

AUTORIN

Sonja Lehmann (Stuttgart)

TITEL

Verfremdet, wiederbelebt. Anmerkungen zu Ästhetik und Darstellungsverfahren in der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne

ERSCHIENEN IN

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* # 3 (2.2011) / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/sonja-lehmann-verfremdet-wiederbelebt>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-13439431258

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Sonja Lehmann: »Verfremdet, wiederbelebt. Anmerkungen zu Ästhetik und Darstellungsverfahren in der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne«. In: *Textpraxis* 3 (2.2011). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/sonja-lehmann-verfremdet-wiederbelebt>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-13439431258.

IMPRESSUM

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School *Practices of Literature*  
Germanistisches Institut  
Hindenburgplatz 34  
48143 Münster

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

Redaktion und Herausgabe: Nina Gawe, Gesche Gerdes, Till Huber, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Christina Riesenweber, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus Textpraxis sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

# Verfremdet, wiederbelebt

## Anmerkungen zu Ästhetik und Darstellungsverfahren in der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne

Literaturausstellungen haben die Aufgabe, die Literatur, die Geschichte und die Geschichten der Literatur, die Spuren von Dichter- und Denkerleben, und überhaupt die konservierte Vergangenheit, diese »ungeheure Masse an Erfahrung«<sup>1</sup> wiederzubeleben. Strukturell wird diese aktive und produktive »Erinnerungs- und Bewahrungsarbeit«<sup>2</sup> von der Konzeption der jeweiligen Ausstellung geleistet. Eine Ausstellungskonzeption interpretiert, verbindet und verknüpft Materialien, stiftet Zusammenhänge, spürt Ursprüngen nach. So auch die Konzeption von *nexus* (lat. ›Verknüpfung‹, ›Nabe‹), der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne in Marbach am Neckar (LiMo). Allerdings weist *nexus* eine Besonderheit auf, die hier genauer untersucht werden soll: Die produktive »Erinnerungs- und Bewahrungsarbeit« ist darin mittels einer gezielt verfremdenden Präsentation der Materialien in spezifischer Weise an die individuellen Aktivitäten des Besuchers geknüpft. *nexus* setzt nicht auf vorformulierte Kategorien wie Epochen, Autoren oder Einzelwerke und auch nicht auf Kausalitäten, Erklärungen oder Zuschreibungen. *nexus* bringt den Besucher in Bewegung, regt ihn an zum freien Montieren und Zusammenführen von ausgestellten Bruchstücken und befördert ein reflektiertes Betrachten. Die wirksame Grundlage dieser Konzeption geht auf die Prinzipien der ästhetischen Verfremdung zurück, so die These in der folgenden Darstellung. Es wird gezeigt, dass nicht nur der im LiMo ausgestellte Gegenstand, nämlich die Literatur des 20. Jahrhunderts, sondern auch das ästhetische Darstellungsverfahren in eine Form der Kritik und Erkenntnisförderung überführt ist, die paradigmatisch für die Literatur und Kunst der Moderne steht.<sup>3</sup> Als Ausgangspunkt dient die Frage, inwiefern und mit welchen Mitteln die präsentierten literarischen Materialien ein individuelles Erkennen und Erfahren als ein »neues Sehen«<sup>4</sup> ermöglichen. Zur detaillierten Analyse der verfremdenden

---

1 | Alexander Kluge: »Medialisieren – Musealisieren«. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen 1990, S. 31–39, hier S. 36.

2 | Ebd.

3 | Über den Begriff und die Datierung der »Moderne« existieren unterschiedliche Vorstellungen. In diesem Zusammenhang bezeichnet er ganz konkret den Zeitraum, den die Dauerausstellung thematisiert, also die Jahre um 1900 bis heute. Zur Rolle der Verfremdung als Darstellungsprinzip der Moderne folgt die Erläuterung im Weiteren.

4 | Die Formulierung »neues Sehen« bezieht sich hier allgemein auf das Konzept der ästhetischen Verfremdung. Entdeckungen und Positionen, die in der Kunstströmung der »Neuen Sachlichkeit« und der Fotografie des »Neuen Sehens« in den 1920er Jahren gemacht und bezogen wurden, finden hier keine Berücksichtigung.

Prinzipien in der *nexus*-Konzeption, werden zwei Perspektiven eingenommen: A) der Ausstellungsraum und B) einzelne exemplarische Objektkonstellationen in den Vitrinen. Den Einstieg bildet eine begriffsgeschichtliche Skizze zum ästhetischen Verfahren der Verfremdung, das weitaus mehr bedeutet als eine bloße Deformation des (vermeintlich) Ursprünglichen.

## Die Verfremdung als Grundbegriff der Literatur der Moderne

Der Begriff *Verfremdung* wird zum ersten Mal von dem russischen Formalisten Viktor Šklovskij kunsttheoretisch definiert. In seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren*, der 1916 veröffentlicht wurde, hebt Šklovskij die Verfremdung (russ. *остранение* / *ostranenie*, wörtlich: Fremd-Machen) als eine zentrale ästhetische Kategorie hervor.<sup>5</sup> Sie betrifft die Kunstproduktion ebenso wie die Kunstrezeption – der Begriff wird als *das* Prinzip der Kunst überhaupt entworfen: Kunst *ist* Verfremdung. Den Ausgangspunkt der Darlegung bilden allgemeine Beobachtungen zur sinnlichen Wahrnehmung der 1910er Jahre des letzten Jahrhunderts: Šklovskij stellt fest, dass die Wahrnehmung des Menschen in der modernen Welt zunehmend verkümmert und automatisiert ist.<sup>6</sup> Jeder Gegenstand, jedes Ding der Wirklichkeit tritt als Bestandteil unserer alltäglichen und gewohnten Umgebung in seiner Gegenwart nur auf eine sehr oberflächliche Weise ins Bewusstsein. Die Fülle der Dinge und Eigenschaften reduziert sich in der automatisierten Wahrnehmung auf lediglich flüchtig wiedererkannte Schemata:

Mehrere Male wahrgenommene Dinge beginnen wir sehr bald nur noch wiedererkennend wahrzunehmen: wir haben das Ding vor uns, wir wissen, daß es da ist, aber wir sehen es nicht mehr. Darum können wir nichts darüber sagen.<sup>7</sup>

Die Aufgabe der Literatur, der Kunst allgemein besteht nun darin, die gewohnten Wahrnehmungsmuster des Alltags zu »entautomatisieren«, d.h. die Dinge wieder so zu zeigen, als sähen wir sie zum ersten Mal.<sup>8</sup> Dies geschehe durch künstlerische Verfahren der »Verseltsamung« in der Sprache wie beispielsweise der semantischen Verschiebung, welche die Form »erschweren« und die Wahrnehmung verfremden:

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst

---

5 | Später, 1925, wird »Kunst als Verfahren« Viktor Šklovskijs *Theorie der Prosa* als einleitender Aufsatz voranstellt (*O meopuu npoзы / O teorii prozy*, Moskau 1925). Im Folgenden bildet die 1966 erschienene Ausgabe von *Theorie der Prosa* die Grundlage. Hier ist der Titel des Aufsatzes mit »Kunst als Kunstgriff« übersetzt. Vgl. Viktor Šklovskij: »Kunst als Kunstgriff«. In: Ders.: *Theorie der Prosa*. Hg. und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt/M. 1966, S. 7–27. Vgl. außerdem: Viktor Žmegač: »Verfremdung«. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, S. 453–457.

6 | »Wenn wir die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung genauer studieren, sehen wir, daß gewohnheitsmäßige Handlungen zu automatischen Handlungen werden. Alle unsere Gewohnheiten ziehen sich in den Bereich des Unbewußten und Automatischen zurück.« Šklovskij: »Kunst als Kunstgriff« (Anm. 5), S. 12.

7 | Ebd., S. 15.

8 | Vgl. ebd.

ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.<sup>9</sup>

Die Betonung liegt hier auf dem Prozesshaften der künstlerischen Produktion und der Rezeption, die beide als schöpferische Vorgänge gefasst sind. Ziel ist es, weder ein positives und abgeschlossenes Bild der Wirklichkeit zu (re-)produzieren, noch so etwas wie eine »letzte Bedeutung« zu schaffen, zu erkennen oder zu bewahren. Vielmehr gilt es, alltägliche Dinge im Erzählen und Montieren in Bewegung zu setzen, sie auf die Ebene einer bewussten Reflexion zu heben und gleichzeitig sinnlich zugänglich und erkennbar zu machen: die »Dinge fühlbar« und den »Stein steinig«. Auf sprachlicher Ebene kann diese »Verseltsamung« oder »Verkomplizierung« über verschiedene schöpferische Methoden, über »Kunstgriffe«, realisiert werden. Šklovskij nennt hier als Beispiele das Erzählen aus der »Froschperspektive«, das Finden von »neuen Metaphern« oder eine gänzlich befremdliche Redeweise in der Prosa, die in ihrem Rhythmus stark von der Alltagssprache abweicht.<sup>10</sup> Der Blick in die Geschichte der Literatur (und Kunst) zeigt, dass die Verfremdung als ästhetisches Verfahren als eine weit zu fassende Kategorie mit verschiedenen historischen Vorprägungen begriffen werden kann.<sup>11</sup> Es gibt jedoch ein allgemeines Prinzip, das der Verfremdung in der modernen Literatur stets zugrunde liegt: Sie ist auf Kritik und Erkenntnisförderung angelegt. Von diesem Punkt ausgehend findet die Verfremdung auch Eingang in die moderne Kunsttheorie und erhält als Begriff zusätzlich eine philosophische Dimension.<sup>12</sup> In Bertolt Brechts *Epischem Theater* wurde das Fremd- bzw. Seltsammachen zur zentralen dramentheoretischen Grundlage: Das Verfremden von Konventionen und sozialen Handlungen war in seiner Dramatik ein poetisches und theatralisches Verfahren im Dienste der Gesellschaftskritik.<sup>13</sup>

Die Entwicklung von *Verfremdungseffekten* im *Epischen Theater* steht eng in Zusammenhang mit Šklovskijs Verfremdungstheorie, allerdings ist diese Quelle in Brechts Texten nicht explizit angegeben. Es ist aber bekannt, dass Brecht in Gesprächen mit Sergej Tretjakov über das chinesische Theater von Šklovskijs Ausführungen erfahren hat.<sup>14</sup> Die *Verfremdungseffekte* entwickelt Brecht jedoch zusätzlich aus einer weiteren Quelle, die bei der Betrachtung von *nexus* interessant wird: Brecht analysiert und beobachtet bereits seit den 1920er Jahren asiatische Kunstformen und sieht vor allem im asiatischen Theater Grundlagen, die er in seinem Text *Der Weg*

---

9 | Ebd., S. 14.

10 | Ebd., S. 25ff.

11 | Vgl. Carlo Ginzburg: »Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens«. In: Ders.: *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*. Aus dem Italienischen von Renate Heimbucher. Berlin 1998, S. 11–41.

12 | Vgl. Achim Trebeß (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*. Stuttgart 2006, S. 404.

13 | »Ausgangspunkt der Verfremdung ist stets eine gesellschaftliche Paradoxie, in der ein der Klasesgesellschaft immanenter Widerspruch erkennbar ist. [...] Das bei Brecht maßgeblich beteiligte Erkenntnispotenzial ist die marxistische Entfremdungstheorie, wie sie seit der Veröffentlichung von Marx' sogenannten Pariser Manuskripten von Philosophen und Sozialtheoretikern aus Brechts Bekanntenkreis diskutiert wurde.« Žmegač: »Verfremdung« (Anm. 5), S. 545.

14 | Vgl. Bertolt Brecht: *Werke*. Band 22.1. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M. 1993, S. 934. Schriftlich ist der Begriff »Verfremdung« schließlich in Brechts 1936 entstandenen Essay »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst« nachweisbar. Vgl. ebd.

zu *großem zeitgenössischem Theater* als richtungweisend in der Erneuerung der Dramatik bestimmt.<sup>15</sup> Im Jahre 1935 hat er bei seinem Moskau-Besuch zum ersten Mal ein chinesisches Theaterstück gesehen.<sup>16</sup> Die Notizen und Betrachtungen, die er im Anschluss niedergeschrieben hat, umkreisen vor allem ein Erkenntnisinteresse: verbindende Elemente von Kunst und Didaxe in künstlerischen Darstellungsformen zu fassen. Ein Beispiel hierfür ist das »doppelte Zeigen«, das der chinesische Darsteller im Schauspiel praktiziert. Im »doppelten Zeigen« verdeutlicht der Schauspieler, dass er im Spiel eine Figur zeigt, die wiederum eine Situation aus dem Alltag bzw. dem Leben und der Wirklichkeit zeigt: »Sieht man also einem chinesischen Schauspieler zu, dann sieht man nicht weniger als drei Personen gleichzeitig, einen Zeigenden und zwei Gezeigte.«<sup>17</sup> Dieses Zeigen basiert auf spezifischen Techniken, wie beispielsweise der Verwendung von Masken, die eine Trennung von Mimik und Gestik herstellen.<sup>18</sup> Entscheidend ist an dieser Stelle, dass im »doppelten Zeigen« stets die Vermittlungsebene transparent gehalten ist, also beim Betrachter eine weitere Beobachtungsebene präsent ist, die für die Erkenntnis entscheidend ist. Auf diesen Punkt wird im Weiteren noch ausführlicher Bezug genommen.

Werden diese Dimensionen des Verfremdungskonzepts als Analyse Kriterien in der Beschreibung der *nexus*-Konzeption angewandt, stellen sich mehrere Fragen: Inwiefern »erschwert« die Präsentation des Materials die Wahrnehmung der Besucher? Ist tatsächlich ein gleichzeitiges Bewussthalten von *Was* und *Wie* realisiert? Welche verfremdenden Strukturen sind vorhanden? Bildet im LiMo speziell ein Gestus des »doppelten Zeigens« die Grundlage der Ausstellungskonzeption?

## A. Der Raum *nexus* und das reflektierte Zeigen

Wenn [der Besucher in] den grössten Saal [der] Dauerausstellung tritt, blendet ihn zunächst das Flirren der Vitrinen, die wie magische Leuchtkörper in dem Raum zu schweben scheinen. Er sieht nichts als sanftes Licht, das sich hundertfach spiegelt und wieder spiegelt. Ein erregendes Spiel von Farben und Schatten, das ihn blendet und nun mächtig anzieht.<sup>19</sup>

---

15 | Vgl. Bertolt Brecht: »Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater«. In: Ders.: *Werke* (Anm. 14), Band 21, S. 377. In dieser Betrachtung aus dem Jahr 1930 zeigt sich, dass sich der Begriff »asiatisch« bei Brecht nicht ausschließlich auf konkrete asiatische Kunstformen bezieht, sondern metaphorisch für einen ganzen Gestus steht, der allen erneuernden Darstellungsprinzipien im *Epischen Theater* zugrunde gelegt werden soll.

16 | Im März und April 1935 gibt der Schauspieler und Regisseur Mei Lan-fang mit seiner Schauspieltruppe in Moskau ein Gastspiel. Sergej Tretjakow, der die Gruppe betreut, verschafft Bertolt Brecht den Zugang zu den Aufführungen und zu Sonderveranstaltungen und persönlichen Begegnungen. Diese Aufführungen und Gespräche beeindruckten Brecht nachhaltig. In einem Brief an Helene Weigel schreibt er im April 1935: »Ich sehe den chinesischen Schauspieler Mei Lan-fang mit seiner Truppe. Er spielt Mädchen und es ist wirklich herrlich.« Brecht: *Werke* (Anm. 14), Band 22.1, S. 923.

17 | Vgl. Bertolt Brecht: »Über das Theater der Chinesen«. In: Ders.: *Werke* (Anm. 14), Band 22.1, S. 126.

