Sie sind primär und von sich aus nicht Instrument eines übergeordneten Sinnzusammenhangs.“²³
- 35 f) Die letzte der Zeigetechniken, die hier skizziert werden soll, wird im Katalog zu Alexander Kluges „Pluriversum“ ebenfalls erwähnt: die *Karambolage*, ein „Energieüberschuss auf der subjektiven Seite“: „der Autor lädt schalkhaft das Publikum zum Nachdenken ein.“²⁴ Im Billard ist Karambolage gleichbedeutend mit Querschläger

23 Museum Folkwang (Hg.) (2017). Alexander Kluge. Pluriversum. Leipzig: Spector Books. 188

24 Museum Folkwang (2017). 191

(am Ende muss eine rote Kugel so zum Liegen kommen, dass sie zwei weißen Kugeln berührt), im Alltag bezeichnet sie eine Serie von Erschütterungen, zum Beispiel Zusammenstöße von Personen oder Dingen. 2016 hat Jean-Hubert Martin eine von ihm kuratierte Ausstellung im Pariser Grand Palais mit „Carambolages“ betitelt. Zur Karambolage gehören mindestens drei Dinge, eines, das ein anderes für uns gedanklich anstößt, das dann wiederum ein nächstes in Bewegung bringt:

- 36 Si l'association de deux items suscite une comparaison intéressante, elle reste dans les limites d'une dialectique d'aller-retour, alors qu'un trio, en introduisant un élément supplémentaire, fait circuler les idées et leur constellation inventive dans des multiples directions. On passe du ping-pong au billard et au carambolage où une bille en touche deux autres.²⁵ [Übersetzung HG: Die Kombination von zwei Exponaten ruft zwar einen interessanten Vergleich hervor, bleibt aber innerhalb der Grenzen einer Dialektik von Hin und Her, während ein Trio durch die Einführung eines zusätzlichen Elements die Ideen und ihre erfinderische Konstellation in viele Richtungen zirkulieren lässt. Von Pingpong geht es weiter zum Billard und zur Karambolage, bei der eine Kugel zwei andere trifft.]
- 37 Eine Karambolage wäre zum Beispiel, wenn zu Hölderlins und Kafkas Streichung ein Brief hinzukäme, in dem Schiller am 23. Januar 1773 in Jena für seinen Freund Christian Gottfried Körner zwei Linien mit der Feder zu zeichnen versucht hat, eine Zickzack- und eine Schlangenlinie: „Folgende Linie aber ist eine schöne Linie, oder könnte es doch seyn, wenn meine Feder besser wäre“.

25 Martin, Jean-Hubert (2016). *Beautés dés-ordonnées & Décloisonnement*. In *Carambolages. Essais* (12–33). Paris: Réunion des musées nationaux. 29

