

# Inhalt

---

## **Einleitung**

KATERINA KROUCHEVA UND BARBARA SCHAFF | 7

## **I. TEXTUALITÄT UND MATERIALITÄT**

### **Die dritte Dimension.**

#### **Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W.G. Sebald**

HEIKE GFREREIS UND ELLEN STRITTMATTER | 25

#### **Vom Nachdenken über das Ausstellen im Zeichen der Literatur. Theorien und Praktiken im Institut**

##### **»Moderne im Rheinland«**

GERTRUDE CEPL-KAUFMANN UND JASMIN GRANDE | 54

#### **Literaturvermittlung, Literatúrausstellung, »ästhetische Erziehung«. Das Literaturmuseum der Moderne**

OLIVER RUF | 95

#### **Wie stellt man einen starken Autor aus?**

#### **Zur Ausstellungsstrategie der Lübecker Literaturmuseen**

HANS WISSKIRCHEN | 143

#### **Gasförmig, flüssig und fest. Visualisierungsstrategien der Aggregatzustände der Literatur am Beispiel Robert Musil**

STEFAN KUTZENBERGER | 165

#### **Werk und Wunderkammer.**

#### **Das Jünger-Haus als fortgesetzte Autorschaft und musealer Sonderfall**

NIELS PENKE | 185

**Stückwerk oder Werkstück?**  
**Sammeln und Zeigen gegenständlicher Nachlassobjekte als**  
**Praktiken der Werkkonstituierung am Beispiel Ernst Jünger**  
FELICITAS HARTMANN | 197

## **II. Performanz und Interaktion**

**Exhibiting Literature. Austen Exhibited**  
NICOLA J. WATSON | 227

**Literatur zum Greifen nah. Strategien und Praktiken**  
**des gegenwärtigen Literatur- und Kulturtourismus**  
URTE STOBBE | 251

**Literaturfestivals.**  
**Überlegungen zur Eventisierung von Literatur**  
BARBARA SCHAFF | 271

**Der präsentierte Schriftsteller.**  
**Zur notwendigen Langeweile von Autorenlesungen**  
RAINER MORITZ | 289

**Sich selbst ausstellen.**  
**Literaturvermittlung und Autoreninterview bei Wolf Haas**  
DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN | 297

**Autorinnen und Autoren | 323**

# Einleitung

---

KATERINA KROUCHEVA UND BARBARA SCHAFF

## DIE BESTE ALLER MÖGLICHEN KAFKA-GABELN

Es kommt zweifellos einer Herausforderung an den wohlwollenden und für vielgestaltige Erfahrungen geistiger Art offenen Literaturliebhaber gleich, wenn ausgerechnet Franz Kafka eine Gabel hinterlässt, die Eingang ins Literaturarchiv findet – ausgerechnet der Autor, der, dessen Selbstdarstellungen zufolge, aus nichts anderem bestand als aus »Litteratur«,<sup>1</sup> der sich selbst als »der magerste Mensch«<sup>2</sup> galt und vom Hungern als Kunst schrieb. Zudem ist Kafka ein Schriftsteller, dessen längst kanonisch gewordene ästhetische Radikalität, dessen scheinbar hermetische Texte und dessen anekdotische lebensweltliche Hilflosigkeit maßgeblich dazu beigetragen haben, dass er als einzigartig entkörperlicht wahrgenommen wird.

Im Zwischenreich von unwiederbringlichem (Selbst)Verlust und nicht stattgefundenener Materialität schwebt, wie alle anderen Sebald-Figuren, »am Rande der Auflösung«,<sup>3</sup> auch die Romanfigur Franz Kafka in der ihm gewidmeten Erzählung in *Schwindel. Gefühle*. Wegen der Erinnerung an Fe-

- 
- 1 »Da ich nichts anderes bin als Litteratur und nichts anderes sein kann und will«, so der berühmte Briefentwurf an Felices Vater vom 21.8.1913, s. Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Gerhard Neumann et al., Frankfurt/Main: Fischer, 1982ff., Bd.: Tagebücher, Textband, 1991, S. 579.
  - 2 Brief an Felice Bauer vom 1.11.1912, in: Franz Kafka, Schriften, Tagebücher, Briefe, Bd.: Briefe 1900-1912, 1999, S. 202.
  - 3 W.G. Sebald: *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt/Main: Eichborn 1990, S. 169.

lice ist er beim Aufwachen und während der Mahlzeiten in der Wasserheilanstalt in Riva so bedrückt, dass er glaubt, »gelähmt zu sein und das Eßbesteck nicht mehr handhaben zu können«. <sup>4</sup> Die Darstellung des Mannes, dem sein eigenes Essbesteck zum Feind wird, entspricht so sehr dem gängigen Kafka-Bild, dass wir, wenn wir im Museum mit einer Gabel konfrontiert werden, die zudem nur hypothetisch dem Schriftsteller gehört hat, <sup>5</sup> die Situation als verwirrend, enttäuschend oder absurd empfinden mögen.