18 | »Der Artist hat sein Gesicht als ein leeres Blatt verwendet, das durch den Gestus des Körpers beschrieben werden kann.« Bertolt Brecht: »Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst«. In: *Werke* (Anm. 14), Band 22.1, S. 152.

19 | Roman Bucheli: »Erinnerung, sprich«. In: *Neue Zürcher Zeitung Online*, 07.06.2006. <http://nzz.ch/2006/06/07/fe/articleE6J4R.html> (zuletzt eingesehen am 16.09.2011).





Wie stets bei Ausstellungsräumen, bedeutet auch das Betreten von *nexus* zunächst für den Einzelnen einen Realitätsverlust.<sup>20</sup> Dunkle Holzwände, ganz und gar transparente, über zwei Meter hohe Glasvitrinen, die in vier langen Reihen aufgestellt und dezentral beleuchtet sind – der gesamte Raum provoziert im Besucher eine Entfremdungserfahrung.<sup>21</sup> Nicht selten reagieren Besucher hier mit Staunen oder Verwunderung. Dies sind Reaktionen, die in musealen Kontexten zunächst nichts Außergewöhnliches sind. ›Wunderkammern‹ tragen als historische Vorläufer der Museen den Aspekt des ›Staunens‹ sogar als Programm im Namen.<sup>22</sup> Entscheidend ist an dieser Stelle, dass es sich bei diesem ›Staunenmachen‹ um einen Aspekt handelt, der fest im Verfahren der Verfremdung verankert ist.<sup>23</sup> Bazon Brock hat in seiner »Rekonstruktion einer zeitgenössischen Kunst- und Wunderkammer« das ›Staunenlernen‹ zur entscheidenden Grundlage für Museen gemacht – und dies analog zum Verfahren der Verfremdung beschrieben:

Schon alte Philosophenweisheit legt uns nahe, zunächst wieder *das Staunen* (Wundern) zu *lernen*, was nichts anderes meint, als dazu fähig zu sein, etwas für allzubekannt Gehaltenes oder für unbedeutend Gehaltenes mit anderen Augen anzusehen und zu begreifen, also zu manipulieren.<sup>24</sup>

20 | Vgl. Ulrike Vedder: »Museum/Ausstellung«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 7: *Supplemente, Register*. Stuttgart, Weimar 2005, S. 148–190, hier S. 172.

21 | Nicht nur aus ästhetischen, sondern auch aus konservatorischen Gründen sind die objektiven Gegebenheiten des Ausstellungsraums reguliert: Lichtstärke 50 Lux, Temperatur 18 Grad Celsius, Luftfeuchtigkeit 50 Prozent.

22 | Vgl. zum ›Staunenmachen‹ in den Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts: Andrea Hauser: »Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel«. In: Gisela Ecker, Martina Stange u. Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Königstein i. Taunus 2001, S. 31–48.

23 | Als eine Methode des Epischen Theaters nennt Brecht explizit die Entwicklung eines »fremden Blicks«, der Staunen und Verwunderung hervorruft. Vgl. Bertolt Brecht: »Kleines Organon für das Theater«. In: *Werke* (Anm. 14), Band 23, S. 82.

24 | Bazon Brock: »Zur Rekonstruktion einer zeitgenössischen Kunst- und Wunderkammer«. In:

Diese ›Manipulation‹ ist in *nexus* in erster Linie durch die architektonischen Gegebenheiten konkretisiert: Der Ausstellungsraum ist vom Eingangsfoyer ausschließlich über zwei Treppen zu erreichen, die nach unten, vom Licht ins Dunkel, genommen werden müssen. Der Weg führt zunächst in ein Zwischenfoyer, das schon weniger hell ist, da es keine gewöhnlichen Fensteröffnungen hat und das Tageslicht einzig von oben einfallen kann. Dieses untere Foyer ist in Form und Ausstattung sehr schlicht gehalten, es präsentiert aber schon das erste Exponat: den *Poesieautomaten* von Hans Magnus Enzensberger, der per Zufallsgenerator Gedichte zusammenwürfelt.<sup>25</sup> Auf Knopfdruck können hier programmiert-zufällig Verse auf einer Anzeigentafel erzeugt werden, die entweder zur Verwunderung oder aber auch zur Freude am Spiel mit Worten und Bedeutungen führen. Über eine zweite Treppe, die in den Raum *stilus*<sup>26</sup> hinabführt, erreicht man schließlich *nexus*. Der Besucher durchquert auf seinem Weg eine spielerisch aufbereitete Buchstabenwelt, die ihn in ein anderes Reich führt. Über diese Schwelle des unteren LiMo-Foyers verlässt er Schritt für Schritt die ihm vertraute und bekannte Außenwelt, die nun über ihm ist – und betritt die zunächst als fremd empfundene Innenwelt des Museums.<sup>27</sup> Trotz des im Grundriss rechteckigen Ausstellungsraums<sup>28</sup> und der in vier klaren Reihen aufgestellten Glasvitrinen, ist es unmöglich, im Raum *nexus* einen Überblick zu erhalten. Das dislozierende Raumlicht, das sich fast ausschließlich den Leuchten in den Vitrinen verdankt, verhindert dies. Es gibt keine Zentralperspektive, die eingenommen werden kann. Richtet man den Blick in die Weite, entlang der Gänge, geht er ins Leere (die Sichtachsen enden entweder an der Wand oder gehen über in die Leere der Ausgänge, die in zwei angrenzende Tageslichträume führen). Der Raum bietet in seiner Erscheinung keine Auflösung der Fremdheitserfahrung. Auch wird im Raumbild keine Illusion oder Kulisse einer kohärenten Imagination der vergangenen Zeit gezeigt, keine Geschichte vom Schriftstellerleben oder einer literarischen Epoche wird evoziert. Es gibt keine Raumbeschriftung, keine Regieanweisungen für den Besucher.<sup>29</sup> Der Raum hat keinen dramaturgischen Spannungsbogen, er hat, wenn man so will, auch keinen Anfang und kein Ende.

---

Ders. u. Nicola von Velsen (Hg.): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*. Köln 1986, S. 458–469, hier S. 459.

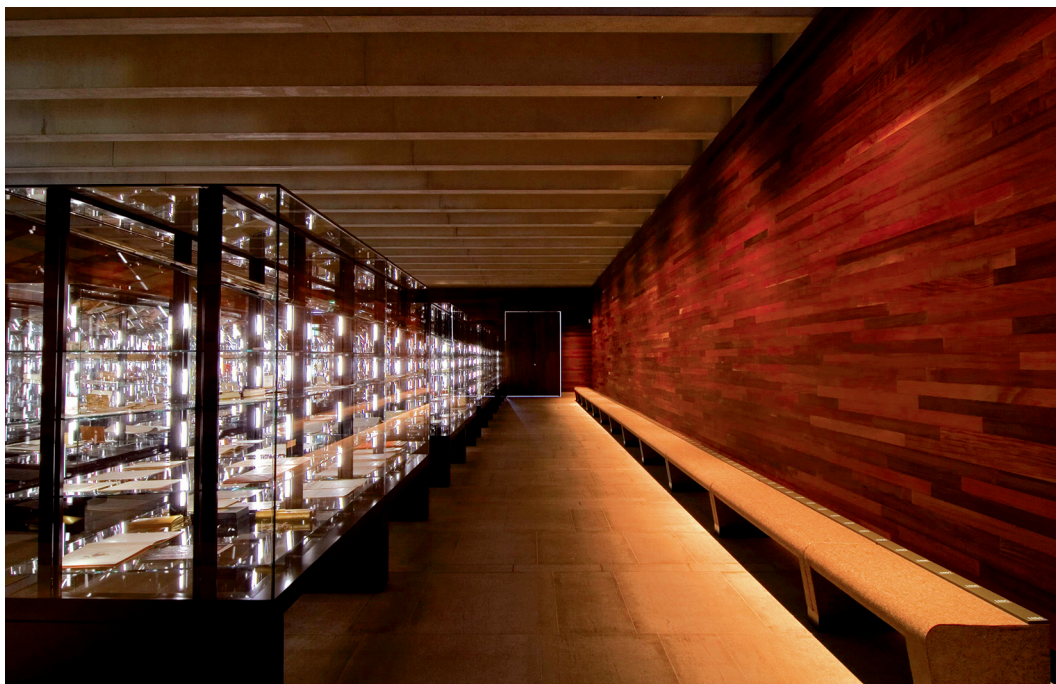
**25** | Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt/M. 2000.