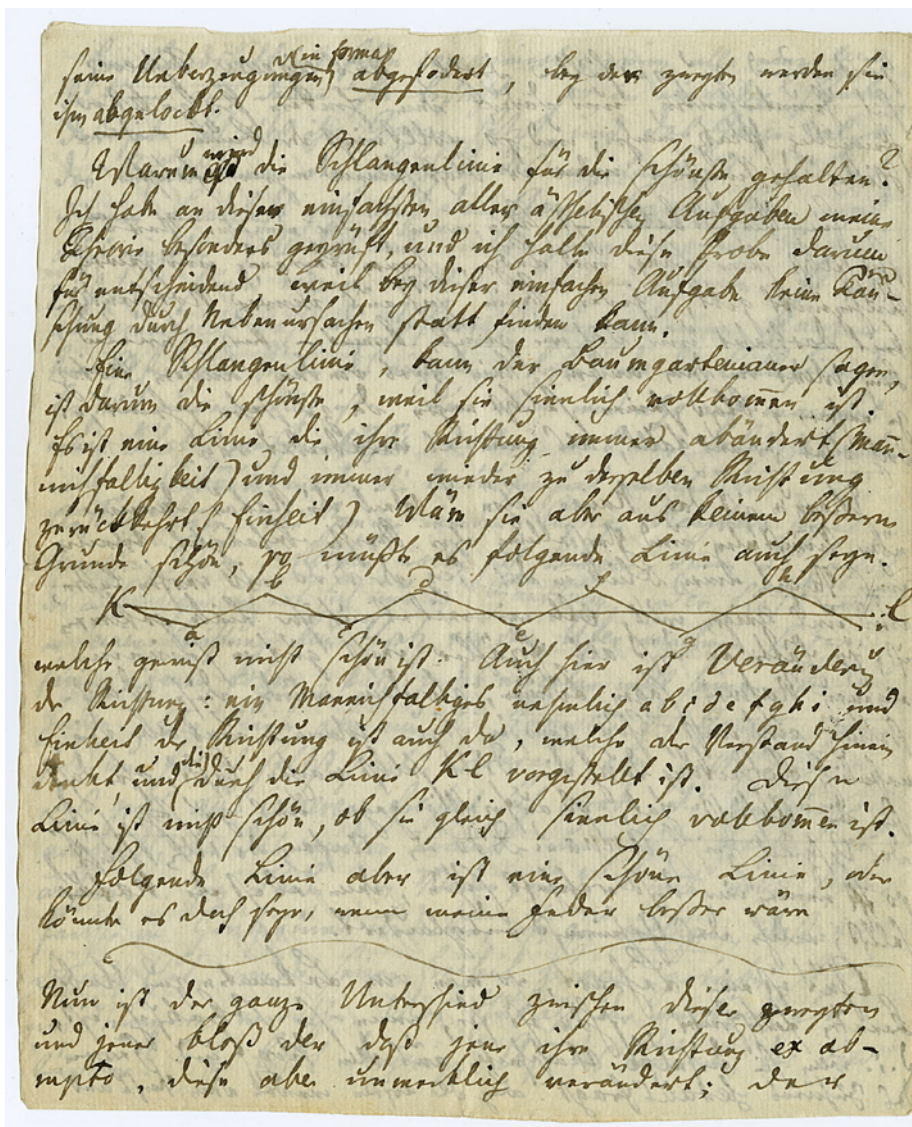


Abb. 7:
Briefseite, auf der Friedrich Schiller für seinen Freund Christian Gottfried Körner zwei Linien mit der Feder zu zeichnen versucht hat, eine Zickzack- und eine Schlangenlinie.
Foto: DLA Marbach

- 38 Als Ausdruck einer subjektiven Art, die Dinge zu ordnen, können diese unterschiedlichen Arten des Kombinierens von Exponaten alleine gespielt werden (Solitaire), zu zweit (beim Patience-Spiel heißt die Variante für zwei „Zank-Patience“) oder in einer Gruppe. Wichtig ist, wenn der Spielrahmen in einer Ausstellung nicht vergessen oder überschritten werden soll, dass die jeweils subjektive Setzung sich nicht als objektive, anonyme und zeitlose Ordnung ausgibt, sondern offensiv markiert, personalisiert und datiert wird. Sie ist nur eine Ordnung auf Zeit und eine von vielen Varianten. Womit wir bei den nächsten Elementen einer Literatúrausstellung als Spiel angekommen wären: Spielfeld und Spielanleitung.

3. Rayuela. Interaktivierende Ausstellungen

- 39 Literatúrausstellungen unterscheiden sich von anderen Räumen – genau wie die Exponate, die sie zeigen – durch Überstrukturiertheit. Diese Überstrukturiertheit kann sichtbar sein (zum Beispiel durch Raumbilder: szenografische, grafische und architektonische Muster wie die Ordnung von Exponaten, Schriften, Farben, Materialien, Leuchtmitteln und Vitrinen) oder beinahe unsichtbar. In Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zieht Mignon nur einen Kreis um den Platz, auf dem sie ihren Tanz aufführen wird: Ein einfacher Rahmen trennt die nun künstlich gestimmte Welt – das Spielfeld – von der alltäglichen. Julio Cortazars Roman *Rayuela* gibt das ebenfalls mit Kreide auf den Boden gezeichnete Kinderspiel Himmel-und-Hölle Titel und Struktur. Der Protagonist Horacio Oliveira versucht vom Feld „tierra“ (Erde) in das letzte Feld „cielo“ (Himmel) zu kommen, wobei der Schluss des Romans so offenbleibt wie sein Verlauf, weil der Roman mit einem „Wegweiser“ mindestens zwei verschiedene Lektüren vorschlägt: eine übliche, lineare, die am Ende des ersten Buchs mit drei Sternchen endet, und eine, die die Kapitel von drei Büchern überkreuz liest: 73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81 – 74 – 6 – 7 – 8 – 93 – 68 – 9 – 104 – 10 usw.²⁶
- 40 Noch einmal ein Begriff aus Rüdiger Zymners Begriffsvorschlägen für die Lyrikologie: Das lyrische Display (in dem das Wort ‚Spiel‘ buchstäblich steckt) ist durch den „Zusammenhang der fakturiell, informationell und graphisch bzw. performativ fundierten Attraktoren“ geprägt, die unsere Aufmerksamkeit „auf Sprache als kognitives System“ und „auf Funktionsmöglichkeiten der menschlichen Sprachfähigkeit überhaupt“ lenken.²⁷ Übertragen auf die Räume einer Literatúrausstellung: Die Faktur ist die sichtbare und spürbare materielle Gemachtheit aller gezeigten und zeigenden Ausstellungselemente; die Information das, was diese Faktur bezeichnet – sie kann zum Beispiel Hölderlins Manuskript „Der Lorbeer“ als Index (Hölderlins Spur), als Ikon (Hölderlins Bild) oder Symbol (Hölderlins Werk) inszenieren. Wobei eine Ausstellung statt „Schriftbildflächen“²⁸ Schriftbildräume ermöglicht und statt der graphischen oder performativen Repräsentation eines Sprachzeichengebildes beides zugleich.
- 41 Literatúrausstellungen können also Schriftbildstimmräume sein, aus Sprachzeichengebilden bestehen, die (wie zum Beispiel Hölderlins Manuskript) ihr eigenes ästhetisches Display definieren, oder alltägliche Gegenstände in literarische Dinge verwandeln. Zum einen, weil alle, die ein Gedicht im öffentlichen Raum sehen oder