Zudem handelt es sich um eine besonders uncharismatische Gabel, die jeden in poetisierender Absicht abgefassten Kommentar Lügen straft. Sollte sie authentisch sein, ist sie ein gutes Beispiel dafür, wie wenig auratisch Authentizität unter Umständen sein kann. Denn im Grunde hätten wir uns von Kafka, wenn überhaupt eine Gabel, eine andere Gabel gewünscht. Eine weniger schlichte womöglich, eine, die den erdrückenden Mief der k.u.k. Monarchie oder die todgeweihte Schönheit des *Fin de siècle* zum Ausdruck zu bringen vermochte. Die einzige bildliche Darstellung, welche die Gabel zu bieten hat, der Kentaur auf der Rückseite, ist kaum sichtbar und nicht dazu angetan, einen Gabelkanon zu begründen. Der Hinweis im Museumskommentar, es handle sich um den »weise[n] Kentauer Chiron, der in der antiken Sage die Söhne des Gottes Apoll in Heilkunst und Jagd ausbildet«, täuscht nicht über den Befund hinweg, dass dieser Gabel-Kentaur literaturhistorisch absolut irrelevant ist.

Selbst Kafkas – immerhin in den Briefen vierfach erwähntes <sup>6</sup> – Ohropax gibt in unserem Kontext mehr her, lässt es sich doch mühelos in den Kult um den sensiblen Dichter einbinden. <sup>7</sup>

---

4 Ebd., S. 171.

5 Der Kommentartext erläutert: »1911. Silbergabel von Franz Kafka (?): Kafka, der oft für seine Arbeit als Jurist bei einer Unfallversicherungsanstalt die Fabriken Nordböhmens besucht und mit eigenem Besteck reist, soll diese Gabel 1911 beim Kartenspiel in Friedland an einen Kutscher verloren haben. Auf der Unterseite ist die Gabel mit einem Motiv gestempelt: Eine Figur, halb Mann, halb Pferd, mit gespanntem Bogen – der weise Kentauer Chiron, der in der antiken Sage die Söhne des Gottes Apoll in Heilkunst und Jagd ausbildet.« Wir danken Heike Gfrereis, die uns die Daten im Zusammenhang mit der Gabel zur Verfügung stellte.

6 Briefe an Felice Bauer vom 5.4.1915, an Max Brod vom 30.6.1922 und an Robert Klopstock vom 26.06.1922 und 24.07.1922, in: Franz Kafka: Briefe an Fe-

Gerade wegen ihrer hartnäckigen Weigerung, in eine irgendwie geartete Instrumentalisierung einbezogen zu werden, ist diese Gabel, wie wir fanden, ein besonders gutes Titelmotiv für ein Buch wie dieses, das eine Vorstellung von der Fülle an Möglichkeiten zur Präsentation von Literatur geben und den Methodenpluralismus auf diesem vergleichsweise noch jungen Forschungsgebiet dokumentieren will. Die Herausforderung an den Besucher gehört nicht weniger zur Praxis der heutigen Ausstellungsmacher als die Erfahrung, dass die Ausstellbarkeit von Literatur oft nicht mehr ausführlich diskutiert, sondern mit apodiktischer Geste verworfen oder eben verteidigt wird, um das eigene Ausstellungskonzept zu begründen.<sup>8</sup> Im Zeichen des Material Turn setzt sich die Erkenntnis durch, dass Wissen wie auch ästhetische Produktion an Materialität gebunden ist und den Dingen in kommunikativen Prozessen eine entscheidende Wirkungsmacht zukommt. Ihre Aufgabe in diesem Band sahen die Beiträger darin, unterschiedliche Aspekte des faktischen Ausgestelltseins von Literatur zu beschreiben und uns Einblicke in ihre Arbeit und in den Alltag des Literaturbetriebs zu ge-

---

lice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hg. von Erich Heller und Jürgen Born Frankfurt/Main: Fischer 1967, S. 632; Franz Kafka: Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1946ff., Bd.: Briefe 1902-1924, 1954, S. 379, 376, 398.

- 7 »Unentbehrlich gegen den Lärm der Welt: Ohropax«, kommentiert metaphorisierend etwa der Kafka-Bildarchiv-Verleger Klaus Wagenbach den sprichwörtlich gewordenen Fund in Kafkas Nachlass, der mittlerweile auch in der Ohropax-Werbung Erwähnung findet, s. Klaus Wagenbach (Hg.), Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben, Überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Berlin: Wagenbach 2008, S. 193.
- 8 Bezeichnenderweise vertreten in diesem Band Heike Gfrereis und Gertrude Cepl-Kaufmann/Jasmin Grande gegensätzliche Positionen zum Thema »Ausstellbarkeit«, ohne dass sich dadurch ihre Ansichten zu ihrer Arbeit als Ausstellungsmacherinnen grundsätzlich widersprechen. S. etwa Gfrereis: »Natürlich kann man Literatur nicht ausstellen.«, in: Heike Gfrereis: »Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?«, in: Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hg.), Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen: Wallstein 2007, S. 81-89, hier S. 81; vgl. dazu Grande/Cepl-Kaufmann in diesem Band: »Literatur ist ausstellbar!«. Einen Überblick über die Forschungspositionen zum Thema liefert der Beitrag von Oliver Ruf.

währen. Uns ging es dabei ausdrücklich nicht darum, ob ein konkretes Ausstellungskonzept realisiert wurde oder nicht, sondern um die Einzigartigkeit und zugleich Repräsentativität der darin zum Einsatz kommenden Gestaltungsmittel.