**26** | »Im Raum *stilus* wird über ein Buchstabenfangspiel ein spielerischer und sorgfältig aufs Detail achtender Umgang mit Literatur geschult: Zurzeit können dort 56 kleine Textstellen quer durchs Alphabet, von Adorno, Brinkmann und Benjamin, über George und Goethe, Herwegh und Hofmannsthal bis hin zu Thomas Mann, Nietzsche, Schiller und Zürn ›decodiert‹ werden.« Heike Gfreis: »Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs Marbach«. In: *Der Deutschunterricht* 2/2009, S. 20–29, hier S. 26.

**27** | Der Eingangsbereich des LiMo, ein eingeschossiger Baukörper, ist zu drei Seiten mit raumhohen Fenstern verglast. Ähnlich der Neuen Nationalgalerie in Berlin ist hier der Blick aus dem Gebäude auf die Umgebung noch möglich. Erst mit dem Gang nach unten verliert der Besucher die Sicht auf die umliegende Landschaft. Schrittweise wird hier durch Reduktion der äußeren Reize die Konzentration geschärft.

**28** | Die Ausstellungsfläche für *nexus* beträgt 600 qm. Das LiMo hat insgesamt 1.022 qm Ausstellungsfläche; 600 qm für *nexus* und ein wenig mehr als 400 qm für Wechselausstellungen.

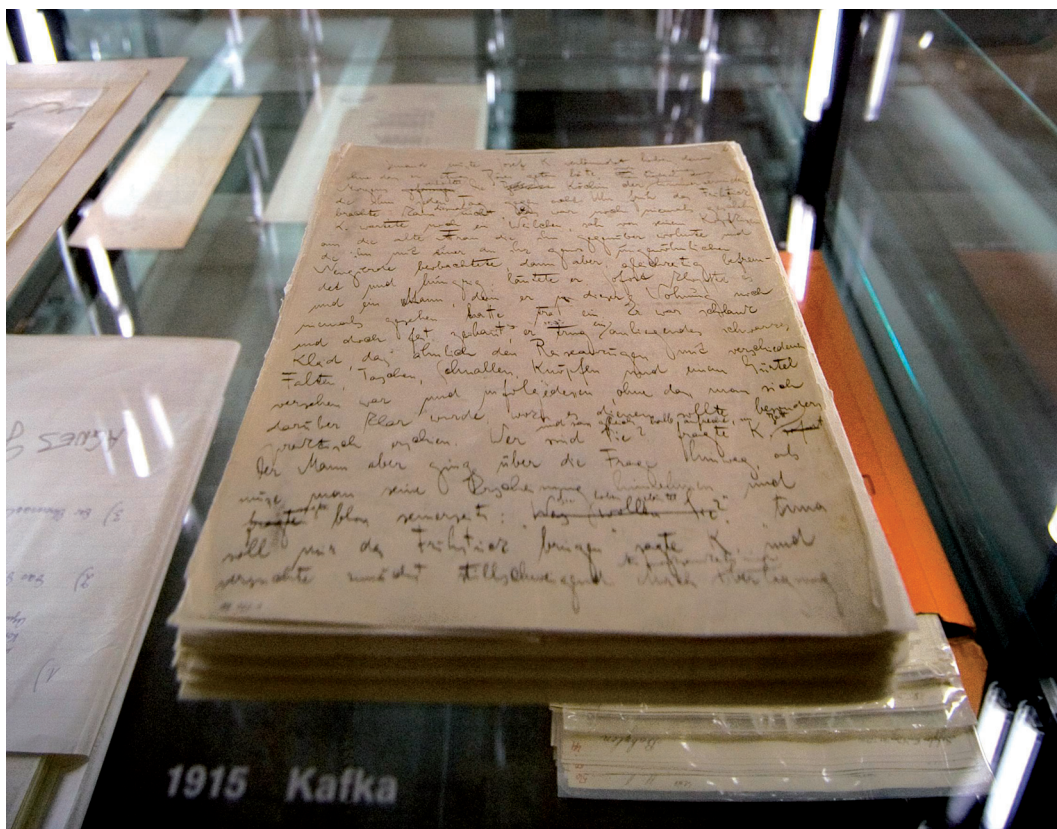
**29** | Die Trennung von Vermittlungs- und Ausstellungsebene ist eines der Grundprinzipien in der Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne. Vgl. Gfreis: »Didaktik des Schweigens« (Anm. 26), S. 25.



Einzige Orientierungshilfe ist ein Zahlenstrahl, der an der nördlichen Längsseite verläuft. Diese Zeitachse hebt den Raum in seiner Gesamtheit semantisch auf die sinnlich abstrahierte Stufe der Chronologie: Das konkrete Material ist auf der Ebene der Zeit sortiert und damit sind die Dinge nicht qualitativ geordnet, sondern rein quantitativ zusammengeführt. Eine weitere Ordnungskategorie ist die Art und Beschaffenheit des Archivmaterials: In vier Reihen sind insgesamt über 1.300 ausgewählte Exemplare aus den Archivbeständen zum 20. Jahrhundert analog zur Sortierlogik des Literaturarchivs ausgestellt: In der ersten Reihe finden sich die Manuskripte und Typoskripte, in der zweiten Reihe Bücher (v.a. aus Autorenbibliotheken), in der dritten Reihe Briefe und Postkarten und in der vierten Reihe Bilder und Objekte. In dieser letzten Reihe sind z.B. die berühmte Fotografie von Kafka am Altstädter Ring in Prag (1922), aber auch ein Röntgenbild von Karl Jaspers (1952) und die Totenmaske von Heiner Müller (1995) exponiert. Die Präsentation erfüllt also keine Erwartungshaltung von Besuchern, wie sie beispielsweise Dichterhäuser aufbauen, in denen oft Schreiborte nachgestellt werden oder ganze Bibliotheken eines einzigen Autors aufgestellt sind. Die Präsentation in *nexus* ist nicht illustrativ und auch nicht ausschließlich dokumentarisch: sie ist gezielt ästhetisch verfremdend. Abgesehen von dem Zahlenstrahl und auch der reduzierten Objektbeschriftung (einzig eine Jahreszahl und der Nachname des Autors sind an dem jeweiligen Objekt angebracht) stellt der Raumtext keinen weiteren inhaltlichen Kontext her. Die didaktische Evidenz liegt hier im Original, im Detail, in der einzelnen Gebrauchsspur, im Bruchstück, in den Kristallisationen individueller Erfahrungen und Geschichten, die im zurückgenommenen Raum hervortreten. Zwar zeugt die chronologische Legung von einer historischen Perspektivierung, doch liegt methodisch und konzeptionell ein anderes geschichtsphilosophisches Verständnis zugrunde. Es knüpft an konkrete Erfahrungen bzw. an die Individualperspektive des Betrachters an und nicht etwa an eine objektive und objektivierte, allgemeingültige Literaturgeschichte.

