



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Literaturmuseen erzählen Geschichten

Eine Analyse der literaturmusealen Präsentationen im Literaturmuseum
Wien und im StifterHaus Linz

verfasst von / submitted by

Luisa Neubauer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Günther Stocker

Danksagung

Ich bedanke mich bei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Literaturmuseums Wien und des StifterHauses Linz für alle zur Verfügung gestellten Materialien, schnell beantworteten Emails und hilfreichen Gespräche.

Inhalt

1.	Einleitung	3
2.	Museumstheorien und Ausstellungspraxis.....	6
2.1	Versuch einer Definition von „Museum“	6
2.2	Das Literaturmuseum	10
2.2.1	Arten von Museen	10
2.2.2	Historische Entwicklung des Literaturmuseums	12
2.3	Das Medium Ausstellung und die Literatur	14
2.3.1	Literaturausstellungen	14
2.3.2	Exkurs: Über die Unausstellbarkeit von Literatur.....	17
2.4	Narrative Strukturen in Ausstellungen	20
2.5	Die Literaturausstellung: Erscheinungsform und Merkmale	24
2.5.1	Aura	26
2.5.2	Inszenierung	28
2.6	Objekte und ihre Funktionen	30
2.6.1	„Typische“ Exponate	30
2.6.2	Vom Gegenstand zum Exponat und zu seiner Bedeutung.....	31
3.	Gedächtnisort Literaturmuseum? Verortung von Literaturmuseen im Feld der kollektiven Erinnerung.....	34
3.1	Zur Gedächtnisforschung	34
3.2	Medien und Museen im Kontext der Gedächtnisforschung.....	36
3.3	Das StifterHaus in Linz	38
3.3.1	Die Institution	38
3.3.2	Geschichte des StifterHauses	38
3.3.3	Stifter-Gedenken und Gedenken bei Stifter.....	40
3.3.4	Vielstimmigkeit des Museums.....	43
3.4	Das Literaturmuseum Wien	45
3.4.1	Institution und Geschichte des Hauses.....	45
3.4.2	Das Literaturmuseum im Feld der Erinnerungskultur	46
4.	Analyse musealer Erzählungen	53
4.1	Zur Methode.....	53
4.1.1	Die Trennung von Fakt und Fiktion.....	53
4.1.2	Die Bestandteile der musealen Erzählung	55
4.1.3	Lineare Rezeption	57
4.2	Die museale Erzählung des Literaturmuseums im StifterHaus.....	58

4.2.1 Handlungsebene: die Erzählstränge	58
4.2.2 Die Darstellungsebene	62
4.3 Die museale Erzählung im Literaturmuseum Wien.....	72
4.3.1 Handlungsebene: Österreichische Literaturgeschichte?	72
4.3.2 Darstellungsebene	75
5. Resümee	86
6. Verzeichnisse.....	91
6.1 Primärliteratur.....	91
6.2 Sekundärliteratur	91
6.3 Internetquellen	95
6.4 Abbildungsverzeichnis	96
7. Anhänge	97
7.1 Abstract.....	97
7.2 Curriculum Vitae.....	98

1. Einleitung

Literaturmuseen sind Orte, an denen Auseinandersetzung mit Literatur stattfindet. In Literatúrausstellungen wird Autoren und Autorinnen gehuldigt, werden Fragen des Kanons diskutiert, Rezeptionsweisen erprobt, biographische Zusammenhänge aufgezeigt, aber auch die menschliche Neugierde, Einblicke ins (inszenierte) Private einer Dichterpersönlichkeit zu bekommen, die Stimme einer Autorin zu hören, wird befriedigt und noch vieles andere mehr.

Literaturwissenschaftliche Abhandlungen zu dem Thema beschränkten sich bis in die frühen 90er Jahre vor allem darauf, die „Nicht-Ausstellbarkeit“ von Literatur zu behaupten. Doch die Praxis ging der Theorie voraus: immer mehr museale und expositorische Formen entstanden, die von Literatur und auch jenen, die sie schreiben, erzählen wollten. Nach und nach begannen die Germanistik und andere Wissenschaften – die Zugänge sind oft inter- oder transdisziplinär – die Möglichkeiten literaturmusealer Präsentationen anzuerkennen und diese auch zu analysieren.

Damit bin ich bei meinem Forschungsinteresse angelangt, welches sich im literaturwissenschaftlichen Sinn um die Erforschung narrativer Strukturen in Ausstellungen dreht. Es wird jedoch gleichzeitig versucht, andere wissenschaftliche Positionen nicht ganz außer Acht zu lassen. Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind zwei österreichische Literaturmuseen und ihre Dauerausstellungen. Dabei handelt es sich um das Oberösterreichische Literaturmuseum im StifterHaus Linz und das Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek im Grillparzerhaus Wien. Es werden zwei unterschiedliche Analyseperspektiven eingenommen, um sowohl die Institutionen als auch die konkreten Ausstellungen zu beschreiben.

Zuerst sollen die Museen innerhalb der Gedächtnis- und Erinnerungskultur verortet werden. Dabei spielen ihre Entstehungsgeschichte oder der *Gründungsmythos* eine Rolle, wessen und in welcher Form in den bestehenden Räumlichkeiten gedacht oder erinnert wird, aber auch die Wechselwirkung von Raum und Exponaten. Konzepte von Pierre Nora und Jan und Aleida Assmann liefern theoretische Grundlagen dazu, doch auch spezifischere Ansätze, die versuchen, Museen und ihre Funktionen und Möglichkeiten innerhalb des Feldes der kollektiven Erinnerung zu verorten, werden

berücksichtigt. Ein besonderer Stellenwert wird dabei Adalbert Stifter und Franz Grillparzer, den Namensgebern der Häuser, eingeräumt. Im Fokus stehen – mehr als Werk oder Biographien – die jeweiligen musealen Aufarbeitungen der Dichterpersönlichkeiten in den beiden österreichischen Institutionen. Natürlich stellt sich aber die Frage: Wie werden diese kanonisierten Autoren, ihr Werk und dessen Wirkung, im spezifischen musealen Kontext verhandelt?

Nach Abhandlung dieser Punkte wird eine vollkommen andere Perspektive eingenommen und das Augenmerk auf die Ausstellungen im Speziellen gelegt. Die dieser Arbeit zugrunde liegende These lautet: *Literaturmuseen erzählen Geschichten*. Es sind nicht nur einzelne Exponate – vergilbte Manuskripte und vergoldete Haarlocken – oder räumliche Inszenierungen, die Ausstellungen ausmachen. Die genannten Komponenten werden, so die Prämisse, von etwas zusammengehalten, das in der museologischen Fachliteratur gerne als *Narrativ* oder *Geschichte* bezeichnet wird. Dabei bleibt der Einsatz dieser Begriffe aber oftmals schwammig und unklar. Unter Punkt 2.4 in dieser Arbeit findet eine terminologische Annäherung statt, die sich auf literaturwissenschaftliche Grundpfeiler stützt.

Schließlich wird der Versuch unternommen, die musealen Erzählungen als Ausgangspunkt zu nehmen – *Erzählungen* dabei bewusst im Plural gebraucht, weil Grund zur Annahme besteht, dass es innerhalb *einer* Ausstellung *mehrere* Erzählungen geben kann. In einem ersten Schritt wird dabei die inhaltliche Ebene untersucht, also: *was* wird überhaupt erzählt? Dabei werden eher Eckpunkte abgesteckt als weitreichende Bedeutungszusammenhänge erforscht. Im weiteren Fortschreiten der Analyse steht die Ebene der Darstellung im Mittelpunkt. Unter Zuhilfenahme der Erzähltheorie Gérard Genettes werden die musealen Erzählungen auf die Kategorien Zeit, Modus und Stimme hin untersucht. Narrative Strukturen in den erwähnten Ausstellungen sollen so aufgedeckt und auf ihre Bauart hin untersucht werden. Dabei stehen neben Exponaten und inszenatorischen Elementen auch schriftliche Bestandteile, wie Wand- und Vitrinentexte oder Autorenzitate (als Exponate), im Fokus der Analyse.

Vor Abhandlung der beiden genannten Analyseperspektiven ist es notwendig, einen Blick auf den Stand der Forschung zu werfen. In diesem Kapitel arbeite ich mich von der Makro- zur Mikroebene vor. Nachdem geklärt worden ist, was überhaupt unter Begriffen wie Museum und Ausstellung, Literaturmuseum und dem Ausstellen von

Literatur verstanden wird, werden Ausstellungskonzepte verhandelt und mögliche Exponate sowie ihre Funktionen innerhalb von Ausstellungen dargestellt.

2. Museumstheorien und Ausstellungspraxis

2.1 Versuch einer Definition von „Museum“

Was ist ein Museum? Um diese Frage umfassend zu beantworten, ist es notwendig, die Expertisen vieler unterschiedlicher Gebiete zu Rate zu ziehen. Museumsforschung, Museumskunde, Museumswissenschaft, theoretische oder angewandte Museologie, - nicht zu vergessen die Kultur- oder Geschichtswissenschaften.¹ Das ICOM, zu Deutsch Internationaler Museumsrat, hält sich in seiner Definition sehr allgemein:

Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.²

Doch vielleicht wird gerade diese breite Definition ihrer Sache gerecht. Darauf weist zum Beispiel Anke te Heesen in ihren Theorien des Museums hin³, obwohl sie ergänzt, dass die gesonderte Erwähnung der Ausstellung fehle, denn: „Für das heutige, die Ausstellung einbeziehende Museum lässt sich also konstatieren: Es ist ein Produkt der Moderne, es gründet in den politischen Ereignissen der Französischen Revolution und in dem Gedanken wie den Praktiken des Wettbewerbs gleichermaßen.“⁴ Damit spielt sie zum einen auf die Öffnung des Louvre, vormals Königspalast, als erstes Museum im heutigen Verständnis an, also verkürzt gesagt: Kunstschatze der Bevölkerung zugänglich machend, zum anderen auf die gewerbliche Seite: Wettbewerb im Sinn von Weltausstellungen oder auch Besucherzahlen.

Die Ausstellung als Präsentationsform wird in Form von Literatúrausstellungen später in dieser Arbeit noch genau erörtert werden. Wichtig ist die Unterscheidung der beiden Termini: Das Museum ist

ein Ort, in dem kulturelle oder natürliche Phänomene und Prozesse mittels Dingen gebündelt, reflektiert und repräsentiert werden. Entsprechend sind die wesentlichen Tätigkeiten von

¹ Vgl. Joachim Baur: Museumsanalyse: Zur Einführung. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript, 2013. S.8.

² <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>. 09.04.2015.

³ Vgl. Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg: Junius, 2013.S. 189.

⁴ Ebd. S. 189/190.

Museumspraktikern das Sammeln, das Forschen und das Vermitteln. [...] Die Ausstellung ist also nur eine, wenn auch eine sehr zentrale Aufgabe des Museums.⁵

Begibt man sich auf die Suche nach den etymologischen Ursprüngen des Wortes Museum, wie es Paula Findlen⁶ getan hat, so ergeben sich zwei ursprüngliche Bedeutungen des lateinischen Begriffes „musaeum“: Einerseits bezeichnet es den „mythischen Ort, an dem die Musen wohnen, das Refugium der Schutzgöttinnen der Künste. [...] In dieser Dimension des antiken Wortgebrauchs war „Museum“ weder zeitlich noch räumlich festgelegt.“⁷ Andererseits bezieht sich der antike Terminus auf „die berühmte Bibliothek von Alexandria, das Museion, das als Forschungszentrum und Treffpunkt der Wissenschaftler der antiken Welt diente.“⁸

Diese, auch mythologisch verankerte, Doppelbedeutung verliert sich jedoch mit den Jahrhunderten und erst mit der Französischen Revolution, wie schon oben angedeutet, beginnt sich jener Begriff zu formieren, der auch dem heutigen Verständnis von Museum nahekommt. Dabei rückt das öffentliche Wohl ins Zentrum. Erstmals bezeichnet „Museum“ eine Institution, die Sammlungen beherbergt, die zur Bildung des Volkes zur Verfügung stehen sollen (pädagogischer Anspruch) und die nicht nur sehr elitären Kreisen zugänglich ist.⁹

Ein großer Sprung führt ins 20. Jahrhundert, vorbei an gesellschaftlichen Entwicklungen wie Industrialisierung oder Automatisierung, die auch im Museum nicht ohne Folgen blieben.

Blank und Debelts machen in einer lexikalischen Untersuchung des Begriffs begreiflich, dass sich dessen Verwendung (jedenfalls in Lexika) im 20. Jahrhundert wieder verengt: „Museum – zugespitzt formuliert – als Anstalt des Sammelns, Bewahrens und

⁵ Philipp Aumann, Frank Duerr: *Ausstellungen machen*. München: Wilhelm Fink, 2013. S. 18.

⁶ Paula Findlen: *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. In: Bettina Messias Carbonell (Hg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden: Blackwell, 2004. S. 23-50.

⁷ Joachim Baur: *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*. In: Baur: *Museumsanalyse*. S. 20. (Baur bezieht sich dabei auf Paula Findlens oben genannten Aufsatz. Eine ähnliche Erläuterung findet sich auch in der lexikalischen/enzyklopädischen Untersuchung des Begriffs Museum von Melanie Blank und Julia Debelts: *Was ist ein Museum? „...eine metaphorische Complication...“*. Wien: Turia + Kant, 2001.)

⁸ Ebd. S. 20.

⁹ Melanie Blank/Julia Debelts: *Was ist ein Museum? „...eine metaphorische Complication...“*. Wien: Turia + Kant, 2001. S.175-177.

Ausstellens“.¹⁰ Diesen Umstand führen die Forscherinnen auf eine fachwissenschaftliche und/oder bürokratisch orientierte Museumselite zurück, als deren Sprachrohr die Lexika fungierten.

Diese wissenschaftskritische These gibt darüber hinaus jedoch keine Auskunft darüber, wie eine Definition der Institution, den eigenen Standpunkt reflektierend, zu formulieren wäre.