Diese Gegenüberstellung unterschiedlicher Sichtweisen auf Formen der Literaturvermittlung, die von Vertretern literaturvermittelnder Institutionen – Museumskuratoren, Ausstellungsmachern, Leitern von Literaturhäusern und Literaturwissenschaftlern – vorgetragen werden, war für uns willkommener Anlass, uns mit dem komplexen Spannungsfeld von Materialität, Visualisierungsstrategien, Performanz und Aura auseinanderzusetzen.

Die kritische Diskussion einiger der hierzu vertretenen Positionen war Ziel der vom Zentrum für komparatistische Studien der Universität Göttingen im September 2011 veranstalteten Tagung *Literatur ausstellen. Interdisziplinäre und intermediale Aspekte von Literaturvermittlung*. Diese Tagung bot Raum für eine Reflexion der Widersprüche, die Beschaffenheit und Gebrauch dessen kennzeichnen, was vom biografischen Autor, von der Materialität seines Umfelds und seiner Produktionsstätte übrig bleibt. In diesem Rahmen kam die Problematik der aktuell wieder stärkeren Konjunktur von Lesereisen, des Booms von Literaturfestivals und der gesteigerten medialen Aufmerksamkeit an der Person des Autors, aber auch des Alltags eines Archivs, das sich weniger medienwirksamer Mittel bedient, zur Sprache.

Als wichtige Schnittstelle zwischen Autor, Text und Leser nehmen die Institutionen, die unsere Beiträge vertreten, die Herausforderung der Ausstellung von Literatur auf dynamische Weise an und realisieren biografische, materielle, wirkungsorientierte oder literaturhistorische Vermittlungsformen. Sie kontextualisieren Autoren und Werke in den größeren Zusammenhängen kultureller Erinnerung und regionaler wie nationaler Identität und beeinflussen damit nicht zuletzt auch Kanonisierungsprozesse. Denn Dichterhäuser, Literaturmuseen, literarische Ausstellungen, Zentren und Archive sind als Institutionen gefordert, sich der Pflege des literarischen Erbes in publikumsadäquater Weise anzunehmen. Sie müssen ihre Präsentationsformen immer wieder aufs Neue erproben und beeinflussen letztlich durch ihre Arbeit das gesamte literarische Feld.

Die im Sammelband vereinten Beiträge sind unterschiedlichen pädagogischen und ästhetischen Vermittlungsformen von Literatur gewidmet, die uns im Literaturbetrieb begegnen: in Literaturhäusern als lebendigen Austauschorten von Gegenwartsliteratur; in Museen und Archiven, die ihren

Fokus auf auktoriale Artefakte und Manuskripte legen; in Selbstinszenierungspraktiken, die zum festen Bestandteil des Literaturbetriebs geworden sind und die etwa im Autoreninterview zum Einsatz kommen; und letztlich auch in Stadträumen und Landschaften, in die Autoren beispielsweise durch Hinweistafeln und Literaturdenkmäler eingeschrieben werden. Auch die Praktiken der Rezipienten als Besucher von Literaturmuseen, Autorenlesungen, Literaturfestivals und als Literaturtouristen werden in diesem Band berücksichtigt.

Der berechnete Ernst, der aus dem pädagogischen Auftrag, der Verwaltung des literarischen Erbes, den aufgeworfenen philologischen Fragestellungen oder dem eigenen künstlerischen Anspruch unserer Autoren hervorgeht, konnte in den fruchtbaren Diskussionen um inspirierende, zuweilen aber auch scheinbar alles in Frage stellende Fallbeispiele – und als solches musste mehr als einmal Kafkas Gabel herhalten<sup>9</sup> – immer wieder zurückgenommen und mit gesunder Skepsis angereichert werden.

Und insofern ist Kafkas Gabel, ob nun erfunden oder nicht,<sup>10</sup> für den Forscher auf dem Gebiet der Literaturvermittlung »eine Perle, effektiv eine Perle!«, wie der erste Besucher des Buddenbrookhauses, Hermann Hagenström, in Heinrich Breloers Spielfilm siegessicher verkündet, bevor er sich das Haus aneignet, das schon vor dem Verfall der Senatorenfamilie eigentlich bereits ein Museum ist.<sup>11</sup>

## AURA – TECHNIK – AUTHENTIZITÄT

Werden Inhalte und Identitäten oder schlicht Artefakte – auf der Seite des Ausstellenden betont entauratisierend als »Flachware« (Gfrereis/Strittmatter), »arme Materialien« (Kutzenberger) oder »leblose Materialien« (Wiß-

---

9 In diesem Sinne wurde auf unserer Tagung Kafkas Gabel zuerst im Vortrag von Matthias Beilein thematisiert, der in diesem Band leider nicht veröffentlicht wird.

10 Über das Verhältnis zwischen Gabelerfindung und Kanonrevision belehrt uns eingängig auch das Gedicht *Die Fabel von Schnabels Gabel* in *Doktor Erich Kästners lyrischer Hausapotheke* (1936), s. dazu Stefan Neuhaus: *Revision des literarischen Kanons*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 75f.