Es liegt nahe, an dieser Stelle das geschichtsphilosophische Konzept von Walter Benjamin heranzuziehen, um diesen Ansatz theoretisch näher betrachten zu können. Wie Sigmund Freud sieht auch Walter Benjamin das Vergangene als ein dem direkten Zugang prinzipiell Entzogenes an. Um sich dem Vergangenen zu nähern, bedarf es einer





besonderen Konstruktion, die nicht zeigen kann »wie es gewesen ist«, jedoch aber ein »Bild der Vergangenheit« vergegenwärtigen kann. Historisches darzustellen führt also immer ein Moment von Verschiebung und Übertragung mit und die Herausforderung besteht nun darin, diese Ebene sichtbar zu machen. Walter Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, eine seiner letzten Schriften, die in Deutschland erst 15 Jahre nach seinem Tod, im Jahre 1955, veröffentlicht wurden, befassen sich mit der Konstruktion einer kritischen Beziehung zur Vergangenheit. Benjamin hat darin eine eigene Geschichtsphilosophie entworfen, die auf eine »materialische Geschichtsschreibung« setzt, mittels welcher eine implizite Bruchstückhaftigkeit mitreflektiert werden kann.<sup>30</sup> Bei genauer Betrachtung lässt sich feststellen, dass der Gesamttraum *nexus* in seiner Konzeption stark an diese geschichtsphilosophischen Grundsätze und der Darstellungsform anlehnt: Der Raum führt eben diese Reflektionsebene der Bruchstückhaftigkeit mit, Zusammenhänge und Bedeutung werden darin vom Besucher montiert, er bringt die ausgestellten Materialien in Verbindung. Unterstützung für diese aktive Verknüpfungsleistung bietet ein eigens für *nexus* entwickelter tragbarer Computer: Mittels des multimedialen Museumsführers M<sub>3</sub>, einer Schau- und Lesehilfe, können direkt an der Vitrine zusätzliche Informationen zu den Objekten abgerufen werden. Der M<sub>3</sub>

zeigt dem Besucher von jedem der über 1300 Exponate auf Wunsch ein Foto, lässt ihn, wenn Tonaufnahmen oder Filme ausgestellt sind, hineinhören und -sehen, gibt ihm das Exponat gleichsam in die Hand, liefert ihm die Transkription und einen Kommentar und weist verschiedene Wege durch die Ausstellung: alle Exponate eines Autors, zeitgleich entstandene Exponate zu verschiedenen Schlagwörtern[.]<sup>31</sup>

30 | Vgl. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«. In: *Gesammelte Schriften*. Band I,2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974, S. 691–704.

31 | Gfrereis: »Didaktik des Schweigens« (Anm. 26), S. 26.

Zudem bietet der M<sub>3</sub> die Möglichkeit, sich über sieben in Themen und Länge unterschiedliche Audioführungen durch den Raum leiten zu lassen.<sup>32</sup> Die in den Führungen beschriebenen Ausstellungsstücke sind exemplarisch ausgewählt, nicht repräsentativ, und durch die nicht-hierarchische Präsentation aller Objekte im Raum bleibt dem Besucher präsent, dass ihm in *nexus* stets verschiedene Wege offenstehen: er kann entweder dem vorgeschlagenen Weg der Führung folgen oder er kann flanieren, sich treiben lassen und einfach nur schauen oder Exponate eines Autors, einer Zeit oder mit einer bestimmten Eigenschaft ansehen. Der M<sub>3</sub> hilft beim Recherchieren, Identifizieren, Lesen und Verbinden von Exponaten. *nexus* hält als anti-illusionärer Raum den Betrachter im Allgemeinen auf Distanz und tritt im Konkreten, in der Nähe, ganz zurück. Diese Nähe zu den Dingen sucht der Besucher wie von selbst, denn die Lichtregie setzt den Besucher in Bewegung. Das Spiegeln und Leuchten bringt den Besucher dazu, näher an die Vitrine zu treten, sich auf Details zu konzentrieren, will man überhaupt etwas erkennen. Direkt an der Glasvitrine stehend werden schließlich die kleinen Dinge wichtig: Formate, Beschaffenheiten der Oberfläche, Farben, Schriftarten und -typen, Streichungen im Manuskript oder Rotweinflecken auf dem Papier wie beispielsweise auf der Rückseite von Celans Gedichtentwurf *Andenken*. Oberflächliche Auffälligkeiten werden mit den benachbarten Dingen in Verbindung gebracht oder mit der eigenen Erfahrung. Auf diesem Weg können individuelle und qualitative Verbindungen zwischen den Exponaten hergestellt werden, die objektiv lediglich quantitativ gegeben sind. Insgesamt wird in dieser dekontextualisierten Ausstellungsweise der Gang durch die Ausstellung zu einem produktiven, der Besucher zu einem Produzenten.<sup>33</sup> Die Präsentation in *nexus*, die auf der Ebene des Raumbilds den Bedeutungszusammenhang frei lässt, begünstigt eine offene Begegnung mit dem Einzelobjekt. Gleichzeitig transportiert der gesamte Raum *nexus* den Gestus des reflektierten Zeigens: Einerseits werden unzählige Handschriften, Postkarten, Briefe, Fotografien, Spielkarten, Bücher von Schriftstellerinnen und Schriftstellern gezeigt, andererseits werden die Bruchstückhaftigkeit, die Lücken, die Endlichkeit, die Bedingtheit der Auswahl der Exponate erkennbar. *nexus* ist ein Raum, der aktives Verknüpfen von Dingen, Geschichten und Lebensläufen ermöglicht. Damit wird ein Raum der individuellen Erfahrung geschaffen, so wie es auch die Literatur ist.

## B. Die Nachbarn der Exponate und der leere Raum

Einzelobjekte aus einem Schriftstellernachlass haben für sich alleine genommen einen begrenzten Verweischarakter. Im Regelfall gibt ein einzelnes Manuskript, ein Buch, eine

---

**32** | Die Führungen sind nach verschiedenen Interessen und Besuchergruppen konzipiert: So gibt es eine Führung für »Leser«, für »Schaulustige« oder für »Eilige«, und jeweils eine Führung für Kinder und Jugendliche. In der Führung »Hinter-Lassen« ist das thematische Gewicht auf der spezifischen Beschaffenheit der Nachlässe und in der Führung »Steinfests Ermittlungen« ist der österreichische Schriftsteller Heinrich Steinfest ganz seinem kriminalistischen Gespür gefolgt und hat aus seinen Kommentaren zu den aus der Dauerausstellung ausgewählten Objekten einen Krimi gemacht.

**33** | Folgt man der Einteilung von Susanne Lange-Greve, wonach in jeder Ausstellungskonzeption die Entscheidung getroffen werden muss, ob der Besucher Rezipient oder Produzent ist oder sein soll, kann hier gesagt werden, dass *nexus* auf den Besucher als Produzenten ausgelegt ist. Vgl. Susanne Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentationen*. Hildesheim 1995. S. 8. Bei genauer Betrachtung wird im Weiteren jedoch noch festzustellen sein, dass die Positionen von Produktion und Rezeption nicht völlig getrennt sind: Beim Erfahren von Geschichte über Archivalien im LiMo handelt es sich vielmehr um ein Wechselspiel zwischen aktiver und passiver Rezeption.