Joachim Baur liefert einen solchen Versuch in seinem Band „Museumsanalyse“, in dem er neben einer etymologischen, historiographischen und definitorischen auch eine phänomenologische „Umkreisung“ des „ausufernden und widerspenstigen Gegenstandes“ bietet.¹¹ Sich unter anderem auf Krzysztof Pomian¹² berufend, konstatiert er die Bedeutungspluralität in der Verwendung des Wortes: „Das Museum gibt es nicht, es gibt nur Museen.“¹³ Anschließend stellt der Autor eine Taxonomie des Museums auf, die hier nur in Auszügen zitiert sei:

Die Museumswelt unserer Tage umfasst etwa:

- a) *sehr große und sehr kleine Museen.* Größe lässt sich dabei wahlweise nach Fläche, Budget, Sammlung, Zahl der Mitarbeiter oder Besucher bemessen. [...]
 - b) *sehr alte und sehr junge Museen.* [...]
 - c) *nach wissenschaftlichen Disziplinen ausgerichtet und auf spezifische Themen fokussierte Museen.* Auf der einen Seite finden sich Museen der Kunst, Geschichte, Ethnologie [...]. Auf der anderen stehen Museen zu Migration, Krieg, Religion oder Schokolade [...].
- [...]
- h) *Museen mit und ohne Sammlung.* In der traditionellen Sicht ist die Sammlung von Objekten ein entscheidendes Charakteristikum des Museums und eine Einrichtung ohne Sammlung mithin kein Museum. Doch zeigen sich neuerdings alternative Auffassungen: [...]
 - i) *auf Forschung ausgerichtet und auf Ausstellung, Vermittlung oder Unterhaltung orientierte Museen.* [...] ¹⁴

¹⁰ Ebd. S. 177.

¹¹ Joachim Baur: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Baur: Museumsanalyse. S. 15.

¹² Konkret: Krzysztof Pomian: Was macht ein Museum erfolgreich? In: Museumskunde 72/2, S. 16-25. Aber auch: Ders.: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach, 2007.

¹³ Baur: Was ist ein Museum? S. 16.

¹⁴ Ebd. S. 16-18. Hervorhebungen (auch fortan, wenn nicht anders angegeben) vom Zitierten. Baur's Aufzählung umfasst im Original die Punkte a) bis k), wenn auch der Autor am Ende darauf hinweist, dass sich mit Sicherheit noch eine Vielzahl an weiteren Kriterien finden ließe.

Baurs antithetisch gehaltene Aufzählung mag vielleicht ausufernd wirken, nichtsdestotrotz ist sie hilfreich, um sich dem eigentlichen Gegenstand dieser Arbeit anzunähern: dem Literaturmuseum – oder, mit Baur und Pomian gesprochen – den *Literaturmuseen*. So viele verschiedene Herangehensweisen sich nämlich bis jetzt an den Begriff *Museum* herausgebildet haben, so rar sind die Versuche geblieben, das „Literaturmuseum“ für sich zu definieren.

Die drei Säulen „sammeln, bewahren, ausstellen“ (bewahren darf auch durch erforschen ersetzt werden), die sich zum Beispiel in der ICOM-Definition oder auch in Blank/Debelts lexikalischer Untersuchung wiederfinden, befinden sich auffälliger Weise immer als erstgenannte in Baurs antithetischer Taxonomie – man betrachte hierzu nur die Aufzählungspunkte C, H, und I. Daraus lässt sich der Rückschluss ziehen, dass Baur zuerst vor allem „klassische“ Definitionskategorien angeordnet hat, während er diesen die unkonventionellen Merkmale von Museen entgegensetzt.

Um die Diskussion des Terminus *Museum* abzuschließen, führe ich an dieser Stelle noch Gottschalk-Mazouzs Idee des *Komplexbegriffes* ein, welchen er für interdisziplinäre und besonders für transdisziplinäre Diskussionen¹⁵ vorschlägt. Es gehe darum, eindeutige Definitionen aufzulösen und Mehrdeutigkeiten bewusst zu suchen, so der Autor und: „Um einer begrifflichen Hegemonie vorzubeugen, werden von den Diskutierenden selbst geeignete Eingrenzungen getroffen und ergänzende technische Terme eingeführt, die als solche erkennbar bleiben.“¹⁶ Im Hinblick darauf, dass sich die zu untersuchenden Literaturmuseen unterschiedlich „gut“ in die gängigen Definitionen (vgl. etwa der des ICOM) einfügen lassen, werde ich fortan mit einem Komplexbegriff von *Museum* arbeiten. So kann zum Beispiel der Terminus *Sammlung* meist durch das *Archiv* ersetzt werden, das im Fall von Literaturmuseen die Bewahrung und teilweise Erforschung von (möglichen) Ausstellungstücken übernimmt. Anders auch als zum Beispiel große Kunstmuseen sind die untersuchten Literaturmuseen Dachinstitutionen untergliedert, was zur Folge hat, dass sie keine „eigenen“ Archive haben sondern mit Archiven zusammenarbeiten.

¹⁵ Vgl.: Niels Gottschalk-Mazouz: Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften. In: Sabine Ammon u.a. (Hg.): Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2007. S. 25.

¹⁶ Ebd. S. 26. Der Autor erläutert den Komplexbegriff anhand des Begriffs „Wissen“. Dabei stellt er sieben Definitionsversuche, u.a. aus Philosophie, Sozialwissenschaft, etc. vor und weist darauf hin, dass diese als Versuche zur Kenntnis genommen werden sollten und nicht als Definitionen. (Vgl. S. 26-32)

Ziel dieser Arbeit ist es, die einzelnen Literaturmuseen und ihre Dauerausstellungen in ihrer Eigenart zu erforschen – und nicht, ihre Berechtigung zum Tragen des Namens „Museum“ in Frage zu stellen.

2.2 Das Literaturmuseum

2.2.1 Arten von Museen

Innerhalb der „Gattung“ Literaturmuseum ist ein breites Spektrum an Spezialisierungen feststellbar, das Georg Schwedt, Verfasser eines Reiselexikons¹⁷ zu Literaturmuseen, so beschreibt:

Einige der beschriebenen Museen sind [andererseits] nicht einem Dichter allein gewidmet, sondern sie dienen der Darstellung einer Literaturepoche, zum Beispiel der Romantik wie in Dresden und Jena, einer Literaturlandschaft wie in Marbach und Karlsruhe (Oberrhein) oder einem Literaturthema wie Faust in Knittlingen, Eulenspiegel in Schöppenstedt, der Bibel in Stuttgart [...].¹⁸

Österreichische Äquivalente, zu den im Zitat genannten Stätten wären folgende: Literaturmuseum/Stifterhaus Linz (Darstellung eines Zeitraumes innerhalb eines bestimmten Landstrichs, sowie eines Autors in dessen Wohnhaus), Literaturmuseum Wien (Darstellung der Literaturgeschichte einer Nation), Robert Musil Literaturmuseum in Klagenfurt (Darstellung mehrerer Autoren und Autorinnen, die in der Region geboren worden sind) oder das Literaturmuseum Altaussee (Darstellung der Literatur und ihren Wechselwirkungen mit einer Region).

Zusammengefasst heißt das: es gibt *personale* (Autor), *chronologische* (Epoche, Zeitraum), *geografische* (Landstrich oder Bundesland) und *thematische* Orientierungen von Literaturmuseen. Ergänzend kann noch die *nationale* Ausrichtung angeführt werden, für die als Beispiel das Literaturmuseum in Wien dienen kann, welches sich eine Präsentation der österreichischen Literatur zum Ziel gesetzt hat.

¹⁷ Georg Schwedt: Literatur-Museen. Wohnhäuser, Sammlungen, Literatenkabinette. München: Callwey, 1995.

¹⁸ Ebd. S. 6. Man beachte, dass viele der 187 aufgelisteten Stätten erst von Schwedt zum Museum erklärt werden. Vgl. z.B. Wieland-Gedenkzimmer im Geburtshaus (S. 10) oder Wilhelm Raabe Gedächtnisstätte (S. 26).

Stefanie Wehnert wiederum nimmt eine weniger detaillierte Gliederung vor, indem sie (mit Rudolf Zankl) lediglich zwischen *Themen-* und *Personalmuseum* unterscheidet. Ersteres widme sich einer speziellen Thematik, von Epoche bis Region, zweiteres schlieÙe sowohl Biographie als auch Schaffen einer Person in seine Präsentation mit ein.¹⁹ An Baur oben zitierte Taxonomie denkend, werden von den 187 aufgelisteten „Literatur-Museen“ bestimmt sämtliche genannten Kriterien, von großen und kleinen bis zu forschenden oder vor allem unterhaltenden Einrichtungen, erfüllt. Die museale Vielfalt ist also groß, jedoch stellt sich bei genauem Hinsehen heraus, dass viele der kleinen Museen hauptsächlich als personale Gedenkstätten dienen und abgesehen vom „Bewahren“ kein einziges der oben aufgezählten Merkmale von Museen aktiv erfüllt (also weder ausstellt, forschet oder sammelt). Bewahren und Erinnern sind in diesen Fällen der Hauptzweck der Institutionen.

Doch nicht immer bleibt es dabei. Im Lauf der letzten zwei Jahrhunderte kann nicht selten von Fällen berichtet werden, in denen kleine, verschlafene Gedenkstätten²⁰ zu Museen oder sogenannten Dichterhäusern um- und ausgebaut werden. Plachta: „Zu den beliebten, gern besuchten und schließlich auch zu Museen erklärten Gebäuden gehörten seit jeher Dichterhäuser und -wohnungen.“²¹

Die historische Dimension „seit jeher“ in eben zitierter Aussage Bodo Plachtas ist jedoch anzuzweifeln. Leider gibt es keine umfangreiche Studie zur geschichtlichen Entwicklung des Literaturmuseums im deutschsprachigen Raum. Da diese Arbeit keine historische Ausrichtung hat, sondern den Ist-Stand der existierenden Dauerausstellungen beleuchten will, muss hier leider mit eher groben Angaben zur allgemeinen Entwicklung vorliebgenommen werden. Vor allem österreichische Institutionen betreffend ist die Forschungslage sehr ungünstig.

¹⁹ Stefanie Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte. Kiel: Ludwig, 2002. S. 72. (Vgl. auch: Rudolf Zankl: Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus. Berlin, New York: De Gruyter, 1975.)

²⁰ Klein, weil oftmals nur ein Raum: vgl. die Schreibstube des Dichters. Verschlafen, weil an diesen Einrichtungen über Jahrzehnte nichts verändert wird und die Öffnungszeiten bis aufs Äußerste reduziert sind.

²¹ Bodo Plachta: Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart: Reclam, 2011. S. 11.

2.2.2 Historische Entwicklung des Literaturmuseums

Friedrich Pfäfflin²² unterscheidet zwei verschiedene Traditionen in der Entwicklung literaturmusealer Präsentationen. Die eine sei „die Literatúrausstellung, genauer: Das Vorführen von Büchern“²³ und gehe zurück bis ins Mittelalter (genau genommen sogar bis zur Antike, nach Peter Seibert²⁴). So waren beispielsweise illuminierte Handschriften und Codices Gebrauchsbücher und zur gleichen Zeit ausgeschmückte Kunstwerke, die an bestimmten Tagen – unter anderem zum Zweck der Machtdemonstration – ausgestellt wurden. Die andere Tradition, die Literaturmuseen, entwickelten sich „in der Regel aus literarischen Gedenkstätten, den Memorialmuseen, den säkularisierten Pilgerstätten eines selbstbewußt [!] seine Dichterverfürsten feiernden Bürgertums in der zweiten Hälfte des vorigen [Anm.: des 19.] Jahrhunderts.“²⁵

In der Folge skizziert Pfäfflin die „Aufwertung“ von Schillers Marbacher Geburtshaus zur Gedenkstätte, die 1859 zum 100. Geburtstag des Autors eingeweiht, und als erstes Literaturmuseum zum Ausdruck von Dichterverehrung und Genieästhetik geworden ist. Seibert betont darüber hinaus die Wichtigkeit eines Autorbegriffs, der die Einheit von Werk und Person vorsieht. Dieser hat die Folge, dass mit einem Mal alles, was Autor oder Autorin je geschrieben, entworfen, besessen oder auch nur verwendet hat, es wert ist, gesammelt zu werden.

Stefanie Wehnert hebt außerdem den großen Stellenwert der literarischen Vereinigungen im Kontext der geschichtlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert hervor. Diese Einrichtungen ließen ihre früheren Aufgaben, also „das Bereitstellen von Büchern sowie die gemeinsame Lektüre“ zugunsten einer Spezialisierung auf „die Vermittlung des Schaffens eines einzelnen Dichters“ fallen.²⁶ Nachlässe von anerkannten Schriftstellern und Schriftstellerinnen sollten nicht verloren gehen, so die Maxime der – meist vom Bildungsbürgertum – gegründeten Vereine.

²² Friedrich Pfäfflin: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen. In: Dieter Lüttge (Hg.): Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit. Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien. Hildesheim, u.a.: Georg Olms, 1989. S. 214-222.

²³ Pfäfflin: Literatúrausstellungen. S. 215.

²⁴ Peter Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte. In: Anne Bohnenkamp u. Sonja Vandenrath (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 16.

²⁵ Pfäfflin: Literatúrausstellungen. S. 217.

²⁶ Stefanie Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte. Kiel: Ludwig, 2002. S. 35-37.

Zu erwähnen sei in diesem Zusammenhang außerdem Goethes testamentarisch geäußertes Anliegen an die „Nachwelt“, seine Hinterlassenschaften zu bewahren, welches sich nicht nur auf seine eigenen Manuskripte bezieht – galt der Dichter doch zeitlebens als großer Sammler von Autographen.²⁷ All die genannten Veränderungen im Umgang mit Werk und Autor, den Besitztümern von Schriftstellern und Schriftstellerinnen und ihrer Wertschätzung finden ihren Endpunkt in der Begründung einer neuen Institution: dem Archiv. Wilhelm Diltheys²⁸ berühmt gewordener Vortrag von 1889, in dem er mittels einer hermeneutischen Argumentation den Aufbau von Literaturarchiven fordert, gilt als theoretische Untermauerung der Praxis: wurden doch zwischen 1830 und 1880 schon die ersten literarischen Archive gegründet. Für Österreich kann aus dieser Zeit die Gründung der Handschriftensammlung der heutigen Wienbibliothek im Rathaus genannt werden, welche als erstes österreichisches Literaturarchiv gilt.²⁹

Das Archiv, in dem die gesammelten und möglicherweise auszustellenden Materialien fachgerecht konserviert werden, das meist auch als Ort der Forschung dient, ist vergleichbar mit der *Sammlung* eines Kunstmuseums und somit ein grundlegender Bestandteil vieler Literaturmuseen (– was wiederum nicht heißen muss, dass es keine Museen ohne Archiv gibt.) Dichterhäuser, seien es Geburts- und Sterbeorte oder andere Memorialstätten, bildeten den Anfang in der heute so vielfältigen Museumslandschaft und sind oftmals noch bis in die Gegenwart mit den dazugehörigen Archiven erhalten geblieben.