11 Heinrich Breloer: *Buddenbrooks*, Deutschland 2008.

kirchen) titliert – aufbewahrt und ausgestellt? Diese Frage ist bekanntlich nicht eindeutig zu beantworten.

Eines der interessantesten Ergebnisse unserer Tagung besteht darin, dass in Zeiten, in denen literarwissenschaftliche Konzepte auf dem Vormarsch sind, die sich den Material Turn und die Verräumlichung literarischer Strukturen auf die Fahnen schreiben, die »Aura« ein wichtiger Terminus technicus, ein zentrales Motiv, ja, ein zentrales Anliegen für viele der auf dem Gebiet der Literaturvermittlung Schaffenden ist. Dabei wird der Begriff mit unterschiedlichen, nicht immer explizierten Bedeutungen versehen, die folgende Fragen generieren: Welche Orte, Gegenstände, Persönlichkeiten kommen als Aura-Träger in Frage? Wie wird die Entstehung der Aura erklärt? Welcher Zusammenhang wird zwischen Aura und Authentizität angenommen? Wird die Technik als ein Faktor verstanden, der »Andacht« (Aby Warburg) und »Aura« (Walter Benjamin) unmöglich macht? Fördert der »Mythos« die Erkenntnis (Ernst Cassirer) oder stellt er gar ein kunstverhinderndes Element dar? Kann die Aura nach dem jeweiligen Konzept im Nachhinein auf ursprünglich nichtauratische Objekte übertragen werden? Zu welchem Zweck und mit welchen Folgen wird »auratisiert«? Welchen wissenschaftlichen, pädagogischen oder künstlerischen Anspruch erhebt eine Literatúrausstellung? Welche Rolle wird dabei dem Besucher zugewiesen? Wie wird im Rahmen der einzelnen Konzepte mit der Geschichte des Aurabegriffs umgegangen? Welche historischen Konzepte zur Kunsttheorie werden bei der Formulierung der einzelnen Ausstellungskonzepte eingesetzt?

Ein Verständnis von Aura, nach dem diese eine sinnlich fassbare, jedoch nicht rational erklärbare Eigenschaft darstellt, die in erster Linie dem Künstler und den mit ihm unmittelbar verbundenen historischen Dokumenten – darunter natürlich der von ihm selbst geschaffenen Kunstwerke – innewohnt, wird im Kontext des Ausstellens von Literatur vom frühen Ausstellungstheoretiker Wolfgang Barthel 1990 folgendermaßen formuliert:

Wer ein literarisches Memorial ›gestaltet‹, weiß um die auratische Kraft und Wirkung einer derartigen Einrichtung und ihrer Objekte. Haus und Ausgestaltung, so wünscht er sich, sollten original sein, das heißt, sie sollten im Besitzstand, Farbigekeit, Aufstellung und Arrangement, ja selbst hinsichtlich der Lichtverhältnisse u.ä.



genau oder doch annähernd genau den Wohn- und Schaffensraum eines Autors in einer bestimmten Phase seines Lebens widerspiegeln.<sup>12</sup>

Die zitierte Vorstellung folgt Walter Benjamins diskursbegründenden Überlegungen<sup>13</sup> insofern, als die Autorität des ausgestellten Objekts, die zunächst mit seiner Authentizität einhergeht, sinnstiftend ist. Der technische Fortschritt kann die Aura beeinflussen, einerseits indem er sie im Vorgang der Reproduktion abschwächt, andererseits indem mit seiner Hilfe Aura nachträglich erzeugt und damit eine immense gesellschaftliche Wirkung entfaltet werden kann.

In unserem Band wird eine in dieser Tradition stehende Position in etwa von HANS WISSKIRCHEN vertreten. Die Merkmale der Größe und Einzigartigkeit, der Komplexität und Repräsentativität, welche die Auswahl motivieren, gehen für Wißkirchen auf die Axiologie eines klassikorientierten Kanons zurück. Entsprechend ist auch die Inszenierung des ausgestellten Autors als eines »starken Autors«, d.h. als herausragende, auratische Persönlichkeit, die eine »starke Rolle im literarischen Feld« einnimmt. Der »starke Autor« übt eine starke gesellschaftliche Wirkung, indem er als Sprachrohr seiner Gesellschaft auftritt, institutionelle Anerkennung etwa in der Form von Literaturauszeichnungen, der Aufnahme in einen überzeitlich gültigen Kanon (seine Werke haben »ihren Platz in der Literaturgeschichte«) und der Einbindung in den Wissenschaftsbetrieb genießt und zuweilen, wie im Falle von Günter Grass, an der eigenen Musealisierung aktiv mitarbeitet. Dabei verfügt der Ausstellungsmacher, wie bereits in Barthels Aussage klar wird, über die technischen Mittel, mit denen die Aura der Authentizität über die Faktizität hinaus im Nachhinein erzeugt, nachgestellt werden kann. So wird für das Buddenbrookhaus der Status eines Ortes vorausgesetzt, der die literarische Aura beheimatet und ihr zur Entfaltung im Rahmen der »literarischen Rekonstruktion« in Form eines »begehbaren

---

12 Wolfgang Barthel: »Literaturausstellungen im Visier«, in: *Neue Museumskunde* 33, Heft 3 (1990), S. 181-192, hier S. 187.