Fotografie kaum Informationen jenseits beispielsweise solcher Verweise: Sie stammen von einem bestimmten Autor und aus einer bestimmten Zeit, bestehen aus besonderem Papier, haben ein auffälliges Format. Je nach Art der Präsentation referieren sie auf die Konstruktion der Ausstellungsthese oder dienen darin als Beweismaterial.<sup>34</sup> Diese Annahme wird in vielen Konzeptionen von Literatausstellungen zur Grundlage genommen.<sup>35</sup> Die Objekte gelten darin als schweigende Bruchstücke der Vergangenheit, deren Bedeutung erst in einer interpretierenden Konzeption zur Entfaltung kommt. Auf der anderen Seite gibt es die Position in der Theorie und Praxis des Ausstellungswesens, wonach die Gegenstände selbst ihre Geschichte erzählen können und sollen. Hier wird das Objekt gänzlich auratisch gefasst und zum einzigartigen, authentischen Dokument. Authentizität meint an dieser Stelle jedoch mehr als bloße Echtheit und Originalität. Die Dinge besitzen hier einen Wert, der über ihren Dokumentationswert hinausreicht: eine Aura im Benjamin'schen Sinne. Auratische Gegenstände, die Originale des Vergangenen, zeichnen sich nach Benjamin dadurch aus, dass sie zwar sinnlich sehr nah an den Betrachter heranrücken, gleichzeitig aber in ihrer Erscheinung fern und unerreichbar bleiben.<sup>36</sup> Diese »Ferne« auratischer Gegenstände liegt in der »Fremdheit, die authentischen Dingen inkorporiert ist.«<sup>37</sup> In *nexus* wird dieses Spannungsverhältnis von sinnlicher Nähe und Fremdheit, in dem der Grund für die »Faszination des Authentischen«<sup>38</sup> liegt, in besonderer Weise deutlich und als unauflösbarer Widerspruch selbst zum Thema gemacht. In *nexus* sind authentische Objekte verschiedener Provenienz konstellativ zueinander in Beziehung gesetzt, d.h., sie sind nicht kausal, sondern räumlich-assoziativ angeordnet. Bedeutungen und Spuren der jeweiligen Einzelobjekte können sich damit mit den jeweils benachbarten Objekten verschränken und in dieser Konstellation wie eine rhetorische Figur gelesen werden und beispielsweise Einzelstücke als Synekdoche (*pars pro toto*) Zusammenhänge und Korrespondenzen in einem gesetzten Rahmen konstruieren und legitimieren.<sup>39</sup> Als Beispiel ist hier eine Vitrine aus der Reihe der Bücher zu nennen, die sich auf der Höhe der 1930er Jahre des Zahlenstrahls befindet: Diese Vitrine vereint antifaschistische Exilliteratur wie die Gedichtsammlung *Lieder, Gedichte, Chöre* von Bertolt Brecht, die in Robert Walsers *Poetenleben* getarnt nach Deutschland ge-

---

**34** | Vor allem bei Fotografien ist dies der Fall. Roland Barthes stellt in diesem Zusammenhang in *Die helle Kammer* auf Seite 86f. fest: »Worauf ich mich in einer Photographie intentional richte [...], ist weder die KUNST noch die KOMMUNIKATION, sondern die REFERENZ, die das Grundprinzip der FOTOGRAFIE darstellt. Der Name des Noemas der Photographie sei also: »Es-ist-so-gewesen«« Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985, S. 86f. Sobald nun aber rekonstruiert werden soll, an welchem Ort genau, wann und wie ein Ereignis stattgefunden hat oder eine abgebildete Person gelebt hat, bedarf es des externen Bezugs.

**35** | Lange-Greve: *Die kulturelle Bedeutung von Literatausstellungen* (Anm. 33), S. 4.

**36** | Im *Passagen-Werk* beschreibt Benjamin diesen Zusammenhang wie folgt: »Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.« Walter Benjamin: »Das Passagen-Werk«. In: *Gesammelte Schriften* (Anm. 30), Band V, 1. S. 560

**37** | Gottfried Korff u. Martin Roth: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/M. 1990, S. 9–37, hier S. 17.

**38** | Ebd.

**39** | Vedder: »Museum / Ausstellung« (Anm. 20), S. 158.



schmuggelt wurde,<sup>40</sup> das Propaganda-Werk *Volk ohne Raum* von Hans Grimm<sup>41</sup> und ein Exemplar von Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimkehr*, das (halb) verbrannt von einer Augenzeugin der Kieler Bücherverbrennungen in der Nacht vom 10. zum 11. Mai 1933 gerettet wurde.<sup>42</sup> Auf kleinstem Raum sind hier die politischen Verhältnisse vor und im Nationalsozialismus auf verschiedenen Ebenen vor Augen gestellt. Ohne dass hier eine kausale Perspektivierung und Anordnung vorgenommen wurde, kann die Bedeutung der Einzelobjekte über ihre Nachbarschaften in der Vitrine um verschiedene Dimensionen erweitert werden, im benannten und zugleich offenen Kontext.

Insgesamt sind die Exponate in *nexus* nicht-hierarchisch ausgewählt und präsentiert, d. h., es gibt keinen Gegenstand, der hervorgehoben ist, kein Samtkissen, das ein wertvolles Einzelstück akzentuiert. Von Gottfried Benn befinden sich in *nexus* beispielsweise Manuskripte von Gedichten, so auch das von seinem berühmten Gedicht *Astern* (1935); eine andere Vitrine zeigt aber auch einen Plan für die Bepflanzung seines Grabes in Berlin-Dahlem.<sup>43</sup> In direkter Umgebung dieses Plans sind nun Fotos von Alfred Andersch, Friedrich Dürrenmatt und Arno Schmidt aus den 50er Jahren zu sehen, ein Röntgenbild von Erich Kästner, aber auch eine Patenturkunde für eine Autokopfstütze, die der Schriftsteller und Autofreund Frank Arnau erfunden hat<sup>44</sup> oder das »Merkbuch«, das der DDR-Schriftsteller Richard Leising in den Jahren 1952–64 geführt hat.<sup>45</sup> Ein Verzicht auf Hierarchisierung in der Auswahl und Exponierung der Materialien kann hier als ein Akt der Verfremdung gesehen werden, kreisen doch die traditionelle Geschichtsschreibung, der öffentliche Diskurs und die Besuchererwartung hauptsächlich um die Wahrnehmung bedeutender Namen, erfolgreicher Texte oder sensationeller privater Verbindungen. An die vielseitigen Arbeitsweisen von Autoren, die weniger erfolgreichen Werke, die nebensächlichen oder auch alltäglichen Dinge denkt man gewöhnlich erst in einem zweiten Schritt, der des Anstoßes bedarf.<sup>46</sup>

---

**40** | Brechts Gedichtsammlung *Lieder, Gedichte, Chöre* legt inhaltlich eine Art lyrische Bilanz der Weimarer Republik vor und wurde 1934 in Paris veröffentlicht. Der Dichter hatte die Texte mit dem Komponisten Hanns Eisler zusammengestellt, in der Absicht, ein »antifaschistisches Liederbuch« zu machen, das die Grundlage einer Gegenpropaganda zu den Parolen der Nationalsozialisten bilden sollte. Da Brecht aber ab Februar 1933 zu den verbotenen Schriftstellern gehörte und ab 1934 offiziell ausgebürgert wurde, konnten die Lieder und Gedichte nur als eine solche *Tarnschrift* im »Dritten Reich« verteilt werden.

**41** | Hans Grimms kolonialer Siedlungsroman *Volk ohne Raum* ist 1926 erstmals erschienen. Er behandelt auf fast 1300 Seiten das Leben in den Kolonien als positives Gegenbild zu einem rationalisierten Europa, in dem aufgrund der räumlichen Enge kein adäquates Leben mehr möglich sei. In der Weimarer Republik und im »Dritten Reich« war dieses Buch ein Bestseller (Auflage bis 1945 etwa 650.000 Exemplare).