Als weiterer Fortschritt darf, laut Seiberts Darstellung, die räumliche Trennung von Ausstellungsräumen und Gedenkstätte gelten, die ab 1900 vollzogen wird und für die Entwicklung der Literatúrausstellung als eigenständiges Phänomen, entkoppelt vom Memorialzweck, von großer Bedeutung ist. Trotzdem bezweifeln Stimmen der Zeit (Seibert zitiert an dieser Stelle Ernst Beutler, Direktor des 1932 im Goethe-Jahr

²⁷ Vgl. Ebd. S. 37. Seibert: Literatúrausstellungen. S. 19.

²⁸ Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur. (Ulrich Herrmann (Hg.): Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften. Bd XV) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. S. 1-16.

²⁹ Vgl.: Julia Danielczyk: Literatur im Schaufenster. Über die (Un)Möglichkeit, Literatur auszustellen. In: Meri Disoski (u.a.): (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung. Innsbruck (u.a.): StudienVerlag, 2012. S. 40.

eröffneten Frankfurter Goethe-Museums³⁰) die Notwendigkeit von eigenständigen Literaturmuseen – diese seien nur in Verbindung mit „einem die Tradierung von Wissen strukturierenden Dichtermemorial [denkbar]“. ³¹

Doch schon kurz danach relativieren geschichtliche Entwicklungen ohnehin alle Ansichten zu diesen Dingen. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten kommt es zur Schließung von Museen (zum Beispiel das Lessing-Museum in Berlin wird aufgelöst) und zur Umdeutung der ausgestellten Schriftsteller und Schriftstellerinnen in den bestehengebliebenen. Wie auch jede andere Medienform und Kunstsparte nützt Goebbels Propagandaabteilung Literatúrausstellungen und -museen zur Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie und Unterdrückung jeder anderen.

Nachdem in dieser Zeit keine nennenswerten Museumsgründungen stattgefunden haben oder interessante Entwicklungen in der Ausstellungsgestaltung zu beobachten sind³², wird der Fokus nun auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Ausstellungskonzepte, die es hervorgebracht hat, gerichtet.

2.3 Das Medium Ausstellung und die Literatur

Abgesehen von unterschiedlichen Erscheinungsformen wurde auf den letzten Seiten versucht, das Literaturmuseum nach seiner Ausrichtung in Kategorien einzuteilen. National, geografisch, personal, thematisch und chronologisch oder simpel Themen- und Personalmuseum beziehungsweise Mischformen. Zumindest eine Frage blieb bei allen Kategorisierungsversuchen jedoch so unangetastet wie unbeantwortet: die nach der „Literatur“ im Literaturmuseum, und: was heißt eigentlich ausstellen?

2.3.1 Literatúrausstellungen

Zur Erinnerung: die Ausstellung wird, zum Beispiel bei Aumann und Duerr, als *eine* zentrale Aufgabe des Museums bezeichnet. Genauer handelt es sich dabei um ein

³⁰ Ernst Beutler: Die literarhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung. In: Ludolph Brauer (Hg.): Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele. Hamburg, 1930. S. 227-259. (Zitiert nach Peter Seibert, siehe Fußnote 31.)

³¹ Peter Seibert: Literatúrausstellungen. S. 22-23.

³² Jedenfalls gibt die derzeitige Forschungslage keine Auskunft darüber.

Wissensmedium, eine Präsentation gesammelter, erworbener oder geliehener Dinge in Kombination mit erläuternden Medien.³³

Die Dinge, also Objekte oder Exponate, sollen einen Inhalt transportieren. Sie tun dies jedoch nicht von allein: Folgt man neueren Ausstellungstheorien, so wird das *Narrativ* einer Ausstellung durch Objekte und Inszenierung (diese erfolgt anhand begleitender Medien und/oder Text) wiedergegeben.³⁴

Susanne Lange-Greve, die als eine der ersten (und wenigen, bis heute) eine umfangreiche Studie zu Literatúrausstellungen veröffentlicht hat, beschreibt ihren Gegenstand so:

Ausstellungen sind exemplarische Orte, an denen mit Hilfe objekthafter Vergegenständlichung kommuniziert wird. Kunst- und Literatúrausstellungen sind durch ihre Merkmale und Wirkungen dafür prädestiniert, Ort der Einübung von komplexen Bedeutungen zu sein. Die kulturelle Bedeutung von Ausstellungen liegt darin, Bedeutungserprobungen öffentlich zu machen.³⁵

Was Aumann/Duerr *Wissensmedium* nennen, heißt bei Lange-Greve etwas weniger konkret, dafür mehr Spielraum lassend, „Ort der Einübung von komplexen Bedeutungen“. Außerdem betont sie die Kommunikationsfunktion von Ausstellungen sowie das, spätestens seit Poststrukturalismus und Dekonstruktion diskutierte, „Nicht-Feststehen“ von Bedeutung. Übertragen auf den Begriff Wissensmedium kann geschlussfolgert werden: Es wird Wissen transportiert, doch ist dieses nicht allgemein und für alle Zeit gültig.³⁶ Stefanie Wehnert, die in ihrer Publikation einen museumspädagogischen Zugang vertritt, weist in diesem Zusammenhang auf den „Erziehungsauftrag“ des Museums in seinen Ausstellungen hin und erläutert, wie sich nach neueren museologischen Ansichten das Museum vom „Antwortgeber“ zum

³³ Aumann/Duerr: *Ausstellungen machen*. S. 18.

³⁴ Vgl.: Aumann/Duerr: *Ausstellungen machen*. S. 25-28. Den narrativen Strukturen von Ausstellungen widmet sich der nächste Punkt dieser Arbeit im Speziellen.

³⁵ Susanne Lange-Greve: *Literarisches in Szene setzen: Literatur ausstellen, darstellen, erproben*. In: Sabiene Autsch u.a. (Hg.): *Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 121-130. (*Es handelt sich dabei um eine Kurzfassung ihrer Studie, die später noch zitiert wird.*) S. 121.

³⁶ Die Konstruktion von Wissen, Bedeutung oder „Wahrheit“ im Museum und Ausstellungen wird auch in Anke te Heesens „Theorien des Museums“ (vgl. Fußnote 3) lange diskutiert. Poststrukturalistische bzw. postkoloniale Theorien kritisieren die Vermittlung von „Wahrheit“ im Museum, Wissen sei immer konstruiert und spiegle Herrschaftsverhältnisse wieder. Diese Positionen wurden/werden auch in Ausstellungen erprobt, z.B. mit dem Konzept der „Lücke“ – die vom Besucher selbst mit Sinn gefüllt werden muss.

„Anreger“ wandeln soll³⁷ – wo doch der Bildungsauftrag, oder besser: dessen pauschale Wirksamkeit, immer stärker angezweifelt wird.

Käuser, der sich Gedanken über den Wert der Ausstellung als Paradigma der Moderne macht, formuliert es so:

Man könnte sagen, dass Ausstellungen das Inszenieren, Installieren und Präsentieren ästhetischer Objekte und deren modernes Angewiesensein auf Rezeption und sinnliche Wahrnehmung exemplarisch vorführen. Sie haben teil an dem Prozess von Modernisierung, der dem Betrachter und Rezipienten eine Kompetenz der Sinnstiftung durch Wahrnehmung abverlangt, eine individuelle Beteiligung, durch die die Zurschaustellung der Objekte ergänzt wird um performative Interaktivität.³⁸

Käuser wählt eine medientheoretische Sichtweise auf die Ausstellung und bringt dabei unter anderem die aktive Rolle des Betrachter und der Betrachterin ins Spiel. Er macht deutlich, dass Sinn (und in Erweiterung „Wahrheit“ oder „Wissen“) auch in diesem Medium nicht einseitig erzeugt wird und daher, mit Beteiligung von Rezipienten und Rezipientinnen viele verschiedene Wahrheiten oder Bedeutungen entstehen.

Die zuletzt zitierte Perspektive Käusers bildet, angelangt bei der Rezeptionsforschung, eine Art Schlusspunkt in den aufgezählten Ausstellungsperspektiven, da die Rezeption von Besucher- und Besucherinnenseiten im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt werden kann. Im Folgenden soll es vielmehr darum gehen, was denn eigentlich Gegenstand von Literatúrausstellungen ist. Die „Verehrung der Handschrift“ seit dem Geniekult vor über zwei Jahrhunderten prägte Literatúrausstellungen, gleichzusetzen mit „Archivausstellungen“, bis zum neuen Jahrtausend, so Gfrereis und Strittmatter.³⁹ Erst um die Jahrtausendwende sei man auf neue Medien und Architektur als Hilfsmittel oder neue Darstellungsform gestoßen.

³⁷ Stefanie Wehnert: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte. Kiel: Ludwig, 2002. S. 78. *Sie beruft sich dabei auch auf:* Christina Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger. In: Susanne Ebeling (u.a.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. München u.a.: Saur, 1991. S. 47.

³⁸ Andreas Käuser: Sammeln – Zeigen – Darstellen. Zur Modernität und Medialität von Ausstellungen. In: Autsch (Hg.): Atelier und Dichtezimmer. S. 17.

³⁹ Vgl.: Heike Gfrereis, Ellen Strittmatter: Die dritte Dimension. In: Katerina Kroucheva, Barbara Schaff (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 25-26.

2.3.2 Exkurs: Über die Unausstellbarkeit von Literatur

Der Zeitpunkt zum Schreiben der vorliegenden Arbeit scheint glücklich gewählt zu sein, denn schlussendlich beginnen die Diskussionen innerhalb des Faches um die grundsätzliche Ausstellbarkeit ihres Forschungsgegenstandes ruhiger zu werden. Als letzte größere Errungenschaft darf gelten, dass das „Metzler Lexikon Literatur“ im 2007 neu herausgegebenen und gänzlich überarbeiteten Band, erstmals das gefragte Lemma aufwies:

Literaturausstellung, öffentliche Präsentation von Lit. und ihren Kontexten. Die Ausstellbarkeit von Lit. ist grundsätzlich umstritten. „L.“ meint zunächst eine thematisch, personal, epochal oder an ein Werk gebundene Ausstellung, die auf rezeptions- und sozialgeschichtliche Dokumente unterschiedlicher Materialitäten und Authentizitätsstufen zurückgreift und diese an einem Ort, der nicht notwendigerweise biographisch-authentischen Charakter hat, zur Anschauung bringt (dagegen: → lit. Gedenkstätte). Die L. ist somit Teil der lit. → Rezeptionsgeschichte und → Öffentlichkeit. [...] ; der performative Charakter der Inszenierung von Lit. wird genutzt und reflektiert. – Eine systematische-historische Typologie der L. steht noch aus.⁴⁰

Endlich gibt es also einen Lexikoneintrag und doch lässt Michael Grisko, Autor desselben, es sich nicht nehmen, gewisse Zweifel aufrechtzuerhalten: „Die Ausstellbarkeit von Lit. ist grundsätzlich umstritten“, heißt es da. Doch woher kommt dieser Vorwurf?

Auch Erhard Schütz rätselt: „1986, [...], hatte das Dogma von der Unausstellbarkeit bereits den Status von „bekanntlich“ erhalten. Auch ist die Genealogie dieses Dogmas nicht ganz geklärt: War es Bernhard Zeller im Westen oder Wolfgang Barthel im Osten?“⁴¹ – Der Zitierte bringt hier zwei Autoren⁴² ins Spiel, deren Argumente zuerst immer wieder wiederholt und ausgebaut worden sind, um schließlich auch von unterschiedlichen Seiten wiederlegt zu werden. Die folgende Darstellung wird, wenn nicht anders gekennzeichnet, von Stefanie Wehnert übernommen, die sich die Mühe

⁴⁰ Michael Grisko: Literaturausstellung. In: Dieter Burdorf u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2007. S. 446.

⁴¹ Erhard Schütz: Literatur. Ausstellung. Betrieb. In: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.): Wort-Räume, Zeichel-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturlausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 65.

⁴² Es handelt sich dabei u.a. um folgende Publikationen:

Bernhard Zeller: Literaturlausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen. In: Jahresring 78/79, Stuttgart 1978. S. 294-300. Wolfgang Barthel: Literaturlausstellungen im Visier. In: Neue Museumskunde. Jg. 27, H. 1, 1984. S. 4-13.

gemacht hat, den Sachverhalt zusammenzufassen.⁴³ Wolfgang Barthel (und Nachfolger, die sich auf ihn berufen) ziehen mit drei Hauptthesen gegen die Ausstellbarkeit von Literatur ins Feld:

1. In Ausstellungen komme es zur Reduktion von Komplexität, es gebe immer nur verkürzende Darstellungen von komplizierten Zusammenhängen;
2. Literatur sei eine immaterielle Größe, gegenstandslos und somit nicht ausstellbar sondern nur in der privaten Lektüre erlebbar;
3. Werke sollten in ihrer Totalität ausgestellt werden (vergleiche: das Gemälde) – dies sei im Fall der Literatur nicht möglich.⁴⁴

Das erste Argument ist leicht widerlegt. Zwar reduzieren literarische Präsentationen ihre oft vielschichtige Thematik – doch das ist der Kern *jeder* Ausstellung und wird auch als Chance gesehen, Personen, die nicht mit der Materie vertraut sind, neugierig zu machen. Heike Gfrereis und Ulrich Raulff gehen sogar noch weiter und bezeichnen die Literatúrausstellung als „Erkenntnisform“: „Literatúrausstellen ist so weitaus mehr als eine „leichte“, unterhaltsame [...] Art der Kulturvermittlung. Es ermöglicht ästhetische Erfahrungen und wissenschaftliche Erkenntnisse, die nur in diesem Medium möglich sind.“⁴⁵ Der Leiter des DLA sowie die Leiterin von dessen Museen, kehren das Argument also um und sehen eine *Chance* in der speziellen Form des Mediums Ausstellung.