13 Wahrgenommen werden zumeist Benjamins vieldeutige Ausführungen in »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung, 1938)«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980ff., Bd. I.2, 1980, S. 471-508.

Romans« verhilft, in der zwei zentrale Handlungsorte des Romans nachgebaut werden. Die Aura kann schließlich im Rahmen dieser Konzeption auf einen völlig neuen Standort übertragen werden, der nicht gleichermaßen biografisch und literarisch mit dem Werk und der Persönlichkeit des Autors zusammenhängt, was Wißkirchen anhand der Neudetermination der Stadt Lübeck als Reflex des nunmehr unzugänglich gewordenen Danzigs beschreibt.

Den im Literaturbetrieb dominanten Umgang mit der Aura- und Authentizitätsbegrifflichkeit, seine vielfältigen Auswirkungen und die Spielarten ihrer Reflexion in der Literatur anhand von Fallbeispielen historisch-deskriptiv zu erfassen und zu analysieren, ist die Aufgabe der Beiträge von Urte Stobbe, Nicola J. Watson und David-Christopher Assmann, Rainer Moritz, Barbara Schaff, Niels Penke und Felicitas Hartmann.

So zeigt URTE STOBBE, in ihrem Beitrag über die »touristische Inszenierung« von Literatur, dass Literatúrausstellungen an einer Entwicklung partizipieren, die als Medialisierung von Literatur bezeichnet werden kann. Stobbe schildert die Authentizitätsvorstellungen, mit denen in der Kulturindustrie seit den 1990er Jahren gearbeitet wird, und beschreibt einen Vorgang, in dem »authentisch« nicht mehr im Sinne von »historisch wahrhaft«, sondern von »glaubwürdig« verwendet wird. Zudem ist diese Bedeutungszuschreibung, wie Stobbe betont, nicht statisch, sondern wandelbar, denn der Status der »auratischen Schätze« ändert sich im Zusammenhang mit der fingierten »Exklusivität« – eine weitere Zuschreibung, die sich ihrerseits nach der touristischen Erschließung eines Objekts im Laufe der Zeit nach und nach abnutzen und verloren gehen kann. Im Wechselspiel zwischen der Suche nach der unkritischen »Wiedererkennung« bekannter literarischer Motive und der Lust an der »Entzifferung« im Rahmen eines weniger unpräzisen Kunstgenusses bewegt sich, so Stobbe, der Literaturtourist und sein Interesse oszilliert zwischen der quasi romantischen Begeisterung und dem bewussten Sich-darauf-Einlassen auf das Angebot der Tourismusindustrie.

Mit der Medialisierung von Literatur und den damit verbundenen Änderungen in der Praxis ihres Ausstellens befasst sich auch NICOLA J. WATSON in ihrem Beitrag zur ausstellerischen Präsentation von Jane Austens Werk und Biografie und den ihnen gewidmeten touristischen Praktiken. Watson beschreibt den Wechsel zwischen zwei gegensätzlichen Kanones in der Ge-

schichte der Austen-Verehrung: vom Ideal der strengen, emotionsfreien, wissenschaftsgesteuerten Rezeption hin zu einem Literaturverständnis, bei dem die Besucher das Bedürfnis mitteilen, Literatur »mittels ihres eigenen Körper« (»within their own body«) zu repräsentieren. Dabei geht es, wie in den von Stobbe untersuchten Fällen, nicht unbedingt um die faktische Authentizität der von den Touristen aufgesuchten literarischen und biografischen Schauplätze. Vielmehr wird die medienorientierte Wahrnehmung der Möglichkeit zur Präsentation eines Materials beobachtet, das dem authentischen ähnlich ist, es theoretisch hätte sein können und das entsprechende Gefühl vermittelt, weil es in die Nähe der Fiktion gebracht, »romanisiert« (»novelised«) werden kann. Die aufgrund dieser Konstruktion auf weitaus mehr und effektvollere Gegenstände übertragene »Aura« ermöglicht ein Erleben, das letztlich in ein Gefühl »nationaler Geborgenheit« (»national homeliness«) mündet.

Mit der Konstruktion von Authentizität durch den Autor im Rahmen der Gattung des Interviews und mit der Tatsache, dass der Literaturkritik häufig die Instrumente fehlen, um damit adäquat umzugehen, befasst sich DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN in seiner Analyse von Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*, für den der Autor die Form eines fingierten Autoreninterviews gewählt hat. Wie im Rahmen der Forschung zu Autorinszenierungen in den vergangenen Jahren nachgewiesen wird, arbeitet jedes Interview mit dem Merkmal der Authentizität; es handelt sich dabei jedoch stets um eine fingierte, manipulierte Authentizität, mit welcher der Autor dem öffentlichen Bedürfnis nach Information und der damit verbundenen Gefahr der »Beschädigung« der Literatur begegnet. Er zeichnet zudem das »Versteckspiel« nach, das der Autor im Rahmen weiterer Interviews fortführt, in denen intradiegetische Elemente weiterhin in den Paratext mit seiner als dokumentarisch ausgegebenen Faktenwiedergabe einfließen.