26 Cortázar, Julio (1987). *Rayuela. Himmel und Hölle*. Übers. von Fries, Fritz Rudolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (erstmalig 1963)

27 Zymner (2019). 32

28 Zymner (2019). 44

eine Literatúrausstellung besuchen, von vornherein wissen, dass es hier im weiten Sinn um Literatur gehen wird – und damit um das, was sie jeweils damit verbinden: Sprache als individuelles Ausdrucksmittel oder Material der Kunst, Literatur als Technologie des Selbst, Fiktionspakt oder irgendwie Höheres und Anderes oder eben auch als Spiel mit Wörtern, Bedeutungen, Sprachen, Stimmen, Perspektiven, Welten. Literatúrausstellungen gehören zur „substituierten Lektüre“:

- 42 Da Bücher viel versprechen – Wissen, Wahrheit, Schönheit, Bildung, Erfahrung –, ist der Vorgang des Lesens, der diese bedeutenden Gehalte dem Leser vermitteln soll, ein feierliches Ereignis und deshalb von symbolischen Handlungen begleitet. [...] Um den literarischen Text bildet sich eine Sphäre des Literarischen. In diesem Übergangsbereich zwischen Kenntnis und Unkenntnis des Textes wird das Glück einer Nähe zum Bedeutungsvollen erlebbar, ohne daß die Mühsal seiner Entzifferung gefordert wäre.²⁹
- 43 Damit aus einem Lorbeerblatt ein Zeichen des Dichterruhms wird, genügt schon ein Rahmen mit der Unterschrift ‚Literatúrausstellung‘. Literatúrausstellungen verweisen ganz von selbst auf literarische Texte und das mit ihnen assoziierte Schreiben und Lesen.
- 44 Zum anderen zeigen Ausstellungen nichts einfach nur so. Einen Zeigeraum für Literatur zu kreieren, *display*, bedeutet jedem noch so kleinen Element seine Funktion in Bezug auf ein künstliches Ganzes zu geben – als wäre es ein Wort in einem literarischen Text, das durch „eine ganze Reihe formaler Strukturen mit mehreren anderen“ verbunden ist, so dass sich „auf kleinstem Raum mehrere Systeme [verdichten], deren jedes seine eigenen Spannungen, Parallelismen, Wiederholungen und Oppositionen beinhaltet, und von denen jedes ständig alle anderen modifiziert“³⁰.
- 45 Eine Ausstellung, die ein *display*, ein Spielfeld absteckt (anstatt zum Beispiel eine außerhalb ihrer liegende, natürlich scheinende Bedeutung wie einen Sinn oder Wert oder auch eine Zeit oder einen Ort zu visualisieren), gibt ihrer Methode oder ihren Methoden zu zeigen, zu kombinieren, zu strukturieren, zu kommentieren einen erkennbaren künstlichen Rahmen.