Bei Widerlegung von oder Entgegnungen auf die zweite These (Literatur, eine immaterielle Größe) scheiden sich die Geister. Wehnert tritt für einen weiter gefassten Literaturbegriff ein: „den geschriebenen Text, die Littera, sowie die Aussagekraft einzelner Zitate [...]“⁴⁶, dessen sich in der Literatúrausstellung bedient werden solle. Darauf verweist auch Schulz, der sich aus Perspektive der bildenden Künste fragt, welchen Werkbegriff die Literaturwissenschaft denn habe, wenn sie von einem „immateriellen autonomen literarischen Werk[s]“ ausgehe und „öffentliche Inszenierung

⁴³ Nachdem so viele Autoren, die sich mit der Thematik auseinandersetzten, immer wieder dieselben Thesen vorlegten, scheint es an dieser Stelle nicht zu reduzierend, den Sachverhalt beinahe aus Sichtweise *einer* Forscherin darzustellen.

⁴⁴ Wehnert: Literaturmuseen. S. 73-74.

⁴⁵ Heike Gfrereis/Ulrich Raulff: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 109.

⁴⁶ Wehnert: Literaturmuseen. S. 75.

und kollektive Rezeption [...]“ außer Acht lässt.⁴⁷ Schulz bemerkt dabei schon in seiner Einleitung zur „Nicht-Ausstellbarkeit“, dass es sich – aus seiner Perspektive von außen – bei dem philologischen Diskurs um einen *geschlossenen* zu handeln scheine, der von „einem verhältnismäßig kleinen Kreis literaturaffiner Spezialisten geführt“ werde.⁴⁸

Andere, wie zum Beispiel Lange-Greve, sehen das anders. Natürlich könnten immer nur Substitute, nicht die Literatur selbst ausgestellt werden – doch sei das nicht einzig das Problem von Literatúrausstellungen. Auch ein Naturmuseum zeige „nur“ Exponate und nicht „echte“ Natur. Die Übersetzung von Literarischem in Exponate würde demnach zu Unrecht als mangelhaft bewertet werden.⁴⁹ Darüber hinaus kann die Literatúrausstellung als eine Rezeptionsform von Literatur, so wie auch Lesen eine Rezeptionsform darstellt, bezeichnet werden.

Dieser Idee schließt sich auch Ulrich Raulff an wenn er schreibt:

Aber wo steht geschrieben, dass Literatur sich keinem anderen Sinn hinzugeben hat als einzig und allein dem lesenden Auge? [...] Vielleicht ist es Zeit, sich von der allen Medien, auch dem Medium Ausstellung feindlich gesinnten Idee der ungestörten Kommunikation von Autor/Leser (oder Text/Leser) zu verabschieden, die der Literatúrausstellung immer nur einen sekundären Platz in der Rezeption von Literatur zuzuweisen bereit war.⁵⁰

Raulffs Plädoyer für die Ausstellbarkeit, erschienen im Eröffnungskatalog des LiMo, nennt die Vorstellung, Literatur sei einzig in einsamer Lektüre erfahrbar, puristisch und tritt für eine „Schaulust am Text“ ein.

Dritte, so der hier zitierte Bernhard Dotzler, nähern sich dem Sujet mit wieder einer anderen Perspektive:

Keine Möglichkeit gibt es jedoch, der Frage auszuweichen, wie sich die jeweils neu erzeugte visuelle Realität zu ihrem Referenzobjekt, der Literatur, verhält. Ein „verfilmter“ Roman ist nicht

⁴⁷ Vgl.: Christoph B. Schulz: Die Literatur im Kunstmuseum. In: Christian Moser u.a. (Hg.): Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Heidelberg: Synchron, 2014. S. 139.

⁴⁸ Ebd. S. 137.

⁴⁹ Susanne Lange-Greve: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentationen. Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen. Hildesheim u.a.: Olms-Weidmann, 1995. S. 94.

⁵⁰ Ulrich Raulff: Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text. In: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.): Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne. Begleitbuch zur ersten Ausstellung. Marbach, 2006. S. 49.

mehr der Roman. „Ausgestellte Literatur“ ist nicht Literatur (und mag noch so viel Geschriebenes und Gedrucktes involviert sein). Was aber dann? Drei Relationstypen sind vielleicht grundlegend: das Surrogat, also die Ersetzung; das Supplement, also die Ergänzung; oder das Komplement als der Versuch einer wie auch immer gearteten Entsprechung.⁵¹

Dotzlers Begründung hat denselben Ursprung wie zum Beispiel Lange-Greves, führt aber zu einem anderen Ziel. Nichtsdestotrotz tritt er für Ausstellungen, die Literarisches behandeln, ein.

Barthels dritter Vorwurf – Werke sollten in ihrer Totalität ausgestellt werden – widerlegt sich teilweise von selbst. Schließlich kann Lyrik oder Kurzprosa als Ganzes in einer Vitrine präsentiert werden. Christina Didier weist darauf hin, dass die meisten Museen nur „Teile der Ganzheit“ ausstellen könnten, und schließlich darauf angewiesen wären, diese in Zusammenhang mit anderem zu präsentieren.⁵² Demnach hätten Literaturmuseen nicht weniger Existenzberechtigung als Natur- oder Kunstmuseen. Dem schließt sich auch Lange-Greve an, die außerdem schreibt: „Der Wunsch nach vollständiger Übersetzung vom Literarischen ins Visuelle ist insgesamt nicht angemessen, geht es in der Literatúrausstellung doch nicht um bloße Abbildung und Reproduktion von Literatur. Wäre Literatur vollständig in ein anderes Medium übersetzbar, bedürften wir ihrer nicht.“⁵³

Bei Lange-Greve, so wie auch in der vorliegenden Arbeit wird die, weiter oben ausreichend begründete, Ansicht vertreten, Literatúrausstellungen seien *eine* eigenständige Rezeptionsform von Literatur.

2.4 Narrative Strukturen in Ausstellungen

Die Annahme oder These, dass Ausstellungen narrative Strukturen aufweisen, findet in der jüngeren Forschungsliteratur Vertreter und Vertreterinnen unterschiedlichster Fachgebiete und somit auch viele verschiedene Formulierungen.

⁵¹ Bernhard J. Dotzler: Die Wörter und die Augen. Zur Un-Möglichkeit der Visualisierung von Literatur. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 45.

⁵² Christina Didier: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger. In: Susanne Ebeling (u.a.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. München u.a.: Saur, 1991. S. 47.

⁵³ Lange-Greve: Literatúrausstellungen. S. 94.

Hans Wilderotter, wenig konkret, aus museologischer Perspektive: „Eine Ausstellung ist eine Ausstellung. Gemeint ist – jedenfalls meine ich das –, daß eine Ausstellung ein Medium eigenen Rechts ist, das sich der Objekte bedient, um eine Botschaft zu visualisieren.“⁵⁴ Er weist also darauf hin, dass eine Ausstellung nicht nur aus einzelnen Objekten besteht, die gezeigt werden. Die Zusammenstellung, das Aneinanderreihen oder in Beziehung setzen von Dingen im musealen Kontext passiert nicht zufällig, sondern folgt gewissen Mustern.

Charlotte Martinz-Turek führt in einem ähnlichen Kontext den Begriff „Storyline“ ein und legt dar, dass prinzipiell jede Ausstellung

auf ihre Storylines hin befragt und analysiert werden [kann]; auf Erzählungen, die bewusst konzipiert wurden, ebenso wie auf diejenigen, die jenseits jeglicher Intention scheinbar feststehende gesellschaftliche Werte tradieren. [...] In erster Linie steht die Storyline für die Grundaussage einer Ausstellung oder ihren inhaltlichen Leitfaden. In weiterer Folge stellt sich dann die Frage, wie die Erzählung dargestellt wird.⁵⁵

Der Begriff *Storyline*, stammend aus der Theaterwissenschaft und „im engeren Sinn eine Handlung“ bezeichnend, wird eingeführt, so Martinz-Turek und Sommer-Sieghart im Vorwort des zitierten Bandes, weil die Museum Studies als „junge Disziplin“ über keinen „starren Kanon an Begrifflichkeiten“ verfügen. Ihre Intention dabei ist, die Konzentration stärker auf „Makro- und Mikronarrationen“ von Ausstellungen zu lenken, als auf einzelne Exponate.⁵⁶ Martinz-Tureks austauschbarer Gebrauch der Begriffe Erzählung und Storyline deutet auf die Kenntnis der verschiedenen semantischen Schichten von *Erzählung* hin, lässt diese Bedeutungsvielfalt am Ende jedoch offen bestehen.

Aumann und Duerr betonen, jedoch in Bezug auf die Planung und Konzeption einer Ausstellung, immer wieder die folgende Frage: „Welches Thema soll in der Ausstellung erzählt werden?“⁵⁷ Die Autoren beschreiben verschiedene, im Vorfeld notwendige

⁵⁴ Hans Wilderotter: „Ein Unendliches in Bewegung“. Museumsstatistik, Museumspolitik und vier Grundregeln der Konzeption von Sonderausstellungen. In: Christiane Kussin (Hg.): Zwischen Reliquienkult und Reizüberflutung. Möglichkeiten der Konzeption und Gestaltung von Literatúrausstellungen. Berlin: ALG, 2002. S. 40.

⁵⁵ Charlotte Martinz-Turek: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum. In: Dieselbe und Monika Sommer-Sieghart (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. (Ausstellungstheorie und Praxis, Bd. 2) Wien: Turia + Kant, 2009. S. 15-16.

⁵⁶ Martinz-Turek/Sommer-Sieghart: Vorwort. In: Dieselben: Storyline. S. 7.

⁵⁷ Vgl. Aumann/Duerr: Ausstellungen machen. S.26-29.

Recherchetätigkeiten, die am Ende in einem „Drehbuch“ zusammengefasst werden sollten: „Die Inhalte der Ausstellung sind nun komplett auf Papier gebracht, geschrieben ist sozusagen die Erzählung, die die Objekte und ihre Inszenierung wiedergeben werden. Damit wird auch klar, dass Ausstellungsmacher keine allgemeingültigen Wahrheiten erzählen, sondern das Narrativ schaffen.“⁵⁸

Letztgenannte Autoren bringen die Termini erzählen/Erzählung/Narrativ dann ins Spiel, wenn sie etwas wie eine Grundaussage oder die Gesamtheit der gemachten Aussagen beschreiben, die ein Produkt der einzelnen Ausstellungselemente sind und im Vorhinein (bei der Planung) und Nachhinein (im Zuge der Rezeption) entstehen sollen und können. Dies reicht immerhin schon nahe an ein literaturwissenschaftliches Verständnis des Begriffs Erzählung heran, das hier notwendigerweise zitiert wird, um den theoretischen Zugang dieser Arbeit zu eröffnen:

Erzählung; 1. Oberbegriff für alle erzählenden Darstellungen von faktualen/realen oder fiktiven → Handlungen: a) Dieser allg. Begriff von E. (engl. *narrative*) umfasst alle lit. Erzähltexte [...]. b) Der Begriff umfasst aber auch alle alltäglichen oder in nicht-lit. Textsorten realisierten, schriftlichen oder mündlichen Präsentationen von Geschehnissen, soweit diese eine Erzählinstanz aufweisen, die eine zeitlich organisierte, also durch mindestens eine Veränderung (→Ereignis) charakterisierte Handlungs- oder Geschehensfolge, eine reale oder fiktive „Geschichte“ erzählt [...].⁵⁹

Die eben zitierte Definition legt das Augenmerk auf die Präsentation von Geschehnissen. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive müssten in Ausstellungen aufeinanderfolgende Handlungen präsentiert werden, um eine Erzählung oder gar Erzählungen darin auszumachen. Vom „Drehbuch“ oder der „Gesamtheit der Aussagen“ verschiebt sich der Fokus auf die Erzählinstanz und deren Duktus sowie das Verknüpfen von Ereignissen zu einer Geschichte.

Christian Metz jedoch geht noch weiter. Er möchte sogar erfindungsreiche Geschichten erzählt wissen und tritt für lustvolle Lektüre ein:

⁵⁸ Ebd. S. 28.

⁵⁹ Uwe Spörl: Erzählung. In: Dieter Burdorf u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2007. S. 208. Die zweite angeführte Bedeutung im Lexikon erschließt *Erzählung* als Gattungsbezeichnung und kann in diesem Kontext beiseitegelassen werden.

Ein großes Innovationspotenzial liegt in der Art, wie Ausstellungen von der Literatur erzählen. Im Wissen darum, dass auch Klio dichtet⁶⁰ und dass das vermeintlich Faktische vom Fiktionalen nicht zu trennen ist, eröffnet sich ein Raum, um sich vom (vermeintlich) authentischen Erzählen und vom strengen dokumentarischen Duktus zu lösen. Literatúrausstellungen dürfen selbstbewusst auf ihre eigene, hoffentlich bis ins Detail durchdachte Art erzählen. [...] Sie können sich aller narrativen Tricks und Kniffe bedienen, um fesselnde Geschichten von der Literatur zu erzählen.⁶¹

Metz' Plädoyer für fesselnde Geschichten eröffnet zwei, für diese Arbeit relevante, Dimensionen. Erstere beinhaltet seine Anspielung auf die Trennung von Fakt und Fiktion, die gerade aus Perspektive der Historiker und Historikerinnen, wie bei zitiertem Hayden White,⁶² schon stark angezweifelt worden ist. Eine Auseinandersetzung mit der Thematik findet im methodologischen Kapitel dieser Arbeit statt.

Durch die zweite genannte Dimension, den Verweis darauf, dass Literatúrausstellungen „auf eine eigene Art erzählen“ findet eine Annäherung an die eingangs formulierten Forschungsfragen dieser Arbeit statt, die – zur Erinnerung – wissen wollen, *welche*, aber auch: *wie* Geschichten in Literatúrausstellungen erzählt werden.