Der Beitrag von BARBARA SCHAFF widmet sich britischen und deutschen Literaturfestivals als einem zunehmend sichtbaren und kommerziell erfolgreichen Zweig der Literaturindustrie, der von einer Vielzahl von Akteuren gestaltet wird. Sie zeigt die diskursiven wie performativen Inszenierungs- und Vermarktungsprozesse von Literatur und Autoren auf und weist vor allem auch dem Publikum in der Interaktion mit Autoren eine aktive Gestaltungsmacht des öffentlichen literarischen Raums zu. Als Phänomene

einer populären Eventkultur sind Festivals soziale Kommunikationsräume, in denen sich literarische Interessensgruppen aus unterschiedlichen Gründen zusammen finden: Sie ermöglichen den intellektuellen Distinktionsgewinn genauso wie die Identifizierung mit einer Fangemeinde. Leser sind hier nicht passive Konsumenten, sondern als »kritische Masse« maßgeblich an der Gestaltung der Literaturevents beteiligt.

Das Schweigen als Zeichen einer vertieften Einsichtnahme in den literarischen Text jenseits der Möglichkeiten der zeitgenössischen Medien, die an die Sinne des Besuchers appellieren, ist ein wichtiges Moment des Konzepts von RAINER MORITZ, der sich für die »klassische« Form der Autorenlesung einsetzt und dabei die »Langeweile« als ästhetischen Wert zelebriert. Die Aura wird in diesem Kontext als eines der Elemente des nie gänzlich ausbleibenden Event-Charakters einer Autorenlesung und damit der dabei stets mit hineinwirkenden außerliterarischen Faktoren verstanden. In diesem Sinne wird die Herausforderung einer Autorenlesung gesucht. Die Lesung soll, so Moritz, der sich vehement für das Durchsetzen eines bestimmten literarischen Qualitätsverständnisses und damit klar für eine verantwortungsvoll ausgefüllte gesellschaftliche Funktion der Lesung eintritt, »gleichsam ein Bollwerk gegen den Unterhaltungs- und Verdummungswahn« und gegen die »Häppchenkultur« sein. Als werterhaltend präsentiert sich dieses Konzept im Sinne eines Plädoyers für die Literatur und gegen den politischen oder marktbestimmten Druck, unter dem sie und ihre Akteure stehen, nicht aber im Sinne der angestrebten Aufrechterhaltung eines konservativen, klassikorientierten Literaturkanons.

NIELS PENKE beschreibt die enge Beziehung zwischen Autor, Autorbehausung und schriftstellerischem Werk, wie sie in der Selbstinszenierung Ernst Jüngers durch die Gestaltung seiner letzten Wohnstätte in Wilfingen und in den diesem Haus gewidmeten Texten verfolgt werden kann. Penke betont, dass bei der Beschäftigung mit den Wohnräumen eines Autors wie Jünger, der bereits zu Lebzeiten seine eigene Musealisierung betrieb nicht von Authentizität im Sinne einer authentischen Behausung, sondern im Sinne eines Werkoriginals gesprochen werden könne. Selbst wenn davon ausgegangen wird, dass durch die unsanfte Einmischung der Kustoden der Eindruck der Authentizität der Wohnstätte und die damit verbundene Aura verloren gehen können, existiere die Einheit zwischen Haus und Werk weiter.

Mit dem Bezug zwischen Haus und Werk im Falle des Wilfinger Domizils Jüngers befasst sich FELICITAS HARTMANN anhand des Beispiels der Sanduhrsammlung des Schriftstellers. Indem sie davon ausgeht, dass die Gegenstände im Haus eine Art »dreidimensionale[n] Werkbestandteil[...]« darstellen, untersucht Hartmann die konzeptionellen Aushandlungsprozesse, die bei der Musealisierung von Gegenständen eines Autors in Gang gesetzt werden, und widmet sich sodann dem jeweiligen Werkbezug. Gegenstände, die einen biografischen Bezug zum Autor aufweisen, besitzen den Status »auratischer Lebenszeugnisse« und sprechen allein die Emotionalität des Betrachters an, ohne einen Bezug zum Werk aufzuweisen. Die museale Präsentation betrachtet Hartmann im Falle Jüngers als eine dreidimensionale Art der Edition. Anders als Penke, der das Haus in seiner Gesamtheit als Kunstwerk in der Tradition der Wunderkammer betrachtet, untersucht Hartmann in ihrer Analyse, die sie als eine ethnografische Feldstudie unter Benutzung eines erweiterten Werkbegriffs betreibt, die unterschiedlichen Stationen der Verwandlung eines konkreten Objekts, der Sanduhr, vom Sammel- und Wohnobjekt zum philosophischen Symbol im Rahmen des schriftstellerischen Werks und schließlich, so die Autorin, zum Werkbestandteil.