29 Schlaffer, Heinz (1999). Der Umgang mit Literatur: Diesseits und jenseits der Lektüre. *Poetica* 31/1,2, 1–25. 12

30 Eagleton, Terry (1988). Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler. 81



Abb. 8:

Auf den ersten Blick: ein künstliches Spiel mit Begriffen in der Ausstellung „Hegel und seine Freunde“ 2019/20 im Literaturmuseum der Moderne. Foto: DLA Marbach

- 46 Ein solcher Rahmen markiert: Es könnte auch anders sein. Die Spielanleitung zu diesem Rahmen legt das Wie, Was und Warum offen. Auf diese Weise werden Besucher*innen zu Mitwisser*innen und Mitspieler*innen – sie haben ausdrücklich die Wahl und sind weder zu einem bestimmten Weg verpflichtet noch dazu, alles anzuschauen. Das Besuchen einer Ausstellung kann mindestens so divers sein wie das Lesen eines einzigen Texts: minimalistisch, maximalistisch, punktuell, seriell, analytisch, konstruktiv³¹, partiell, potentiell, auferlegt, beabsichtigt, aufgeschoben, vermieden, vorgetäuscht, substituiert, vollständig, kontinuierlich, unterbrochen, verbessernd, erinnert, schreibend³².



Abb. 9:

Von den Besucher*innen durch Tageslichtprojektoren veränderbarer Experimentierraum zu den Themen ‚Begreifen‘, ‚Nacht‘, ‚Licht‘, ‚Ideal‘ und ‚Fragen‘ im Mittelpunkt einer losen Kombination von Text- und Objekt-Exponaten in der Ausstellung „Hegel und seine Freunde“.

Foto: Andreas Jung und Diethard Keppler)

31 Richter, Tobias & Schnotz, Wolfgang (2018). Textverstehen. In Rost, Detlef H., Sparfeldt, Jörn R. & Buch, Susanne R. (Hg.). Handwörterbuch Pädagogische Psychologie (826–837). Weinheim, Basel: Beltz

32 Schlaffer (1999)

- 47 In Rüdiger Zymners Begriffen der Lyrikologie werden der implizite Autor und der implizite Leser als „Adressant“ und „Adressat“ bezeichnet, die in einem lyrischen Sprachzeichengebilde unter anderem markiert werden „durch die Verwendung von Personalpronomina (,ich‘; ,wir‘ [beziehungsweise ,du‘; ,ihr‘]) und/oder auch verba dicendi, agendi oder auch sentiendi – vor allem im Präsens (,sage, tue etwas, fühle, denke‘ in diesem Moment etc.; explizite Markierung einer ,IchHierJetztOrigo‘“.³³



Abb. 10:

In der Ausstellung „Hegel und seine Freunde“ wurden die Besucher*innen direkt angesprochen und als Subjekt wie Objekt involviert.

Foto: DLA Marbach

³³ Zymner (2019). 26

- 48 Je weniger solche Ich-Hier-Jetzt-Markierungen auftreten, desto adressanten- und adressatenneutraler oder -freier ist ein Gedicht. Auf eine Ausstellung übertragen: Je weniger sicht- und spürbar ein individueller Stil des Zeigens ist, je weniger demonstrativ und ausschließlich gezeigt wird, desto neutraler, objektiver, repräsentativer scheint sie uns. Am deutlichsten wird der individuelle Stil des Zeigens in den für eine Ausstellung geschriebenen Para-, Meta- und Hypertexten³⁴: Titel, Intros, Raumtexte, Kapiteltexte, Objektlegenden, Ankündigungen und Anleitungen. In traditionellen Literatúrausstellungen fällt eine bescheidene Textform auf: die möglichst kurze und sachlich gehaltene, möglichst nah beim Exponat liegende Exponatlegende. Als Peritext ordnet sie das Exponat ein. Nicht mehr als „Der Lorbeer. Gedichthandschrift Hölderlins aus dem Jahre 1778“ steht unter einer Fotografie der ersten Manuskriptseite im Katalog der Marbacher Hölderlin-Ausstellung von 1970.³⁵ Im Gegensatz dazu versuchen demonstrative Ausstellungstexte die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen – sie zeigen auf sich –, um von dort aus wieder auf das Exponat zu zeigen: Im idealen Fall sehen die Besucher*innen das Exponat mit „den Augen des Textes“³⁶. Im englischen Wort ‚caption‘, das sowohl die Beschriftung wie die Überschrift und den Untertitel bezeichnen kann, steckt das lateinische ‚captatio‘: greifen, jagen, haschen. Das Epitexten, das Von-einem-Text-auf-etwas-Zeigen, kann dabei immer nur einzelne Fingerzeige geben, die den Blick des impliziten Besuchers lenken.
- 49 Verschiedene Möglichkeiten für dieses Epitexten möchte ich hier einmal beispielhaft durchspielen. Der Einfachheit halber ist Hölderlins Manuskript dabei jeweils emblematisch gefasst – mit einem *lemma*, einem Stichwort als Überschrift und einer erläuternden Unterschrift als *subscriptio*:
- 50 a) ‚Ichstreichbild‘. 1788 schreibt der 18-jährige Hölderlin sein Gedicht ‚Der Lorbeer‘ ins Reine, in dem er Klopstock, Goethe und Edward Young (die großen Erneuerer der Lyrik zu seiner Zeit) bewundert und ihnen nacheifern möchte: „Laßt michs sagen, Spötter! laßt mich sagen – / Sterben würd’ ich, dieser Mann zu sein, / Martern wolt’ ich dulden, so zu klagen, / Höllenqualen, so zu Gott zu schrein.“ Wohl im April 1789 streicht er diese Strophe sorgfältig aus und ersetzt sie durch ein bescheideneres Selbstbild, das auch ohne ‚ich‘ funktioniert: „Ha! der Wonne! ferne nur zu stehen / Lauschend ihres Liedes Flammenguß, / Ihres Geistes Schöpfungen zu sehen / Warlich! es ist Himmelsvorgenuß.“