Eben dieser *Modus* der Darstellung beschäftigt auch Heike Buschmann, die – auf analytischer Ebene – versucht, den Bogen zwischen Museum Studies und Literaturwissenschaften zu schlagen, und „Erzähltheorie als Museumsanalyse“⁶³ vorschlägt.

Buschmann: „Wie im Folgenden gezeigt wird, können die dort [Anm.: in der Erzähltheorie] etablierten Begriffe und Modelle ohne weitreichende Modifikationen auf museales Erzählen übertragen werden.“⁶⁴ Dies zeigt die Autorin in ihrem Beitrag im Anschluss vor, wenn auch für die einzelnen erzähltheoretischen Kategorien (Zeit, Modus, Stimme) nur kurze Beispiele angeführt werden und keine durchgängige Ausstellungsanalyse durchgeführt wird. Zu erwähnen ist Buschmanns Einschränkung

⁶⁰ Der Autor verweist an dieser Stelle in einer Fußnote auf folgendes Werk: Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991.

⁶¹ Christian Metz: Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literatúrausstellungen. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 87-99, hier: S. 97.

⁶² Ad Hayden White: Im späteren Verlauf dieser Arbeit wird seine Argumentation zum Thema noch genauer betrachtet.

⁶³ Heike Buschmann: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur (Hg.): Museumsanalyse. S. 149-170.

⁶⁴ Buschmann: Geschichten im Raum. S. 149-150.

dieser Form der Analyse auf historische Museen – Kunstmuseen beispielsweise würden mit anderen Formen des Aufbaus arbeiten und so in „literaturwissenschaftlicher Analogie“ einem anderen Genre zugeordnet werden.⁶⁵

Literaturmuseen sind zwar nicht als rein historische Museen zu bezeichnen, haben aber immerhin oft geschichtliche Ausrichtungen oder binden historische Ereignisse, als Motor und als Folge literarischer Produktion, in ihre Präsentationen ein. Da die in dieser Arbeit zu untersuchenden Museen ganz eindeutig *literaturgeschichtliche* Anleihen machen, scheint nichts gegen eine Übertragung der von Buschmann vorgeschlagenen Analyseverfahren zu sprechen.

Konkret wird später in dieser Arbeit, ausgehend von Gérard Genettes erzähltheoretischen Kategorien, der Versuch unternommen, narrative Strukturen in den Ausstellungen im StifterHaus Linz und Literaturmuseum Wien aufzuzeigen. Dafür wird es notwendig, den bisherigen Gebrauch des Begriffs „Erzählung“ abermals neu zu definieren. Genette nennt in seiner Einleitung zum *Diskurs der Erzählung*⁶⁶ drei unterschiedliche Bedeutungen des Wortes Erzählung, für die er „um [!] jede Verwechslung und sprachliche Umständlichkeit zu vermeiden“ eindeutige Termini einführt. Der narrative Inhalt oder auch Signifikat wird so zur *histoire* oder *Diegese*. Die Aussage, der narrative Text oder Signifikant, behält die Bezeichnung *Erzählung*, im französischen Original *récit*, und der narrative Akt wird als *Narration* bezeichnet.⁶⁷ Die Analyse in Kapitel vier wird sich an diese begrifflichen Zuweisungen halten, um eine Ausdrucksweise zu garantieren, die so klar wie möglich ist.

2.5 Die Literatúrausstellung: Erscheinungsform und Merkmale

Gegenstand von Literatúrausstellungen sind meist Objekte, die im weitesten Sinn mit Literatur oder ihren Produzenten und Produzentinnen zu tun haben und verschiedene Funktionen übernehmen. Lange-Greve: „Die Objekte werden in ihrer Materialität und ästhetischen Anmutung gezeigt; sie werden als dokumentierende Sachzeugen eingesetzt

⁶⁵ Ebd. S. 150.

⁶⁶ Gerard Genette: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene u. korrigierte Auflage. Fink: Paderborn, 2010. S. 11ff.

⁶⁷ Genau genommen führt Genettes Übersetzer, Andreas Knop, die Begriffsdifferenzierung im Deutschen durch. Um in der folgenden Analyse begrifflichen Unklarheiten aus dem Weg zu gehen, wird vor allem mit den französischen Begriffen *histoire* und *récit* gearbeitet.

oder repräsentieren als Substitute Literarisches.“⁶⁸ Um welche Exponate es sich dabei genau handelt, wird etwas später in dieser Arbeit dargestellt.

Doch nicht nur Objekte sind Kennzeichen einer Literatúrausstellung – auch eine thematische Zuordnung ist möglich. Laut Metzler Lexikon für Literatur ist die Ausstellung über Thema, Person, Epoche oder Werk an die Literatur gebunden. Diese Aufzählung erinnert wiederum an die, früher in dieser Arbeit aufgezählten, Typen von Literaturmuseen und soll daher nicht wieder durch Beispiele ergänzt werden.

Wieder eine Ebene höher könnten laut Lange-Greve die *Orte* unterschieden werden, an welchen Literatúrausstellungen stattfinden. „Galerieform“, „Gedenkstättenform“ und „Museumsform“ seien hier zu differenzieren, wobei sich alle drei durch unterschiedliche Darstellungsweisen auszeichnen würden.⁶⁹ Dem kann, aufgrund eigener Beobachtungen, nicht zugestimmt werden. Wichtiger ist, denn die Grenzen zwischen den einzelnen Formen verschwimmen stark⁷⁰, die Unterscheidung zwischen *Dauer-* und *Wechseiausstellung*.

Erstere ist „Präsentationsort der musealen Sammlungen auf Dauer, Fixpunkt der Außendarstellung des Museums“⁷¹ und hängt somit meist stark mit dem Sammelschwerpunkt eines Archivs – von einer Epoche über eine spezielle Person – zusammen. Dauerausstellungen haben den Vorteil, dass sie, für einen Zeitraum von mehreren Jahren in einer Institution eingerichtet, besonders aufwändig gestaltet werden und als Objekt-Bezugsquelle das hauseigene Archiv dient. Im Gegenzug haben sie jedoch weniger thematische Freiheiten und sind stark an die Linie des Hauses gebunden (nach innen und nach außen). Eine Wechseiausstellung wiederum ist eine „Auf [!] eine bestimmte Zeit beschränkte und meist thematisch orientierte Präsentation, bei der die eigene Sammlung nicht im Zentrum stehen muss. [...]“.⁷² Die Wechsel- oder auch Sonderausstellung findet teils zusätzlich zur Dauerausstellung eines (Literatur-)museums statt, teils wird sie aber auch von institutionsungebundenen Personen kuratiert und quartiert sich an Orten wie Kunstmuseen, Bibliotheken oder Ausstellungshallen ein. Im zweiten Fall kann es für die zuständigen Kuratoren und

⁶⁸ Lange-Greve: Literatúrausstellungen. S. 98-99.

⁶⁹ Ebd. S. 99.

⁷⁰ Vgl. zum Beispiel im Adalbert StifterHaus in Linz, das Museum und Gedenkstätte in einem ist – wie auch viele andere Dichterhäuser/Literaturmuseen.

⁷¹ Aumann/Duerr: Ausstellungen machen. S. 182.

⁷² Aumann/Duerr: Ausstellungen machen. S. 187.

Kuratorinnen zur Schwierigkeit werden, alle Objekte, die sie gerne ausstellen würden, von den zuständigen Archiven als Leihgaben zu bekommen – weil sie eben nicht an ein solches „gebunden“ sind. Gleichzeitig wird der Handlungsspielraum für die geplante Ausstellung vergrößert, wenn diese nicht als Aushängeschild einer Institution dienen soll – die Gestaltung hat mehr Platz für Spielereien, denn sollten diese beim Publikum nicht gut ankommen, haben sie ein relativ schnelles Ablaufdatum.

2.5.1 Aura

Die Idee der Aura, als besondere, geheimnisvolle Ausstrahlung⁷³, die von jemandem ausgeht oder einem Objekt „anhaftet“, spielt im Kontext literaturmusealer Präsentationen eine wichtige Rolle und wurde im Lauf der Zeit immer wieder anders bewertet. In den Gründungsjahren der ersten Literaturmuseen, im 19. Jahrhundert, steht der Zusammenhang zwischen Aura und Authentizität beziehungsweise Aura und Originalität im Vordergrund. Demnach gebe es eine Aura, die im Zusammenhang mit dem künstlerischen Dasein (oder Werken) stehe und rational nicht erklärbar sei.⁷⁴ Dies wird besonders in der Geschichte der Literaturmuseen ersichtlich: Das Dichtermemorial, in dem alles so belassen (oder wiederhergestellt) wird, wie es zu Lebzeiten des Dichters war, um eine möglichst authentische und damit *auratische* Ausstellungssituation herzustellen, ist das Paradebeispiel für diese Phase. Aber auch die viel zitierte exemplarische Locke des Dichters, ausgestellt in einer Vitrine und für sich selbst wirkend, steht für eine Form der auratischen Ausstellungsweise. Besucher und Besucherinnen sollen von Ehrfurcht ergriffen werden, wenn sie die Wohnräume und Besitztümer des angebeteten Genies ansehen, so die Vorstellung.

Walter Benjamins Aufsatz⁷⁵ „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, erstmals erschienen 1936, präzisiert den Begriff Aura im Zusammenhang mit Authentizität und Echtheit – zweifelt jedoch gleichzeitig ihre Überlebensfähigkeit bei technischem Fortschritt und gesellschaftlichem Wandel an.

⁷³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Aura> 24.04.2015

⁷⁴ Vgl.: Katerina Kroucheva, Barbara Schaff: Einleitung. In: Kroucheva/Schaff: Kafkas Gabel. S. 12-13.

⁷⁵ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Rolf Tiedemann/Hermann Schweppehäuser (Hg.): Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Bd. I) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 471-508.

Ohne Zweifel veränderten und verändern die technischen Möglichkeiten den Umgang der Gesellschaft mit Kunst und Originalität. In diesem Sinn scheint es fast wie Ironie, dass mittlerweile so gute Faksimile-Drucke angefertigt werden können, dass nur mehr das Auge des Spezialisten oder der Spezialistin sie vom tatsächlichen Original unterscheiden kann. Gerade bei der Präsentation von vermeintlich alten Handschriften ist dies von großem Vorteil, da so keine Rücksicht mehr auf Lichtverhältnisse und Befristungen der Ausstellungszeit genommen werden muss. Kroucheva/Schaff merken an: „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.“⁷⁶

Doch nicht nur der technische Fortschritt beeinflusst die Aura, auch die Einschätzung des Phänomens an sich verändert sich. So weist zum Beispiel Lange-Greve darauf hin, dass die Aura nicht vom Gegenstand selbst ausgehe, sondern aus der Beurteilung durch das Umfeld entsteht. „Das Authentische ist von psychischem und emotionalem Wert, der Antrieb gibt, Fragen zu stellen, zu vergleichen, Dinge in Beziehung und Zusammenhang zu bringen, Bedeutung herzustellen.“⁷⁷

Auch Susanne Fischer sieht das ähnlich, wenn sie über das Ausstellen von Gegenständen aus dem Nachlass von Schriftstellern [!] schreibt, dabei lebe „die Ausstellung in der Regel vom auratischen Charakter der Exponate – sie werden mit Bedeutung aufgeladen durch das, was der Betrachter über sie weiß, nicht unbedingt das, was er sieht.“⁷⁸

Diesem Ansatz nach macht vor allem der kulturhistorische Kontext, in dem ein Betrachter oder eine Betrachterin sich befindet und aus dem heraus Exponate beurteilt werden, die Aura aus.

Zuletzt verweise ich auf Gfrereis und Raulffs Aurabegriff, der eine Metaebene zu erreichen versucht:

Waren diese Dinge früher auratisch, weil sie auf den bedeutenden Autor und sein bedeutendes Werk verwiesen, so sind sie heute (in der Theorie) auratisch, weil sie das Numinose und

⁷⁶ Katerina Kroucheva, Barbara Schaff: Einleitung. In: Kroucheva/Schaff: Kafkas Gabel. S. 13.

⁷⁷ Lange-Greve: Literatúrausstellungen. S. 58/59.

⁷⁸ Susanne Fischer: Arno Schmidt? – Allerdings! In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 164.

Erratische an der Literatur als menschliches Konstrukt fassbar werden lassen und die Attribute der Göttin Meta sind. [...] ⁷⁹

Aus dem soeben Zitierten wird ersichtlich, wie sich sowohl der Begriff, als das was er bezeichnet, als auch als den Dingen innewohnendes Konzept verändert hat. Wie viele Besucher und Besucherinnen in Literaturmuseen auf einer Metaebene von Aura erreicht werden, von Gfrereis und Raulff immerhin durch „in der Theorie“ angedeutet, darf offen bleiben.

Fest steht, dass Aura trotz aller Veränderungen in der Ausstellungspraxis etwas von ihrer ursprünglichen Bedeutung beibehalten hat und noch immer, in wechselnden Gewändern, ihren Auftritt bei literaturmusealen Präsentationen hat – zumindest wenn man den Beschreibungen in Sekundärliteratur und Museumskatalogen glaubt.

2.5.2 Inszenierung

Inszenierung und Aura treten in Texten, die Ausstellungen beschreiben, oft als Gegenspieler auf. Aura steht dann im Zusammenhang mit dem solitären Objekt, das innerhalb der Ausstellung keiner großen Aufmachung bedarf sondern für sich wirkt – und Inszenierung? Für das Gegenteil. Während Aura auf eine circa ein Jahrhundert alte Tradition der Begriffsgeschichte zurückblicken kann, ist Inszenierung schwerer fassbar und vor allem im Bereich der Theater-, Film- und Medienwissenschaft zu verorten. Der Terminus stammt aus dem Französischen „mise-en-scène“ – in Szene setzen – und bezeichnet, bei heutigem Verständnis, den „Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien“ zur performativen Hervorbringung der Materialität einer Aufführung [...].⁸⁰ Der Begriff habe jedoch, laut zitiertem Lexikon, eine große Reichweite und dehne sich auf Konzerte, Ausstellungen, Rituale, Sportveranstaltungen oder auch politische Versammlungen aus.⁸¹

Dotzler stellt, im Kontext der Frage, was denn in einer Literatúrausstellung geschehe, einen direkten Bezug zwischen Aufführung und Ausstellung her: „Wie die Inszenierung,

⁷⁹ Gfrereis/Raulff: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform. S. 109.