Aus einer anderen Perspektive nähern sich der Problematik der Literaturpräsentation die restlichen Beiträge des Bandes. Während Wißkirchen zwischen biografischer und literarischer Aura unterscheidet und die anderen der referierten Beiträger sich darüber einig sind, dass, wenn überhaupt ernsthaft von Aura gesprochen wird und nicht nur im Sinne einer »sprachlichen Übereinkunft« (Penke), dieser Begriff lediglich auf das Biografische bezogen werden könne, entwerfen Gertrude Cepl-Kaufmann/Jasmin Grande, Stefan Kutzenberger, Oliver Ruf und Heike Gfrereis/Ellen Strittmatter Modelle, bei denen die Ausstellung selbst den Platz des Bedeutungen generierenden und schöpferische Energie freisetzenden Gegenstands einnimmt. Dabei werden unterschiedliche Möglichkeiten reflektiert, Kunstkonzepte der Romantik, Moderne und Postmoderne in die Theorie und Praxis der Literaturausstellung einzubinden.

Im Text von GERTRUDE CEPL-KAUFMANN und JASMIN GRANDE wird die Aura als eine wahrnehmbare Größe beschrieben, die einerseits als ontologische Eigenschaft angesehen wird, andererseits aber beeinflusst und erzeugt

werden kann. Allerdings findet in Cepl-Kaufmanns/Grandes Konzept eine völlige Umwertung der Rolle der Aura im Ausstellungs- und Rezeptionsprozess statt. Nicht die Verneinung des Besuchers vor der auratischen »Berührungsreliquie« (Benjamin) ist der Endpunkt des Ausstellungsprozesses. Eine Literatúrausstellung bedient sich im Idealfall nicht der Aura als eines Mittels zur Manipulation des Rezipienten, sie führt nicht zu seiner emotionalen und intellektuellen Entmündigung. Wo die Aura zu ausstellerischen Zwecken konstruiert, wo »auratisiert« wird, muss dies, so die Autorinnen, vielmehr im vollen Bewusstsein der eigenen Verantwortung gegenüber dem Besucher kenntlich gemacht werden. Dafür werden die Eigenschaften, die laut Benjamin für die Aura charakteristisch sind, wie »Unnahbarkeit«, »Echtheit« und »Einmaligkeit«, auf die Ausstellung selbst übertragen, die nun als Kunstwerk aufgefasst wird. Anstelle der »abschließende[n] Deutung«, mit der die »belehrende, auratisierende Umsetzung« im Rahmen eines traditionell dimensionierten pädagogischen Auftrags einhergeht, tritt die Offenheit des dialogischen Diskurses. Diese Offenheit macht die »erkenntnislastige[n] Urerlebnisse für Emanzipation und Bildung« (im Sinne Cassirers) möglich.

Dass Literatur ihren eigenen Gesetzen unterliegt, dass sie »keiner einfachen chronologisch-teleologischen Linie« folgt, ist auch im Beitrag von HEIKE GFREREIS und ELLEN STRITTMATTER keine Besonderheit, deren Existenz ironisierend bestritten wird. Im Gegenteil: Ohne allerdings den Begriff der Aura zu benutzen, widmen sich die Autorinnen gerade der Visualisierung der Tatsache, dass das »Herausbilden eines eigenen poetischen Raums« ein komplexer Vorgang ist, bei dem mit Traditionen gebrochen wird, sei es, indem auf klare Grenzziehungen zwischen den Gattungen und zwischen Realem und Fiktionalem verzichtet wird, sei es, indem die »Linearität des Textflusses«, die »Logik der Schrift« oder die »Zweidimensionalität des Blatts«<sup>14</sup> durchbrochen werden. Wenn es im Konzept von Gfrereis/Strittmatter um einen »erhöhten Handlungs- und Denkdruck« geht, der auf die Besucher durch die »Bedeutsamkeit« der Exponate ausgeübt wird, so wird sein Ergebnis als eine »stimulierte kreative Energie« beschrieben, ähnlich der, die bei der Betrachtung bedeutender Kunstwerke erzeugt wird. Die

---

14 Die Autorinnen zitieren an dieser Stelle Steffen Martus: Ernst Jünger, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 237f.

Symbiose zwischen Ausstellung und Wissenschaft im Rahmen dieses Konzepts zeigt sich in dem Maße, in dem der Zauber der Literatur sich in der (postmodernen) literaturwissenschaftlichen Terminologie mitteilt und in dem deren Metaphorik in der Literatúrausstellung an wortwörtlichem Sinn gewinnt: Das »Verschwinden des Autors im Nachlass seiner Figuren« im Falle von W.G. Sebald und das lebenslange Schreiben an »nur einem einzigen Text« bei Ernst Jünger werden in der Ausstellung in ihrer materiellen Dimension expliziert, sie werden darin zur Wirklichkeit.

Im Konzept von STEFAN KUTZENBERGER treffen der künstlerische Anspruch, die Abwendung von der vereinfachenden, instruktiven Darstellung unter Berufung auf den konservativen Kanon (und seine Aurabegrenztheit) und der spielerische Umgang mit der modernen Intermedialität zusammen. Im Bewusstsein der Begrenztheit der Mittel zur Ausstellung von Literatur wird ein Vorschlag zur Visualisierung der Ideenwelt, der Struktur und des Schaffensprozesses im Falle von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* formuliert, ein Vorschlag, der auf die emanzipatorische Vielfalt, auf die Ironie und die Unterhaltung im Sinne der Zerstörung von Autoritäten setzt. Das künstlerische Vorhaben, das programmatisch »artistic research« genannt und bewusst offen als die Präsentation »strukturelle[r] Möglichkeiten« angekündigt wird, orientiert sich am modernen und postmodernen Zweifel an ontologischen Ganzheiten und letzten Gewissheiten. In menippeisch anmutender Lust an den Gegensätzen lässt Kutzenberger Konzepte aufeinanderprallen, die ein schematisches Vorgehen und seine kreative Alternative repräsentieren und beschwört für die Literatúrausstellung ein Modell, bei dem Künstler, Wissenschaftler und Kuratoren eng und kreativ zusammenarbeiten.