34 Buschmann, Heike (2010). Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In Baur, Joachim (Hg.), Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes (149–170). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839408148-007>

35 Volke (1977). 80/81

36 Penzel, Joachim (2006). Mit den Augen des Texts. Vermittlungspublizistik in den Gemädegalerien und Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts“. *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 2, 80–93

- 51 b) ‚Wortfelder‘. In seinem Gedicht „Der Lorbeer“ streicht Hölderlin eine Strophe aus und schreibt an den unteren Rand, wie der Umriss der Streichung in Gedanken zu füllen ist: Stehen, Lauschen, aus der Ferne Sehen und Genießen statt Dulden, Klagen, Qualen, Schreien und Sterben. Als wäre der, der schreibt, mit der Zeit bescheidener geworden. Oder zufriedener: Wonne statt Spott. Oder aber: als blicke der, der schreibt, vom unteren Papierrand aus nach oben auf die Mitte des Papiers – aus der Gegenwart des Schreibens auf eine Vergangenheit des Schreibens.
- 52 c) ‚Poesieschauplatz‘. 2022 hat Sandro Zanetti das literarische Schreiben als einen „potenzierten Rückkoppelungsprozess“ beschrieben, in dem die mit poetischen Verfahren hervorgebrachten Texte ein „doppelter Schauplatz des Poetischen“ sind. Hölderlin hat sein Gedicht „Der Lorbeer“ 1788 ins Reine geschrieben und 1789 beim Wiederlesen eine Strophe gestrichen und in eine flächige Textur aus Strichen verwandelt, als wolle er jedes Zeichen für sich spüren: „Im fortlaufenden Kontakt mit der sprachlichen Materialität und den darauf zurückbezogenen imaginären, reflexiven, rhythmischen Impulsen und Unterbrechungen bewegt sich der Schreibprozess“³⁷.
- 53 d) ‚Erscheinungsraum‘. Auf der letzten Manuskriptseite unten hat der Schriftsteller Eduard Mörike 1870 im Auftrag des Heilbronner Autographensammlers Carl Künzel die Echtheit von Hölderlins Gedichthandschrift beglaubigt und den Namen des Urhebers ergänzt: „Friedrich Hölderlin. Die Ächtheit der Handschrift t[estatur] Dr. Eduard Mörike“. Durch diesen Zusatz wird das Manuskript zu einem „Raum, der dadurch entsteht, dass Menschen voreinander erscheinen, und in dem sie nicht nur vorhanden sind wie andere belebte oder leblose Dinge, sondern ausdrücklich in Erscheinung treten“³⁸.
- 54 e) ‚Mustererkennung‘. Was denken Sie: Ist die auffällige Streichung in diesem Hölderlin-Manuskript die Spur einer Gefühlsregung oder einer Tagträumerei mit der Schreibfeder in der Hand? Oder will sie in Wahrheit nur unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und uns dazu bringen, den gestrichenen Text doch noch zu entziffern und schauend zu lesen oder lesend zu schauen?
- 55 f) ‚Textarbeit‘. Die Strophenform in Hölderlins Gedicht ist klar umrissen. Von vornherein ist klar: Was geschrieben wird, kann jeweils nur einen bestimmten Umgang besitzen. Probiere es aus und schreibe selbst eine Strophe, die diejenige ersetzen könnte, die Hölderlin gestrichen hat: „Laßt mich sagen, Spötter! laßt mich sagen – / Sterben würd’ ich, dieser Mann zu sein, / Martern wolt’ ich dulden, so zu klagen, / Höllenqualen, so zu Gott zu schrein.“