**42** | Laut Stempel und Eintragungen stammt es aus einer »gesäuberten« Kieler Leihbibliothek.

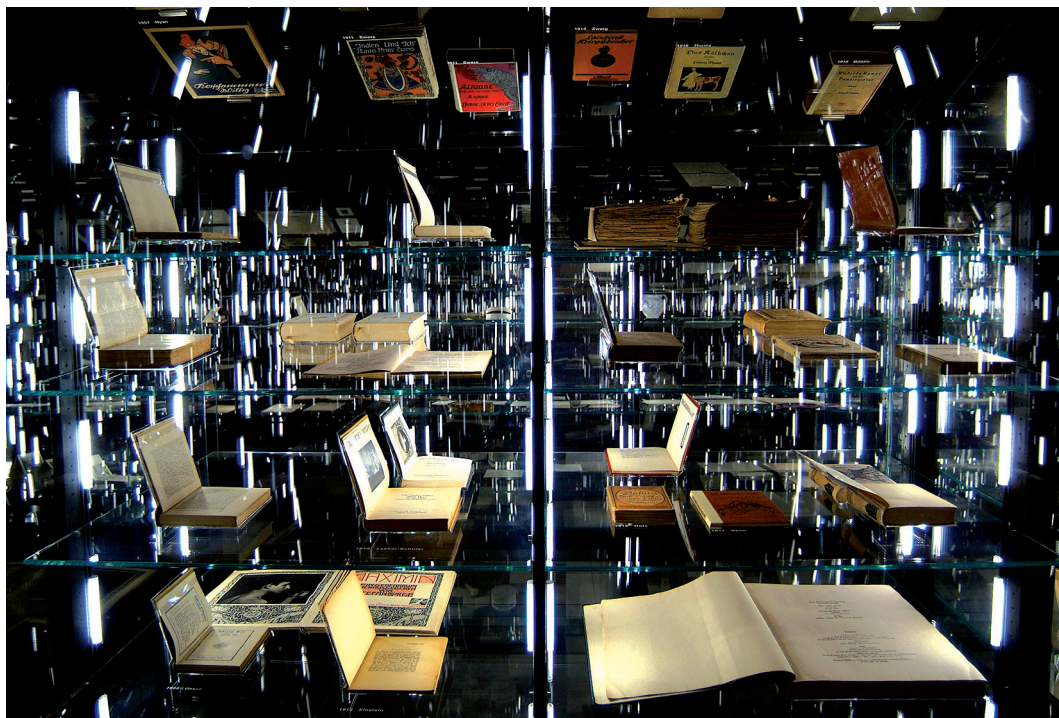
**43** | Am 12. Juli 1956 wird Gottfried Benn auf dem Neuen Waldfriedhof in Berlin-Dahlem beigesetzt. Im ausgestellten Plan ist die Grabbepflanzung durch alle Jahreszeiten hindurch festgehalten: von den Blauen Stiefmütterchen im Frühjahr bis zur Lavendel-Einfassung im Herbst.

**44** | Frank Arnau (1894–1976) ist vor allem für seine Kriminal- und Abenteuerromane bekannt geworden. Im Jahr 1939 ging er ins brasilianische Exil und kehrte erst 1955 nach München zurück. Als Autoliebhaber und Rennfahrer, der zwischendurch auch als Mercedes-Benz-Vertreter gearbeitet hat, erfindet Frank Arnau immer wieder Verbesserungen rund um das Auto. Für die schwenkbare Kopfstütze, die an der Autowand verschraubt wird, wurde ihm im Jahre 1955 im Namen der Queen das Patent verliehen.

**45** | In diesem »Merkbuch« hat der studierte Theaterwissenschaftler und angehende Lyriker Richard Leising (1934–1997) Fotografien und Textkommentare zur damaligen DDR versammelt.

**46** | »Bei den vielen Fotos und Dokumenten aus dem Ersten Weltkrieg wurden gezielt alltägliche Dinge dazugelegt, um den Befund im Archiv nicht zu verfälschen, nicht zu suggerieren, es habe





Ein weiteres verfremdendes Element stellt die serielle Legung der Materialien dar. Sobald bestimmte Objekte in Serien zueinander gefügt werden, wird der Blick vom *Was* hin zum *Wie* gelenkt: Die Serie ermöglicht vergleichendes Betrachten der Gegenstände, bevor die Einzelobjekte eine Bedeutung erhalten.<sup>47</sup> So können Serien von Postkarten beispielsweise schlicht auf ihre Motive hin betrachtet werden und so von einer bestimmten Mode zeugen. Die Adressaten und Absender interessieren hier erst in einem weiteren Schritt. Unterstützt wird diese Art des Betrachtens durch die Tatsache, dass es keinen nebengestellten Erklärungstext gibt: Jeder ausgestellte Text ist Exponat. So macht beispielsweise die Reihe der Bücher ab den 1950er Jahren allein anhand der Typografie, der Einbandmaterialien und Umschlagabbildungen die publikationsspezifischen Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschland deutlich. Diese »erschwerenden Formen« in der Darstellung, die den Blick auf Oberflächenphänomene lenkt, rücken die Gegenstände aktiv auf Distanz. Die Dinge sind fremd, nicht selbstverständlich, nur in Teilen in gut lesbarer Augenhöhe exponiert, mit freier Sicht auf Text und Form. An Exponaten, die am hinteren Ende der Vitrine platziert sind, ist für den Besucher erfahrbar, dass sich Gegenstände und Gedanken der Verfügbarkeit entziehen können. Er muss sich strecken, beugen oder anderweitig anstrengen, um dem verstellten Objekt näher zu kommen.

Neben der spezifischen Konstellation von Einzelobjekten sind es die Leerräume zwischen den Exponaten, die in *nexus* Bedeutungsebenen eröffnen, die über das Einzelobjekt hinausgehen. Die Leerräume haben zunächst die Funktion, die Verbindungsstellen zwischen den einzelnen Gegenständen im Raum unbestimmt zu lassen: In den Vitrinen wird kein ausgefülltes, geschlossenes Bild erzeugt. Das bewusste Arbeiten mit Leerraum ist als Darstellungsform auch in der asiatischen Kunst zu finden – und hat Bertolt Brecht zu eigenen Überlegungen zum Verfremden inspiriert. In seiner Beschreibung eines großen chinesischen Wandbilds, das einen daoistischen Weisen zeigt und die Gleichzeitigkeit

---

zwischen 1914 und 18 nur noch den Ausnahmezustand gegeben.« Gfreis: »Didaktik des Schweigens« (Anm.26), S. 25.

47 | Ebd., S. 22f.

von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft symbolisiert, interpretiert Brecht die Leerräume zwischen den einzelnen Bildelementen wie folgt:

Die dargestellten Dinge spielen die Rolle von Elementen, die selbständig existieren können, dennoch sind sie in der von ihnen auf dem Blatt eingegangenen Verbindung ein Ganzes, wenn auch kein unteilbares. Man kann diese Tafeln auseinanderschieben, ohne daß sie sinnlos werden, aber nicht ohne daß sie sich ändern.<sup>48</sup>

Übertragen auf die Vitrinen trifft dies voll und ganz zu: Jedes Einzelobjekt steht zunächst für sich, hat seine eigene Provenienz, seine eigene Geschichte. In der Vitrinenkonstellation geht das Objekt mit den neben- und dahinterliegenden Exponaten eine Verbindung ein, die wie ein Dialog gesehen werden kann. Diese dialogische Verknüpfung ist aber weder determinierend noch verschleiern, denn sie zeigt stets das verbindende Gerüst (der gläsernen Vitrinen) – und verdeutlicht damit, dass sie veränderbar ist. Der Freiraum macht die prinzipielle Offenheit jeder Kontextualisierung von Materialien sichtbar. Diese Bedeutungsebene wird von den Leerflächen getragen, wie auch in der asiatischen Malerei nach der Interpretation Brechts die freie Fläche auf dem Papier zum Bedeutungsträger wird:

Einige Teile der Fläche scheinen unbenutzt; diese Teile spielen aber eine große Rolle in der Komposition; sie scheinen ihrem Umfang und ihrer Form nach ebenso sorgfältig entworfen wie die Umrisse der Gegenstände. In diese Lücken tritt das Papier oder die Leinwand als ein bestimmter Wert hervor. Die Grundfläche wird nicht einfach vom Künstler negiert, indem sie ganz zugedeckt wird. Der Spiegel, in dem sich hier etwas spiegelt, behält als Spiegel Geltung. Das bedeutet unter anderem einen lobenswerten Verzicht auf die völlige Unterwerfung des Beschauers, dessen Illusion nicht ganz vervollständigt wird. Wie diese Bilder liebe ich die Gärten, in denen die Natur von ihren Gärtnern nicht ganz verarbeitet ist; die Platz haben; in denen Dinge nebeneinanderliegen.<sup>49</sup>

Die Leerräume bieten als Freifläche Anreiz zur Imagination. Jenseits des Worts sind hier alle Zeitebenen präsent gemacht: die Vergangenheit, die Zukunft und die Gegenwart. Es gibt keine Zentralperspektive, die eingenommen werden kann und die drei Dimensionen in eine teleologische und deterministische Reihe bringen würde. Es sind Brüche, Wiederholungen, Motive und auch Leerräume, die den Konstruktionscharakter von Wirklichkeit und Geschichte an der Oberfläche erscheinen lässt und die zum Anlass genommen werden können, Verbindungen herzustellen und die Dinge individuell zu deuten und zu vergegenwärtigen.