⁸⁰ Erika Fischer-Lichte: Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler, 2014. S. 152.

⁸¹ Ebd. S. 158.

also die Bühne, als Modell für den Zielort der Exponate genommen werden kann, ist das Archiv als deren Herkunftsort zu bedenken.“⁸²

Dotzler verweist damit auf einen Aspekt im Verständnis von Inszenierung in der literaturmusealen Präsentation, der auch oben schon angedeutet worden ist. Dabei wird diese als Zusammenspiel (wie auch im Theater) von einzelnen Objekten (Akteuren) verstanden. Seibert skizziert diese Entwicklung auch in seiner geschichtlichen Aufarbeitung der Literatúrausstellung und verortet inszenatorische Tendenzen ab den frühen achtziger Jahren:

Auch deren dringliche Präsenz als Einzelobjekte wurde zurückgenommen zugunsten einer Ensemblebildung. Wo dies geschah, [...], war die Ausstellung als „inszenierte“ markiert. [...] Wesentliche Aussagen der Ausstellung hafteten nun nicht mehr am Einzelobjekt, dem man weniger Aussagekraft als zuvor zutraute, sondern ergaben sich aus der „ars combinatoria“, durch die Literatúrausstellungen zu Gesamtkunstwerken transformiert werden konnten.⁸³

Auch in diesem Zitat findet sich in der Formulierung „Ensemblebildung“ die Nähe zur Theatersprache wieder. Seit der Hochzeit der Inszenierungen, den achtziger Jahren, sind jedoch auch immer wieder Stimmen der Kritik an *zu* inszenierten Ausstellungen laut geworden. Diese gäben zu starke Interpretationsvorgaben, die Ausstellung würde zum Erlebnisraum und jegliche Distanz zwischen Rezipient oder Rezipientin und Exponat würde aufgehoben.

Als Paradebeispiel der inszenierten Literatúrausstellung, so Seibert, darf das viel zitierte „Buddenbrook-Haus“ (vormals Thomas Mann-Haus) in Lübeck gelten, wo bei der Umgestaltung einzelne Räume als fiktionale Räume des Romans gestaltet wurden.⁸⁴

Zusammenfassend sei gesagt, dass Inszenierung heute kaum mehr aus Literatúrausstellungen wegzudenken ist. Trotzdem tendiert man bei den meisten gegenwärtigen Ausstellungen dazu, nicht so weit wie im Buddenbrook-Haus zu gehen. Eher werden einzelne inszenatorische Elemente eingesetzt, in deren Umsetzung die Gestalter abhängig von architektonischen Gegebenheiten sind.

⁸² Bernhard J. Dotzler: Die Wörter und die Augen. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 49.

⁸³ Peter Seibert: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 31.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 32.

2.6 Objekte und ihre Funktionen

Es wird in diesem Kapitel weniger darum gehen, was ein Objekt sein darf (und was nicht). Eher dreht es sich um die Frage, welche Funktionen Objekte in Ausstellungen einnehmen – oder, um es anders zu formulieren: welche Eigenschaften ihnen zugeschrieben werden. Die Liste der ausstellbaren Gegenstände ist endlos, weil Archiven und Kuratoren und Kuratorinnen, die Schätze aus diesen bergen, kaum Grenzen gesetzt sind. Nichtsdestotrotz gibt es für Literatúrausstellungen *typische* Exponate, die Erwähnung finden sollen.

2.6.1 „Typische“ Exponate

Die Anordnung in drei Gruppen dient vor allem der besseren Übersicht und stellt nur einen Versuch der Kategorisierung dar, während viele andere möglich sind.

1. Schriften

Zu dieser Gruppe gehören viele der Dinge, die als sogenannte „Flachware“ in Vitrinen zu sehen sind. Dazu zählen Manuskripte, Typoskripte, Erstausgaben, besondere Editionen oder Reihen, Prachtbände; aber auch Briefwechsel, Tagebucheinträge, Postkarten, etc.

2. (Persönliche) Gegenstände

Es finden sich hier sowohl Alltagsgegenstände und Besitztümer von Autoren und Autorinnen als auch historische Objekte und vieles mehr. So zum Beispiel: Uhren, Fotos, Schmuck, Schreibfeder, Schreibmaschine, Tintenfass, Wanderstock und -rucksack, Essbesteck, Lieblingsmantel, einzelne Möbelstücke oder ganze Wohnungseinrichtungen (besonders in Dichterhäusern) und sämtliche anderen Kuriositäten, die sich im Laufe des Lebens von Menschen ansammeln. Zu guter Letzt ist die „berühmte“ Haarlocke zu dieser Gruppe hinzuzufügen.

3. Gegenstände des Literaturbetriebs

Die hier Aufgezählten wären teilweise auch unter Punkt eins oder zwei anzuordnen. Um den Überblick zu bewahren und ihren Bezug zur *literarischen Welt* zu betonen, werden sie extra aufgelistet: Mitschnitte von Lesungen oder Fernsehauftritten,

Literaturverfilmungen, Rezensionen und Zeitungsausschnitte, Bestsellerlisten, Werbeplakate, Illustrationen in Büchern, Ankündigungen zu Theateraufführungen, etc.

Es ist genauso wenig möglich wie sinnvoll, an dieser Stelle der Ausstellungspraxis durch möglichst lange Listen von kuriosen Ausstellungsgegenständen zuvorzukommen. Was in der Aufzählung fehlt und bewusst ausgelassen worden ist, ist ausgestellter „Text“ – also Motive eines Romans, Personenkonstellationen, Schauplätze oder auch Konkrete Poesie als Ganzes – doch sind die Arten der Visualisierung hier zu vielfältig und nicht leicht als „Objekte“ in Gegenstandskategorien zu verpacken.⁸⁵

2.6.2 Vom Gegenstand zum Exponat und zu seiner Bedeutung

Ausgestellte Gegenstände sind niemals neutral, oder anders: sie werden mittels des Ausstellungsaktes vom Alltagsgegenstand zum Exponat gemacht.

Die Auflistung der Gegenstände im letzten Kapitel bedarf also der Ergänzung, dass all die aufgezählten „Dinge“ niemals ohne Bedeutungszuschreibung präsentiert werden. Sie befinden sich, wenn sie in einer literaturmusealen Präsentation betrachtet werden können, nicht mehr in ihrem „natürlichen“ Umfeld (wobei sie auch dort Bedeutungszuschreibungen unterworfen wären) und auch nicht mehr im Archiv. In der speziellen Ausstellungssituation, wird ihre Bedeutung von Ausstellungsmachern und -macherinnen sowie von Rezipienten und Rezipientinnen konstruiert. Lange-Greve:

Gegenstände erfahren heute ihre Deutung durch die Präsentationsweisen einer Ausstellung: werden aus dem Fundus ausgewählt, arrangiert und mit Text versehen. So werden aus Gegenständen Exponate. Diese Bedeutungen und Deutungen beeinflussen die gezeigten Objekte [...]. Nur der Grad der Deutung und die Art und Weise des Erklärens durch den Ausstellungsmacher sind jeweils verschieden.⁸⁶

⁸⁵ *Andere vorgeschlagene Kategorisierungen wären zum Beispiel „Werkgenetisches, Persönliches, Betriebliches“ bei Sonja Vandenrath: Doppel-Blicke. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Wort-Räume. S. 79. Oder: „Autorenleben, Schriften, Kulturgeschichte einer bestimmten Weise des Kommunizierens, die Kultur einer Epoche“ bei Bernhard Dotzler: Die Wörter und die Augen. In: Bohnenkamp/Vandenrath: Worträume. S. 45.*

⁸⁶ Lange-Greve: Literatúrausstellungen. S. 64.

Die Autorin unterscheidet grundsätzlich zwischen funktionaler und ästhetischer Ausstellungsweise, also einen Gegenstand in seiner ursprünglichen Funktion, als *Instrument*, präsentierend oder als Kunstwerk, dessen Vieldeutigkeit bestehen lassend.⁸⁷

Für Literatúrausstellungen nimmt sie jedoch eine genauere Unterscheidung vor:

1. Exponate als Reliquien

Reliquien werden mit möglichst wenig Deutung, durch „bloßes Vorzeigen“ präsentiert. Dies kommt vor allem in Memorialstätten wie zum Beispiel Dichter-Wohnhäusern vor und kann den einzelnen Gegenstand (die Schreibfeder) oder die ganze Einrichtung umfassen. Authentizität und Aura sind wichtig für diese Präsentationsweise.

2. Exponate als Dokumente

In diesem zweiten Fall dienen vorgezeigte Objekte der Dokumentation bestimmter Zusammenhänge oder Vorgänge, zum Beispiel im Leben eines Schriftstellers oder einer Schriftstellerin (als Exempel kann ein Brief dienen, in dem wichtige Veränderungen angedeutet werden, oder etwa eine Sterbeurkunde). Auch hier ist Originalität nicht unwichtig, jedoch werden erklärende Hinweistafeln hinzugefügt, um den Kontext verständlich zu machen.

3. Exponate als Repräsentanten

Repräsentation kann einerseits durch Illustration erfolgen, dabei wird beispielsweise ein Bild zur Illustration eines literarischen Themas verwendet. Andererseits kann auch die Inszenierung als Präsentationsform gewählt werden, wobei die Exponate dann einen größeren Bedeutungszusammenhang repräsentieren.⁸⁸ Authentizität und Deutung durch Texttafeln treten in diesem Zusammenhang zurück.

4. Literatur als künstlerischer Ausstellungsgegenstand

Für diesen Fall führt Lange-Greve eigens den Ausdruck der *literarischen* Ausstellungen ein, um die Grenze zum bisherigen Sujet deutlich zu machen. Hier werde die Literatur

⁸⁷ Lange-Greve: Literatúrausstellungen. S. 70/71.

⁸⁸ Vgl. auch: Narrativ. Lange-Greve tut aber in Bezug auf die Inszenierung kund, dass diese in der Theorie „nahezu nicht behandelt“ werde und in Literatúrausstellungen eher selten wäre (was sich nicht ganz mit Seiberts Thesen deckt – dies hier nur als Hinweis). Ebd. S. 104.

zum Protagonisten und die Herausforderung für Kuratierende sei es, „poetische Ausstellungen“ zu schaffen, die Vieldeutigkeit zu erhalten, zu beweisen, dass Literatur nicht „im Objekt Buch endet“, usw.⁸⁹

Alle Ausführungen in den genannten Kategorien (und besonders die vierte) sind in dieser Zusammenfassung stark verkürzt worden. Nachdem Lange-Greves Werk bis heute das einzige ist, das sich auf so umfassende Weise mit der Konstruktion von Bedeutung in Literatúrausstellungen auseinandersetzt, ist es nicht leicht, die Gültigkeit ihrer Behauptungen zu überprüfen oder andere Kategorisierungen vorzunehmen.⁹⁰ Darüber hinaus liegt der Fokus dieser Arbeit weniger auf der Konstruktion von Bedeutung, als auf der Konstruktion von narrativen Strukturen – wenn auch diese wiederum Bedeutungszusammenhänge produzieren. Lange-Greves Einteilung wird später in dieser Arbeit als Analyseinstrument in Bezug auf Objekte verwendet werden, wenn auch nicht unkritisch übernommen.

⁸⁹ Ebd. S. 100-115.

⁹⁰ Wenn auch zum Beispiel anfangs zitierte Anke te Heesen (Theorien des Museums) von Visualisierungsstrategien in Ausstellungen spricht, in denen Objekte als Relikte und Zeugnisse einer Geschichte eingesetzt werden.

3. Gedächtnisort Literaturmuseum? Verortung von Literaturmuseen im Feld der kollektiven Erinnerung

3.1 Zur Gedächtnisforschung

Die Untersuchungen zur Gedächtniskultur, mit ihrem weitläufigen Begriffskanon angefangen mit *kulturellem Gedächtnis* über *kollektiver Erinnerung* bis zu *lieux de mémoire* oder *Erinnerungsräumen*, feiern seit den 1980er Jahren Hochkonjunktur in Kultur- und Geisteswissenschaften. Sie haben meist eine interdisziplinäre Rahmung.⁹¹ Dieses einführende Kapitel dient der Klärung von terminologischen Undeutlichkeiten und bietet einen kurzen Überblick zur konzeptuellen Vielfalt. Dabei wird der Fokus schließlich auf *Medien* und *Orte* gelegt, weil im Anschluss die ausgewählten Literaturmuseen im Rahmen der vorgestellten Thesen untersucht werden.

Das vom „Pionier der Gedächtnisforschung“⁹² Maurice Halbwachs⁹³ schon in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Konzept des *kollektiven Gedächtnisses* blieb lange Zeit eher unbeachtet. Individuelle Erinnerung – und damit auch Identität, so der Soziologe – ist über Austausch in sozialen Gruppen bedingt und wird somit kollektiv konstruiert. Schließlich griffen Aleida und Jan Assmann den Begriff auf und entwickelten das Konzept in zahlreichen Publikationen der 80er und 90er Jahre weiter. Von nun an ist vom *kulturellen Gedächtnis* die Rede, welches als kollektives verstanden wird. Es zeichnet sich durch einen hohen Grad an Geformtheit aus und wird einem kommunikativen Alltagsgedächtnis gegenübergestellt, welches veränderlicher als erstgenanntes ist und zum Forschungsbereich der Oral History gehört.⁹⁴

Das kulturelle Gedächtnis betreffend ist an dieser Stelle nun folgende Unterscheidung zu erwähnen:

⁹¹ Abgesehen von diesen auch in Neurologie und Sozialwissenschaften. Aufgrund der Themenstellung dieser Arbeit können diese Ansätze jedoch nicht (oder nur am Rande) berücksichtigt werden.

⁹² Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt, 2011. S. 189.

⁹³ Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

⁹⁴ Siehe auch: Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Weimar: Metzler, 2005. S. 27-33.