37 Zanetti (2022). 77

38 Arendt (1967). 192

- 56 Diese Epitexte folgen keinem Ausstellungslegendenmuster (wie Urheber, Titel, Zeitpunkt, Ort, Material, Größe, Provenienz), mit dem das Exponat in Archivkatalogen identifizierbar ist. Als spezielle Texte lenken sie unsere Wahrnehmung jeweils auf eine bestimmte Eigenschaft des Exponats. Was heißt: Es wird deutlich, dass es mehr als nur einen solchen Epitext geben kann. Die Besucher*innen können theoretisch und – je nach Ausstellung – auch praktisch selbst weiterschreiben. „Erst eine Vielzahl von Sätzen und Satzarten verleiht einem Satz einen Sinn. [...] In den Spielen der Sprache geht es darum, wie die Welt uns etwas angeht. Ginge sie uns nur in einem Sinn etwas an, ginge sie uns gar nichts an.“³⁹

4. Nomic. Vorschlag für einen interaktivierenden Referenzrahmen für Ausstellungen

- 57 Nomic, erfunden in den 1980er Jahren von Peter Suber, ist ein Spiel, das man als selbstreferentielles Open-Access-Spiel bezeichnen könnte: Jede/r Spieler*in kann auf Antrag jederzeit jede Regel ändern. Es ist auch denkbar, ganz ohne Regeln mit dem Spielen anzufangen und sich erst allmählich auf Regeln zu verständigen. Der Wunsch, zusammen zu spielen und sich auf das Spiel einzulassen, ist die Voraussetzung für das Spielen. Übertragen auf eine Ausstellung: Kurator*innen wie Besucher*innen müssen diese minimale Voraussetzung erfüllen: bereit sein, sich einzulassen. Es bedarf also eines Ausstellungs-Pakts.
- 58 Daher möchte ich zum Schluss versuchen, mit dem Spiel als Leitmotiv einen offenen, verhandel- und änderbaren Referenzrahmen zu skizzieren, der hilft, diesen Pakt einzugehen und die ästhetischen, methodischen, technischen und sozialen Kompetenzen zu schulen, mit denen Literatúrausstellungen als „Denken im Raum“⁴⁰ eine Form der unterhaltsamen Wissenschaftskommunikation sein können, aber eben auch mehr: ein künstlicher, konzentrierter Erfahrungs- und Erkenntnisraum, der uns zum „Denken anregt oder gar nötigt“⁴¹ und in dem ums Ganze gespielt wird – um die Freiheit der Literatur wie ihrer Produktion und Rezeption.
- 59 Im Spiel verlieren wir [...] unsere Angst. Gleichzeitig kommt es zu einer verstärkten Aktivierung all jener neuronalen Netzwerke, die gebraucht werden, um die jeweiligen Herausforderungen des betreffenden Spiels zu meistern. Je komplexer das Spiel ist, desto mehr solcher regionalen Netzwerke werden gleichzei-

39 Seel, Martin (2023). Spiele der Sprache. Berlin: Suhrkamp. 7

40 Tyradellis (2014). 134

41 Tyradellis (2014). 134

tig aktiviert. Genau das ist die Voraussetzung dafür, dass wir durch neuartige Verknüpfungen der in diesen regionalen Netzwerken verankerten Wissensinhalte neue kreative Einfälle und Ideen entwickeln können.⁴²

- 60 Claudia Frick und Melanie E.-H. Seltmann haben sich bei ihrem „Referenzrahmen für eigenständige digitale Wissenschaftskommunikation durch Forschende“⁴³ an den Kompetenzstufen des Fremdsprachenerwerbs orientiert: A = passive Kompetenz, B = aktive Kompetenz, C = interaktive Kompetenz. Mit diesen Kompetenzstufen möchte ich vorschlagsweise vier Kernausstellungskompetenzen in Schwierigkeitsgrade unterteilen:
- 61 a) Wer Ausstellungen kuratiert und gestaltet, der kann Objekte (Archivalien, aber auch Texte) finden (A 1), identifizieren (A 2), kommentieren (B 1), kombinieren (B 2), vernetzen, schichten, überlagern, dekonstruieren, verändern, skalieren, schneiden, mixen, reflektieren, interaktiveren (C 1) und andere damit spielen lassen, also identifizieren, kommentieren, kombinieren, vernetzen, schichten, überlagern, dekonstruieren, verändern, skalieren, schneiden, mixen, reflektieren, interaktivieren lassen (C 2).
- 62 b) Wer Ausstellungen kuratiert und gestaltet, der kann die Entstehungs-, Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Deutungsdimensionen von Exponaten ahnen (A 1), rekonstruieren (A 2), benennen und übersetzen (B 1), reflektieren und dekonstruieren (B2), erzeugen (C 1) und rekonstruieren, benennen, übersetzen, reflektieren, dekonstruieren und erzeugen lassen (C 2).
- 63 c) Wer Ausstellungen kuratiert und gestaltet, der kann einen Raum nutzen (A 1), ihn dekorieren (A 2), mit grafischen, architektonischen und amorph-materiellen Mitteln wie Licht oder Klang ein bestimmtes Raumbild gestalten (B 1), ihn bewusst als künstlichen Raum, als Spielfeld gestalten (B 2), mit realen und virtuellen Räumen im Raum spielen (C 1), Raum und Räume verändern und erzeugen lassen (C 2).
- 64 d) Wer Ausstellungen besucht, der möchte informiert werden (A 1), berührt werden (A 2), involviert werden (B 1), etwas über sich selbst lernen (B 2), sich selbst ausdrücken und partizipieren (C 1), andere Perspektiven wahrnehmen und ausdrücken, also mit Rollen spielen und mitspielen (C 2).