### C. Verfremdung als Ausstellungsprinzip?

Die LiMo-Dauerausstellung leistet durch verfremdende Darstellungsverfahren »Arbeit gegen den Geschichtsverlust«.<sup>50</sup> Das Literaturmuseum ist insgesamt ein zurückgenommener Ort, *nexus* ein Raum der Reduktion. Die reduzierten Formen und die Stille des Raums ermöglichen die Konzentration auf das Vergangene und das Erzählte umso deutlicher. Gegenstände aus dem Alltag, wie beispielsweise die Löschpapierrolle von Günter

48 | Bertolt Brecht: »Über die Malerei der Chinesen«. In: *Werke* (Anm. 14), Band 22.1, S. 134.

49 | Ebd., S. 135.

50 | Kluge: »Medialisieren – Musealisieren« (Anm. 1), S. 34. »Wenn ich ›Musealisierung‹ richtig verstehe und in diesem Horizont zu interpretieren versuche, wenn ich den Begriff ernst nehme, dann kann es ja nur heißen: Arbeit gegen den Geschichtsverlust. Tote Arbeit wieder lebendig machen, und das geht nicht mit Dynamik. Ich kann diese tote vergessene Arbeit also gewissermaßen nur auflösen in etwas Lebendiges, sie wieder aufgreifen.«

Eich, werden hier einerseits als ein persönlicher Gegenstand auf sinnlicher Ebene greifbar, denn die Gebrauchsspuren sind deutlich zu sehen: die Muster aus Tintenflecken, die spiegelverkehrten Abdrücke ganz alltäglicher Schreibwelten. Andererseits können die Gegenstände und Texte in *nexus* in einzigartiger Weise miteinander verknüpft werden: So finden sich beispielsweise auf dem Glasboden direkt unter Eichs Löschpapierrolle zwei große Karteikartenkästen aus Ernst Jüngers Sammlung der *Letzten Worte*.<sup>51</sup> Als Konstellation betrachtet können die *Letzten Worte* im Kontext der Löschpapierrolle als Metaphern der Auflösung (von Schrift, Wort und von Leben) gesehen werden. Die konstellative Zusammenführung der unterschiedlichen Materialien stört hier den trügerischen Konsens der Alltagswahrnehmung und macht es möglich, die Gegenstände nicht nur dokumentarisch, sondern ästhetisch zu betrachten. Dies bedeutet gleichzeitig, dass die Dinge auch stets für sich stehen, befreit von jedem Kontext:

Einen Gegenstand auf seine Ästhetik hin zu befragen heißt, diese Lücke gezielt offenzulassen und auf der verbleibenden Differenz zu beharren, indem ihr der Schrecken genommen und die Chance zur Selbstreflexion gegeben wird.<sup>52</sup>

Diese Selbstreflexion wird mittels der verfremdenden Präsentation des Materials ermöglicht. Von zentraler Bedeutung ist hier, dass der Konstruktionscharakter der Ausstellung stets sichtbar ist. Die Gegenstände sind in *nexus* als Bruchstücke in einer chronologischen Fluchtlinie angeordnet, ohne die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts kausal zu erzählen. Das Material ist in seiner Art und Beschaffenheit disparat, die das Raumbild konstituierenden Elemente sind reduziert und klar. Die Vielgestaltigkeit von einzelnen Biographien, Geschichten und der Geschichte, von Inhalten, Konstrukten und Deutungen eines ganzen Jahrhunderts werden in dieser Dekontextualisierung assoziativ aufgerufen, die Hintergründe können in getrennt präsentierten Erklärungstexten und Führungen über den M3 abgerufen werden. Die Einzelstücke aus den Nachlässen sind bewusst als Zitat, Splitter und Erfahrungspartikel gezeigt, womit eine historistische Perspektive unmöglich gemacht und der Blick für das Detail geschärft wird. *Verfremdung* kann als Grundbegriff der Literatur der Moderne als Ausstellungsprinzip auf *nexus* übertragen werden und als theoretischer Begriff bei der Analyse von Ausstellungskonzepten fruchtbar sein. *nexus* vergegenwärtigt Gefühls- und Gedankenspuren von Schriftstellern auf eine Weise, die das Vergangene und alles, was zur materiellen Spur der Literatur gehört, als eben nicht unmittelbar verfügbar und leicht handhabbar erscheinen lässt. Dieses kritische Moment fußt auf der verfremdenden Darstellung und ist dessen erkenntniskritisches Potenzial.

Alle Abbildungen © DLA Marbach

---

51 | Ernst Jünger hat jahrzehntlang *Letzte Worte* gesammelt, also überlieferte Sätze von Sterbenden. In *nexus* ist die Karte zu Johann Wolfgang Goethe zu sehen. Jünger notiert folgendes *Letztes Wort*: »G. war bis zu seinem Ende bei voller Geisteskraft. Er starb in seinem Lehnstuhle sitzend. Die letzten verständlichen Worte, die er sagte, waren: »Macht doch den zweiten Fensterladen auch auf, damit mehr Licht hereinkomme«.

52 | Lange-Greve: »Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen« (Anm.32), S. 126.

## Literaturverzeichnis

- BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985.
- BENJAMIN, Walter: »Das Passagen-Werk«. In: *Gesammelte Schriften*. Band V, 1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1982.
- BENJAMIN, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«. In: *Gesammelte Schriften*. Band I, 2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974, S. 691–704.
- BRECHT, Bertolt: »Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst«. In: *Werke*. Band 22.1. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/M., Berlin 1993, S. 151–155.
- BRECHT, Bertolt: »Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater«. In: *Werke*. Band 21. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M. 1992, S. 377.
- BRECHT, Bertolt: »Kleines Organon für das Theater«. In: *Werke*. Band 23. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/M., Berlin 1993, S. 65–97.
- BRECHT, Bertolt: »Über das Theater der Chinesen«. In: *Werke*. Bd. 22.1. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M. 1993, S. 133.
- BROCK, Bazon: »Zur Rekonstruktion einer zeitgenössischen Kunst- und Wunderkammer«. In: Ders. u. Nicola von Velsen (Hg.): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986*. Köln 1986, S. 458–469.
- BUCHELI, Roman: »Erinnerung, sprich«. In: *Neue Zürcher Zeitung Online*, 07.06.2006. <http://nzz.ch/2006/06/07/fe/articleE6J4R.html> (zuletzt eingesehen am 16.09.2011).
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt/M. 2000.
- GFREREIS, Heike u. Roland S. Kamzelak: »Das Eigentliche ist ohnehin unsichtbar. Wider das Altern von Literatúrausstellungen«. In: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2002*, Bd. 6, S. 37–61.
- GFREREIS, Heike: »Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs Marbach«. In: *Der Deutschunterricht* 2/2009, S. 20–29.
- GINZBURG, Carlo: »Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens«. In: Ders.: *Holz augen. Über Nähe und Distanz*. Aus dem Italienischen von Renate Heimbucher. Berlin 1998.
- HAUSER, Andrea: »Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel«. In: Gisela Ecker, Martina Stange u. Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Königstein i. Taunus 2001, S. 31–48.
- KLUGE, Alexander: »Medialisieren – Musealisieren«. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung: das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen 1990, S. 31–39.
- KORFF, Gottfried u. Martin Roth: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/M. 1990, S. 9–37.
- LANG-GREVE, Susanne: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literatúrmusealer Präsentationen*. Hildesheim 1995.
- TREBESS, Achim: »Verfremdung«. In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*. Stuttgart 2006, S. 403–404.
- VEDDER, Ulrike: »Museum / Ausstellung«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 7: *Supplemente, Register*. Stuttgart, Weimar 2005, S. 148–190.
- ŽMEGAČ, Viktor: »Verfremdung«. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, S. 453–457.

URN: urn:nbn:de:hbz:6-13439431258

URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/sites/default/files/beitraege/sonja-lehmann-verfremdet-wiederbelebt.pdf>