Funktionsgedächtnis – Speichergedächtnis

Die beiden sind laut Aleida Assmann nicht antithetisch zu verstehen, sondern eher perspektivisch als Vorder- und Hintergrund eines Bildes.

Das Speichergedächtnis, der „Hintergrund“, ist an ein Medium gebunden und kümmert sich um die Sammlung und Bewahrung von Informationen, die ihre unmittelbare Bedeutung verloren haben. Es ist nicht aktiv und subjektungebunden. Als Beispiel für Medien und Institutionen des Speichergedächtnisses können Literatur, Kunst, Museum oder Archiv angeführt werden.

Der sogenannte „Vordergrund“, das Funktionsgedächtnis, stützt aktiv die Identität eines Kollektivs und erzeugt Sinn. „Es enthält eine kleine Auswahl aus der Fülle der überlieferten Bestände, die für die Identität dieser Gruppe relevant ist. Darüber hinaus bedarf es der Anlässe und Anstöße, um dieses Wissen durch Aktualisierung, Teilnahme, Auseinandersetzung und Aneignung in eine Form von kollektiv geteiltem Gedächtnis zu verwandeln.“⁹⁵ Diese Transformation wird zum Beispiel durch Feste und öffentliche Riten gesichert.

Während die Assmanns sich durch sehr präzisen Umgang mit Begriffen auszeichnen, wird einem anderen Forscher genau das Gegenteil vorgeworfen. Pierre Nora, seines Zeichens Historiker, entwickelte ebenfalls in den 80er Jahren das Konzept der „Lieux de Mémoire“⁹⁶, zu Deutsch Erinnerungs-/Gedächtnisorte:

Die Gedächtnisorte, das sind zunächst einmal Überreste. Die äußerste Form, in der ein eingedenkendes Bewußtsein überdauert in einer Geschichte, welche nach ihnen ruft, weil sie nicht um sie weiß. Die Entritualisierung unserer Welt ist es, die diesen Begriff auftauchen läßt. [...] Museen, Archive, Friedhöfe und Sammlungen, Feste, Jahrestage, Verträge, Protokolle, Denkmäler, Wallfahrtsstätten, Vereine sind die Zeugenberge eines anderen Zeitalters, Ewigkeitsillusionen. [...] Sie sind die Bräuche einer Gesellschaft ohne Brauchtum;⁹⁷

⁹⁵ Ebd. S. 188. Vgl. außerdem: Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999. S. 137f.

⁹⁶ Veröffentlicht als mehrbändiges Sammelwerk: La République (1984), La Nation (1986) und Les France (1992), alle in Paris bei Gallimard.

⁹⁷ Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. S.20f.

Wie aus eben Zitiertem hervorgeht, liegt Noras Fokus auf gesellschaftlicher Veränderung. Wichtig im Zusammenhang dieser Arbeit ist seine Idee, verschiedenste kulturelle Manifestationen einer Nation als Gedächtnisorte⁹⁸ zusammenzufassen.

Auch Aleida Assmann publiziert in der Folge zu diesem Kontext, sie spricht jedoch von *Erinnerungsräumen*⁹⁹ und nennt als Beispiel dafür Gedenkort. Das Vergangenheitsbewusstsein von Gedenkort habe auf der Erfahrung von Diskontinuität, eine „bestimmte Geschichte [ist am Gedenkort] gerade nicht weitergegangen, sondern mehr oder weniger gewaltsam abgebrochen. Die abgebrochene Geschichte materialisiert sich in Ruinen und Relikten, die sich als fremde Überreste von der Umgebung abheben.“¹⁰⁰

Assmann geht in diesem Zusammenhang nicht speziell auf die Musealisierung von Gedenkort ein, so wie diese im Fall von Stifter Haus oder Grillparzerhaus stattgefunden hat.

3.2 Medien und Museen im Kontext der Gedächtnisforschung

Medien und speziell das Medium Schrift nehmen im Rahmen der Gedächtnisforschung eine besondere Stellung ein. Astrid Erll weist darauf hin, dass Gedächtnis auf kollektiver Ebene stets medial vermittelt, beziehungsweise überhaupt erst medial konstruiert werde.¹⁰¹ Viele Untersuchungen¹⁰² legen ihren Fokus unter anderem auf die Erfindung der Schrift und des Buchdrucks. Diese, die orale Erzählkultur ablösend und später ein Zeitalter der Massenmedien einleitend, ermöglichten erst einen großen Teil der Gedächtniskultur, wie wir sie heute pflegen. Denn: „In oralen Erinnerungskulturen müssen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis in Ermangelung externer,

⁹⁸ Ich schließe mich in der verwendeten Terminologie der Übersetzung ins Deutsche von Wolfgang Kaiser an. *Siehe*: die vorherige Fußnote.

⁹⁹ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

¹⁰⁰ Ebd. S. 309.

¹⁰¹ Astrid Erll: *Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff*. In: Astrid Erll u. Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. (Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 1) Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 4.

¹⁰² So auch Maurice Halbwachs und Aleida und Jan Assmann.

materialer Träger zusammenfallen. [...] Im Sinne einer „strukturellen Amnesie“ muss vergessen werden, was nicht unmittelbar gebraucht wird.“¹⁰³

Ganz anders verhält es sich im Informationszeitalter: Abgesehen von Schrift, Buchdruck oder auch Fotografie¹⁰⁴ und Internet (als Kombination aus mehreren „klassischen“ Medien) herrscht ein Überfluss der Träger des Speichergedächtnisses. Wichtig ist:

Medien und ihre Benutzer erzeugen und perspektivieren kollektives Gedächtnis. Aber sie tun dies immer in ganz spezifischen kulturellen und historischen Kontexten. Ob und welche Vergangenheitsversionen, Werte oder Identitätskonzepte durch ein Gedächtnismedium konstruiert werden, hängt auch maßgeblich davon ab, wie es erinnerungskulturell situiert ist.¹⁰⁵

Katrin Pieper schlägt Untersuchungen zur Erinnerungskultur am Beispiel des Museums vor¹⁰⁶, wobei sie zwei „Vorgehensmuster“ unterscheidet. Das erste zielt darauf ab, ein spezifisches Museum anhand von Erinnerungskultur zu verstehen. Bei Anwendung des zweiten Musters zielt der Forschungszugang in die entgegengesetzte Richtung: dabei werden Museen analysiert, um Aussagen über die konstruierte Erinnerungskultur zu treffen.¹⁰⁷ Die Grundlage für diese Vorschläge ist die Annahme, dass „Museen als soziale Orte eine Doppelfunktion wahr[nehmen] [...]“¹⁰⁸ Zum einen seien sie „Produkt erinnerungskultureller Diskurse“ und würden gegründet, „weil einem Thema, einem Ereignis, einer Gruppe Erinnerungsbedeutung zugeschrieben wird und sie/es repräsentiert werden soll.“¹⁰⁹

¹⁰³ Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis. S. 128.

¹⁰⁴ Erll schlägt, nach Siegfried J. Schmidt, einen *Kompaktbegriff* im Umgang mit Medien vor, weil „das Medium“ und die Reichweite des Begriffs (mit allen Technologien und Institutionen) nicht so einfach festzulegen ist. Ich schließe mich dieser Definition an.

¹⁰⁵ Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis. S. 136.

¹⁰⁶ Katrin Pieper: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld der Erinnerungskultur. In: Baur: Museumsanalyse. S. 187-212. Abgesehen davon gibt es durchaus schon Untersuchungen zu Gedächtnisforschung und Museen, allerdings vor allem solche, die sich mit der NS-Zeit auseinandersetzen. So z.B.: Christian Gudehus: Dem Gedächtnis zuhören. Erzählungen über NS-Verbrechen und ihre Repräsentation in deutschen Gedenkstätten. Essen: Klartext, 2006. Oder: Katrin Pieper: Die Musealisierung des Holocaust. Das United States Holocaust Memorial Museum in Washington D. C. und das Jüdische Museum Berlin. Köln, Weimar: Böhlau, 2006.

Zu Literaturmuseen und –archiven oder literarischen Gedenkorten sind der Verfasserin dieser Arbeit zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine Arbeiten bekannt.

¹⁰⁷ Ebd. S. 203.

¹⁰⁸ Ebd. S. 200.

¹⁰⁹ Katrin Pieper: Resonanzräume. S. 200.

Zum anderen fungieren Museen als „Motor der Erinnerungskultur“, schließlich sind sie selbst auch Teilnehmer (und Produzenten) an den von ihnen dargestellten Diskursen.

3.3 Das StifterHaus in Linz

3.3.1 Die Institution

Das *StifterHaus* ist eine Kulturinstitution in Linz, die als „Dachmarke“¹¹⁰ mehrere, unter anderem literaturwissenschaftliche, Einrichtungen beherbergt. Dabei handelt es sich zu vorderst um das Adalbert-Stifter-Institut und das Oberösterreichische Literaturhaus. Ersteres fasst wiederum mehrere Abteilungen zusammen, so zum Beispiel verschiedene Archive (das Oberösterreichische Literaturarchiv, Biografisches Archiv, Bildarchiv und Spracharchiv), eine Bibliothek sowie das Oberösterreichische Literaturmuseum in Adalbert Stifters ehemaligen Wohn- und Arbeitsräumen mit einem Stifter-Gedenkraum. Der Fokus dieses Kapitels liegt auf dem Literaturmuseum mit dem Stifter Gedenkraum und seiner Positionierung im Feld der Erinnerungskultur. Abgesehen von der tatsächlichen Ausstellung werden auch andere „Hilfsmittel“, wie Publikationen zur Eigendokumentation, Begleitbücher zur Ausstellung, und die Homepage des StifterHauses hinzugezogen, um die Institutionen Museum und den Gedenkraum so gut als möglich in ihrer Dimension als Gedächtnisort zu erfassen. Im Falle des StifterHauses ist es immerhin so, dass sich dieses selbst als „regionaler Gedächtnisort“ bezeichnet, der sich „österreich- und europaweit in [die in] Aufbruch geratene Landschaft der Literaturarchive einbringen und behaupten [kann]“.¹¹¹ Diese Rolle sei den „Synergieeffekten“ mit oben genannten Institutionen sowie mit anderen österreichischen Archiven zu danken und soll im Folgenden überprüft werden.

3.3.2 Geschichte des StifterHauses

Das StifterHaus mit der heutigen Adresse *Adalbert-Stifter-Platz 1* in Linz, wurde, wie Otto Jungmair, „Schriftsteller und ordentliches Mitglied des Adalbert-Stifter-Institutes bereits seit 1950“¹¹², beschreibt, im Jahr 1844 vom Baumeister Johann Metz errichtet

¹¹⁰ <http://www.stifter-haus.at/DE,1,Stifterhaus---%C3%83%C2%9Cber-uns> 21.05.2015

¹¹¹ <http://www.stifter-haus.at/DE,1-1-2-1-2,O%C3%83%C2%96-Literaturarchiv> 21.05.2015

¹¹² Petra-Maria Dallinger: Editorial. In: Otto Jungmair: Adalbert Stifters Linzer Wohnung. Linz: StifterHaus, 2006. S. 5.

und trug die Adresse *Untere Donaulände Nr. 1313*. Ab 1848 bezog der Schriftsteller und kurz darauf zum k. k. Schulrat ernannte Adalbert Stifter mit seiner Frau Amalia zuerst eine Wohnung im ersten Stock und schließlich von 1849 bis zu seinem Tod 1868 eine der Donau zugewandte Wohnung im zweiten Stock des Hauses.

Dies wurde von Jungmair mittels Lebensdokumenten des Schriftstellers akribisch genau rekonstruiert, da in den Akten des Meldeamts nur lückenhafte Angaben zu finden waren.¹¹³ Schließlich geht Jungmair noch weiter und stellt anhand von Briefen, Notizen und einer „Bleiskizze“, die er im Nachlass eines Stifterbiografen fand, auch die Raumaufteilung und teilweise Einrichtung der Wohnung (zumindest schriftlich) wieder her und klärt, soweit möglich, darüber auf, wo wertvolle Möbelstücke und Besitztümer aus dem Besitz des Paares verblieben sind.

Darüber, was nach Adalbert Stifters Tod mit der Wohnung geschah, gibt es keinerlei Angaben in der Eigendokumentation.¹¹⁴ Das Haus jedoch befand sich von 1857 bis 1973 im Besitz der Donaudampfschiffgesellschaft. Danach wurde es vom Land Oberösterreich erworben, um das schon seit 1957 in Stifters ehemaliger Wohnung ansässige Adalbert-Stifter-Institut zu erweitern.¹¹⁵ Nach Erlöschen der letzten Wohnrechte in den 70er Jahren kam es von 1988 bis 1992 zum großen Umbau. 1993 schließlich wurde das StifterHaus eröffnet, erstmals mit einem in Stifters ehemaligen Wohnräumen eingerichteten Literaturmuseum und dem Selbstverständnis, ein „Zentrum für Literatur und Sprache in OÖ.“¹¹⁶, zu sein. Als letzte Veränderung sei schließlich die Umgestaltung und Neueröffnung der Ausstellung im Literaturmuseum im Jahr 2013 erwähnt.

In genanntem Literaturmuseum ist eine Dauerausstellung zur oberösterreichischen Literaturgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu sehen. Diese ist in vier von fünf Räumen der ehemaligen Stifter-Wohnung eingerichtet und jeweils mit einzelnen Elementen durchwebt, die an Stifters Leben erinnern. Der fünfte Raum dient als Stifter-Gedenkraum und ist allein dem früher Bewohner der Räumlichkeiten gewidmet. Im Gegensatz zur Dauerausstellung, die erst seit 1993 präsentiert wird, existiert der

¹¹³ Otto Jungmair: Adalbert Stifters Linzer Wohnung. Linz: StifterHaus, 2006. S. 9.

¹¹⁴ Ich sehe im Rahmen dieser Arbeit auch keine Notwendigkeit darin, diese Dokumentationslücke zu schließen, geht es doch hier um (aktiv) gepflegte Erinnerungskulturen des heutigen StifterHauses und nicht um dessen detaillierte Vorgeschichte.