42 Hüther, Gerald & Quarch, Christoph (2018). Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als Funktionieren ist. München: btp (erstmalig 2016). 20

43 Frick, Claudia & Seltmann, Melanie E.-H. (2023). Referenzrahmen für eigenständige digitale Wissenschaftskommunikation durch Forschende. Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften. https://doi.org/10.17175/wp_2023b

- 65 Bei Nomic können Spieler*innen unabhängig von ihrer Punktzahl gewinnen, wenn sie eine Regeländerung durchsetzen, die dazu führt, dass sich Regeln widersprechen, wenn sie also ein Paradoxon auslösen. Literatúrausstellungen sind in einem mehrfachen Sinn durch solche Paradoxa geprägt. Sie stellen etwas aus, was selbst gerade meist nicht oder nur in einem erweiterten, substituierenden Sinn Literatur ist. Sie setzen etwas aus, was in uns passiert, wenn wir einen literarischen Text lesen, ihm unsere Stimme und unsere Vorstellungen leihen. Sie fokussieren uns nicht auf einen Text, konzentrieren uns nicht auf eine Lesart, sondern im Gegenteil, sie provozieren ein abgelenktes Lesen und Schauen (*distracted reading*⁴⁴ und *cross mapping*⁴⁵) und verwandeln alles, was sie zeigen und mit was sie zeigen, in Zeichen einer mehrdeutigen Sprache. Sie sind Spiele mit den Spielen der Sprache: „Sprache von ihren Ambivalenzen zu befreien wäre, abgesehen davon, dass es vergeblich wäre, keine Befreiung. [...] Sprache kennt – wie die Demokratie – keinen einen Idealzustand; das ist ihr bester Zustand.“⁴⁶

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (1967). *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München: Piper (erstmalig 1958)
- Benjamin, Walter (1972). Die glückliche Hand. Eine Unterhaltung über das Spiel. In Rexroth, Tillman (Hg.). *Gesammelte Schriften, IV(2) (771-777)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (erstmalig 1935)
- Bismarck, Beatrice von (2016). Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess. In Busch, Katrin, Meltzer, Burkhard & von Oppeln, Tido (Hg.) *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten (139–156)*. Zürich, Berlin: diaphanes
- Böhme, Hartmut (2006). *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Böhme, Hartmut (2016). Agency, Performativität und Magie der Dinge. In Dörrenbächer, Judith & Plüm, Kerstin (Hg.). *Beseelte Dinge. Design aus der Perspektive des Animismus (25–49)*. Bielefeld: 2016. <https://doi.org/10.1515/9783839435588-002>

44 Thain, Marion (Hg.) (2018). Distracted Reading: Acts of Attention in the Age of the Internet. *Digital Humanities Quarterly* 12,2. <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/2/index.html> (18.12.2023)

45 Bronfen, Elisabeth (2002). Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache. In Musner, Lutz & Wunberg, Gotthart (Hg.). *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen (110–134)*. Wien: WUV Universitätsverlag. 111: „Beim Verfahren des cross-mapping geht es um das Feststellen und Festhalten von Ähnlichkeiten, die sich zwischen ästhetischen Werken ergeben, für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne von explizit thematisierten Einflüssen festgemacht werden können. Es geht darum, die Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, hervorzuheben oder die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen nachzuzeichnen.“