OLIVER RUF argumentiert kultursemiotisch, wenn er das Marbacher Literaturmuseum der Moderne beispielhaft als einen Ort des Codierens und Decodierens darstellt, der seinen ästhetisch-erzieherischen Auftrag wahrnimmt, indem vordergründig unscheinbare Exponate ohne sichtbaren Bezug zum Werk den Betrachter zur Entdeckung einer Vielzahl von Bedeutungen zu motivieren vermögen. In der kreativitätsfördernden und wissensunterstützenden Funktion dieses Museums, das Ruf als eine dritte Möglichkeit der Präsentation von Literatur neben dem Dichterhaus und dem Literaturarchiv versteht, sieht der Autor eine Praxis, welche die Erfahrung der

mediensensiblen Kunsttheorien der Romantik, Moderne und Postmoderne fruchtbar verarbeitet. Durch den Hinweis auf den künstlerischen und kunstfördernden Anspruch und Charakter, die eine Literatúrausstellung in besten Fall entwickelt, schafft dieser Beitrag eine Brücke zu den Konzeptionen derjenigen unter unseren Autoren, die auch als Literatúraussteller tätig sind, wie Kutzenberger und Cepl-Kaufmann/Grande.

## FAZIT

Gibt es den Gegensatz zwischen traditions- und emotionsorientierten Museumsmachern und -besuchern und einer kulturhistorisch orientierten Literaturforschung, die kulturelle Repräsentationen und Konstruktionen aufspürt und die Dichterverehrung als ein Relikt der Genieästhetik begreift, die Dichterrhäuser mit ihrem Kult um die Begriffe »Authentizität«, »Originalität« kühl in ihrer parareligiösen Bedeutung erfasst? Unsere Tagung zeigte, dass dies nur bedingt der Fall ist; wie bei allen Fragen im Zusammenhang mit dem literarischen Kanon ist diese Trennung nicht absolut zu ziehen.

»Doch wir können die Welt nicht ordnen. Wir können nur an die Unordnung der Welt erinnern«:<sup>15</sup> Diese Aussage lässt sich nicht nur auf die Arbeit der Museen und Archive beziehen, sondern auch auf den Versuch, ein Gebiet wie das in diesem Sammelband vertretene wissenschaftshistorisch zu umreißen. So gesehen ist das Thema prädestiniert für eine Forschung, die an der postmodernen Lust am Nichtkanonischen, am Kontingenten, an der Ausnahme, am Unerwarteten partizipiert. Im Spagat zwischen der Sinnuche bei der Betrachtung von Kafkas Gabel, von Lessings Spazierstock oder des Glasauges eines Dichters einerseits und der Auffassung der Inventare und Ausstellungsmethoden als prozesshaft und veränderbar andererseits ist dieser Band angesiedelt. Diese Uneinheit kann zu Gefühlen des Unwohlseins führen, kann aber auch fruchtbar verarbeitet werden. Wir hoffen, mit diesem Buch einen Beitrag zu Letzterem geleistet zu haben.

---

15 Felicitas Heimann-Jelinek: »Gedächtnis-Kategorisierung«, in: Moritz Csáky/Peter Stachel (Hg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit, Wien: Passagen 2001, S. 91-102, hier S. 101.



Die Herausgeberinnen danken herzlich Alena Diedrich, Mareike Dietzel und Raphael Mühlhölzer, die mit ihrer inhaltlichen und organisatorischen Unterstützung entscheidend zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, sowie Hannah Kleber und Anna-Lena Markus für deren engagierten Einsatz bei der Erstellung der Druckvorlage.

## LITERATUR

- Barthel, Wolfgang: »Literaturausstellungen im Visier«, in: Neue Museumskunde 33, Heft 3 (1990), S. 181-192.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung, 1938)«, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980ff., Bd. I.2, 1980, S. 471-508.
- Gfrereis, Heike: »Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?«, in: Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hg.), Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen: Wallstein 2007, S. 81-89.
- Heimann-Jelinek, Felicitas: »Gedächtnis-Kategorisierung«, in: Moritz Csáky/Peter Stachel (Hg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit, Wien: Passagen 2001, S. 91-102.
- Kafka, Franz: Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1946ff.
- Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hg. von Erich Heller und Jürgen Born Frankfurt/Main: Fischer 1967.
- Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Gerhard Neumann et al., Frankfurt/Main: Fischer, 1982ff.
- Martus, Steffen: Ernst Jünger, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2001, S. 237f.
- Sebald, W.G.: Schwindel. Gefühle, Frankfurt/Main: Eichborn 1990.
- Wagenbach, Klaus (Hg.), Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben, Überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Berlin: Wagenbach 2008.