46 Seel (2023), 342

- Breithaupt, Fritz (2022). *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen*. Berlin: Suhrkamp
- Bronfen, Elisabeth (2002). *Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache*. In Musner, Lutz & Wunberg, Gotthart (Hg.). *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen* (110–134). Wien: WUV Universitätsverlag
- Buschmann, Heike (2010). *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse*. In Baur, Joachim (Hg.), *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes* (149–170). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839408148-007>
- Cortázar, Julio (1987). *Rayuela. Himmel und Hölle*. Übers. von Fries, Fritz Rudolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (erstmalig 1963)
- Eagleton, Terry (1988). *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler
- Enzensberger, Hans Magnus (2006). *Waschzettel zu einer Ausstellung*. In *WortSpielzeug* (37–42). Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft
- Ernst, Wolfgang (2002). *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve
- Forster, Kurt W. (1995). *Warburgs Versunkenheit*. In Galitz, Robert & Reimer, Brita (Hg.) *Aby M. Warburg: Ekstatische Nympe, trauernder Flußgott. Portrait eines Gelehrten* (184–206). Hamburg: Dölling und Galitz
- Frick, Claudia & Seltmann, Melanie E.-H. (2023). *Referenzrahmen für eigenständige digitale Wissenschaftskommunikation durch Forschende*. *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*. https://doi.org/10.17175/wp_2023b
- Gfrereis, Heike (2023). *Hegel und seine Freunde*. *Ausstellungsdokumentation*: <https://www.literatursehen.com/projekt/hegel-und-seine-freunde> (20.12.2023)
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012). *Präsenz*. Berlin: Suhrkamp 2012
- Howe, Susan (2014). *Spontaneous Particulars. The Telepathy of Archives*. New York: New Directions
- Hüther, Gerald & Quarch, Christoph (2018). *Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als Funktionieren ist*. München: btp (erstmalig 2016)
- Iser, Wolfgang (1991). *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Lewitscharoff, Sibylle (o.J.). *Grammatikspiel. Anleitung und Spieldokumentation*: <https://www.literatursehen.com/themenseite/mit-zeichen-spielen> (20.12.2023)
- Martin, Jean-Hubert (2016). *Beautés dés-ordonnées & Décloisonnement*. In *Carambolages. Essais* (12–33). Paris: Réunion des musées nationaux.
- Museum Folkwang (Hg.) (2017). *Alexander Kluge. Pluriversum*. Leipzig: Spector Books
- Penzel, Joachim (2006). *Mit den Augen des Texts. Vermittlungspublizistik in den Gemäldegalerien und Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*. *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 2, 80–93

- Reckwitz, Andreas. Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4, 282–301. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2003-0401>
- Richter, Tobias & Schnotz, Wolfgang (2018). Textverstehen. In Rost, Detlef H., Sparfeldt, Jörn R. & Buch, Susanne R. (Hg.). *Handwörterbuch Pädagogische Psychologie* (826–837). Weinheim, Basel: Beltz
- Rosa, Hartmut (2016). *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp
- Schlaffer, Heinz (1999). Der Umgang mit Literatur: Diesseits und jenseits der Lektüre. *Poetica* 31/1,2, 1–25
- Seel, Martin (2023). *Spiele der Sprache*. Berlin: Suhrkamp
- Thain, Marion (Hg.) (2018). Distracted Reading: Acts of Attention in the Age of the Internet. *Digital Humanities Quarterly* 12,2. <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/2/index.html> (20.12.2023)
- Tyradellis, Daniel (2014). *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*. Hamburg: Edition Körber
- van den Berg, Karen (2010). Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In van den Berg, Karen & Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.). *Politik des Zeigens* (143–168). München: Wilhelm Fink 2010
- Vogel, Fritz Franz (2012). *Vom Ausstellen und Zeigen. Das Handbuch der Exponatik*. Köln: Böhlau
- Volke, Werner (Hg.) (1977). Friedrich Hölderlin. *Die Maulbronner Gedichte 1786–1788. Faksimile des ‚Marbacher Quartheftes‘*. Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft
- Zanetti, Sandro (2022). *Literarisches Schreiben*. Stuttgart: Reclam
- Zymner, Rüdiger (2019). Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge. In Hillebrandt, Claudia, Klimek, Sonja, Müller, Ralph & Zymner, Rüdiger (Hg.). *Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* (25–50). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110520521-002>

Über die Autorin

Heike Gfrereis ist Referentin für „Literatur im öffentlichen Raum“ am Deutschen Literaturarchiv Marbach, wo sie seit 2001 zahlreiche Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne und im Schiller-Nationalmuseum kuratiert hat.
<https://www.ilw.uni-stuttgart.de/institut/team/Gfrereis/>