¹¹⁵ <http://www.stifter-haus.at/DE,1,Stifterhaus---%C3%83%C2%9Cber-uns> 21.05.2015

¹¹⁶ <http://www.stifter-haus.at/DE,1-1-1,T%C3%83%C2%A4tigkeitsbereiche> 21.05.2015

Gedenkraum (vormals Gedenkstube) schon seit sich das Institut 1957 im Gebäude an der Donaulände niedergelassen hat.

3.3.3 Stifter-Gedenken und Gedenken bei Stifter

Bevor die Bedeutung des Gedenkraumes im Kontext der Erinnerungskultur eingeschätzt werden kann, drängt sich noch eine Frage auf: Wessen wird hier überhaupt gedacht?

In erster Linie ist Stifters Leben und Werk zu suchen. In zweiter Linie aber auch in der Rezeption dieses Werkes und dessen Deutung durch unterschiedliche Gruppen.

Adalbert Stifter, der 1805 im südlichen Böhmen geboren wird und 1868 in Linz, das über 20 Jahre sein Wohnort sein sollte, stirbt, ist heute weit über die Landesgrenzen hinweg bekannt. So wird er beispielsweise vom Metzler Lexikon Weltliteratur als einer von etwas über 1000 Autoren und Autorinnen angeführt, deren Werk weltweit anerkannt ist.¹¹⁷ Damit ist Stifter, sowohl national (und regional) als auch international als kanonisierter Autor zu bezeichnen. Kanon, das ist mit Assmann „eine Liste von Texten, die individuelle Bildung und kulturelle Identität begründet, und die durch drei Merkmale ausgezeichnet ist: Auswahl, Wert und Dauer.“¹¹⁸ *Der Nachsommer*, *Bunte Steine* oder *Witiko* können in Stifters Fall auf diese Liste geschrieben werden, wobei lange Zeit vor allem die „genuinen Landschaftsdarstellungen“¹¹⁹ wahrgenommen wurden und der Autor in die Schublade der Heimatdichter gesteckt wurde. Die Anerkennung anderer Qualitäten des Werkes durch Größen wie Friedrich Nietzsche oder später Thomas Mann, führte nach und nach zu einer Neubewertung.¹²⁰

Die genannten Entwicklungen wurden als Anstoß für die Gründung einer Institution zum Gedenken (und auch zur Forschung am Werk) des Autors genommen, die schon in ihren ersten Tagen ein „Landesinstitut“¹²¹ ist. Nationen, ethnische oder auch regionale Gruppen, brauchen Identifikationsfiguren, oder, mit Nora *Lieux de Mémoire*, deren Wert unbestritten ist und die ein gemeinsames kollektives Gedächtnis prägen. In den 1950er

¹¹⁷ Karl Hotz: Stifter, Adalbert. In: Axel Ruckaberle (Hg.): Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart, Bd 3. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006. S.293/294.

¹¹⁸ Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Schmidt, 2006. S. 223.

¹¹⁹ <http://www.stifter-haus.at/DE,4-3,Werk> 09.06.2015

¹²⁰ Vgl. Ebd.

¹²¹ <http://www.onb.ac.at/sichtungen/berichte/stifter-1a.html>, 22.05.2015

Jahren, nach den beiden großen Kriegen und den Wirren der Zwischenkriegszeit, war man auf der Suche nach einer neuen, nationalen Identität. Ein sowohl weltweit als auch national anerkannter Autor bietet sich zur Prägung einer regionalen „Marke“ an.

Gründe dafür sind auch in Stifters essayistischem Werk zu finden, wenn sich dieser selbst, über eine Kunstausstellung schreibend, als Lokalpatriot inszeniert: „Ich muß es selbst auf die Gefahr hin, manchen Freund Oberösterreichs, (es kann kaum einen größeren geben, als ich es selber bin) zu beleidigen, sagen, daß dieses Land und seine Hauptstadt in den bildenden Künsten weiter zurück steht, als es ihm seiner Lage und seiner unvergleichlichen Schönheit nach erlaubt ist.“¹²²

In den Jahrzehnten nach der Gründung und auch im Rahmen des Ausbaues des Stifterhauses entwickelte sich der Umgang mit der Gedächtnispflege im Haus. Otto Jungmair beschreibt „ein Gefühl tiefer Ehrfurcht“ das uns ergreife, wenn „wir heute Adalbert Stifters einstige Wohnung betreten und die stummen Zeugen seines Menschentums vor uns sehen“.¹²³ Das Zitat zeugt von einem veränderten Umgang mit Gedenken.

Heute ist noch immer ein Raum des Literaturmuseums nur für Stifter allein reserviert – hier wird für Besucher und Besucherinnen, die speziell an Stifter interessiert sind, Gedächtnispflege möglich gemacht und ein Ort der Begegnung mit dem Autor geboten. Ausgestellte Gegenstände aus dem Leben des Autors, wie sein Sterbesofa, oder Werke wie Manuskripte, Briefe und Gemälde sind authentisch¹²⁴ und setzen dem Autor durch ihre Musealisierung ein Denkmal. Trotzdem wird nicht krampfhaft versucht, Ehrfurcht bei dem Betrachter oder der Betrachterin herzustellen. So wird beispielsweise die Strenge und Schwere der ausgestellten Originalmöbel durch beigefügte inszenatorische Elemente aufgelockert.

Zu erwähnen bleibt in diesem Zusammenhang auch des Autors Einstellung zur Denkmalpflege:

[...]: so sei mir gegönnt, [...], auf Kunstdenkmale unseres Kronlandes aufmerksam zu machen, das nicht so arm an solchen Dingen ist, als mal gemeiniglich denkt oder sagt, Kunstsachen in dem

¹²² Adalbert Stifter: Kunst-Ausstellung. In: Johannes John und Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Schriften zur bildenden Kunst/Texte. Stuttgart: Kohlhammer, 2011. (Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 8,4). S.89/90.

¹²³ Jungmair: Adalbert Stifters Linzers Wohnung. S. 32.

¹²⁴ Wenn auch es sich bei den ausgestellten Manuskripten um (gut reproduzierte) Faksimiles handelt.

hiesigen Museum, im Kunstvereine, in Privatsammlungen, in Betrachtung zu ziehen, oder endlich aus Ursache der neuen überall sich kund gebenden Richtung, zu reiner einfacher Kunst zurück zu kehren, und die Denkmäler unserer alten Vorfahren wieder zu würdigen, [...].¹²⁵

Stifter betont an unterschiedlichen Stellen, so auch in diesem Zitat, die Wichtigkeit von Denkmalpflege und setzt sich persönlich dafür ein. Er positioniert sich dabei bewusst nationalistisch oder auch lokalpatriotisch¹²⁶ und eher rückwärtsgewandt in seiner Auffassung davon, was überhaupt denkmalswürdig sei.

Im Museum, beziehungsweise im Stifter Gedenkraum, wird diese Rolle Stifters nicht zum Thema gemacht oder reflektiert. Lediglich ein kurzer Verweis im Vitrintext zu den Lebensdokumenten weist darauf hin, wenn bei Dokumentation seiner Beamtenkarriere in Linz zu lesen ist: „[...] 1850 Ernennung zum k.k. Schulrat, Inspektor der öö. Volksschulen; 1853 **Landeskonservator** in Linz [...].“¹²⁷ Die Auseinandersetzung mit Stifters Ansichten, Äußerungen und Taten als Landeskonservator würde freilich eine sehr spezifische Seite seines Lebens beleuchten. Spezielle Werke (und ihre Rezeption) oder biographische Wendungen finden jedoch kaum Erwähnung in dem sehr allgemein gehaltenen Gedenkraum.

¹²⁵ Stifter: Ueber Kunst. In: Johannes John und Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. S. 46/47.

¹²⁶ Siehe Zitat oben.

¹²⁷ Text: Vitrine 16 „Lebensdokumente“, im Raum „Arbeitszimmer“. Alle Vitrinen- und Raumtexte stammen von der Leiterin des StifterHauses, Petra-Maria Dallinger. *Folgend als Sigle:* „Raum y: Vitrintext x“, bzw. „Raum y: Wandtext“. Die Nummerierung der Vitrinen folgt einer internen Auflistung des Hauses.



Abbildung 1: Adalbert Stifter Gedenkraum. © Otto Saxinger

3.3.4 Vielstimmigkeit des Museums

Bei inflationär hoher Verwendung von Stifters Namen und seiner Funktion als identitätsstiftender kanonischer Autor, darf nicht vergessen werden, dass das Oberösterreichische Literaturmuseum auch andere Schwerpunkte setzt. Auf einer großen Installation im Eingangsraum (dem ehemaligen Schlafzimmer der Stifters) wird der Text der oberösterreichischen Landeshymne spielerisch inszeniert: „Hoamatland, Hoamatland! / han di so gern / Wiar a Kinderl sein Muader, / A Händerl sein' Herrn.“, indem einzelne Begriffe („Kinderl“, „Händerl“, und andere) durch Gegenstände ersetzt werden. Franz Stelzhamer, Zeitgenosse Stifters, oberösterreichischer Mundartdichter und Urheber des zitierten Textes, wird in einer Vitrine im selben Raum vorgestellt und unter anderem durch Wanderstock und Tasche aus seinem Besitz repräsentiert. Es wird so versucht, nicht nur eine Version dieses Inhaltes zu zeigen, sondern die Vielschichtigkeit des Themenfeldes anzudeuten. Die Landeshymne und ihr Schöpfer werden zwar zum Thema gemacht, aber immer wieder auch gebrochen (zum Beispiel indem der Begriff „Kinderl“ in der Installation durch eine weibliche Puppe schwarzer Hautfarbe in Trachtenkleidung ersetzt wird). Auf diese Weise wird die Konstruktion homogener Identität vermieden.

Ein letztes Beispiel aus der Ausstellung bezieht sich auf weniger ruhmreiche Zeiten der literarischen Vergangenheit Oberösterreichs. Im mit „Salon“ titulierten Ausstellungsraum ist folgender Raumtext an der Wand zu lesen:

Zu den unbewältigten Herausforderungen des 20. Jahrhunderts gehören zwei Weltkriege, Vernichtung, Vertreibung, Brüche, Verwerfungen und Kontinuitäten, die die Literatur mit der Frage nach ihrem Verhältnis zu Politik und Ideologie konfrontieren. Erinnern und Gedenken, veränderte Formen der Darstellung, eine genaue Sprache oder auch ein bewusstes Verweigern des Erzählens sind mögliche Antworten – im Salon Stifter. (*Salon: Wandtext*)

Es kommt hier zur Thematisierung von Erinnern und Gedenken in oberösterreichischer Literatur oder im Leben von Autoren des Bundeslandes. Ausgestellt wird, neben sehr berühmten Zeitgenossen wie Thomas Bernhard, auch Heimrad Bäcker, der lange Zeit in Linz lebte und sich literarisch und fotografisch mit dem Holocaust auseinandersetzte. Durch Zeigen einiger seiner Fotografien (unter anderem das Konzentrationslager Mauthausen abbildend) und einem Abriss seiner Lebensgeschichte werden *Traumatische Orte* des Bundeslandes in das Literaturmuseum geholt und neu kontextualisiert.

Einen wichtigen Beitrag, wenn nicht den wichtigsten Beitrag zu dieser – hier nur exemplarisch dargestellten – Vielfalt der Ausstellungsstücke leistet das Oberösterreichische Literaturarchiv, das ausgewählte Stücke aus den Sammlungen von Vor- und Nachlässen oberösterreichischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen dem Museum zur Verfügung stellt.

Das Archiv an sich ist, wie schon weiter oben erwähnt, ein Medium des Speichergedächtnisses und seine Inhalte sind damit nicht unbedingt im kollektiven Gedächtnis präsent. Das gilt jedoch nicht zwingend für Materialien, die dem Archiv entnommen und in der Ausstellung präsentiert werden. Diese haben Doppelfunktionen: einerseits als musealisierte Objekte, die in Vitrinen (oder musealen Räumen) ruhen, ihre *unmittelbare Bedeutung verloren haben*¹²⁸ und so ihren Platz im Speichergedächtnis gefunden haben. Andererseits haben sie die Funktion von Exponaten, die von Besuchern und Besucherinnen betrachtet, gedeutet und in Kontexte gesetzt werden und so erneut

¹²⁸ Vgl. Assmann zum Speichergedächtnis. Siehe oben.

Erinnerungs- und Lernprozesse in Gang setzen und – möglicherweise – Teil des Funktionsgedächtnisses werden.

Insgesamt ist das Literaturmuseum im StifterHaus als Ort zu bezeichnen, an dem vielfältige Erinnerungskulturen praktiziert werden. Die Präsentation von Teilen der Landeshymne, die auch an einer Hörstation gehört werden kann, und ihrem Autor eröffnen Themenfelder abseits Stifters innerhalb der regional verorteten Erinnerungskultur, so wie es auch andere präsentierte Autoren und Autorinnen und ihre Werke tun.

Wenn am Ende auch nur ein Bruchteil – „Kleinst-Bausteine“ – der gezeigten Inhalte Eingang in das Funktionsgedächtnis von Besuchern und Besucherinnen finden, so reicht das trotzdem aus, um, im Sinn Aleida Assmanns, kollektive Identität von Gruppen und letztendlich auch das künstliche Konstrukt *Nation* (im Sinne von Noras *Lieux de mémoire*) zu stiften und zu stützen. Das heißt natürlich nicht, dass die Rezeption der Ausstellung deshalb einheitlich oder geradlinig verläuft. Individuelle Wahrnehmung und Konstruktion kollektiven Gedächtnisses sind ja keinesfalls als Gegenpole zu verstehen.¹²⁹

3.4 Das Literaturmuseum Wien

3.4.1 Institution und Geschichte des Hauses

Während die Gedenkkultur im StifterHaus ungefähr so alt ist wie die Zweite Republik selbst, widmet sich dieses Kapitel einer ganz jungen Institution: dem 2015 eröffneten Wiener Literaturmuseum. Dieses ist der Österreichischen Nationalbibliothek¹³⁰ als eines von mehreren Museen untergliedert. Es widmet sich der österreichischen Literatur vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Viele der ausgestellten Exponate stammen aus anderen Sammlungen der ÖNB, wie zum Beispiel aus dem Literatur- oder Bildarchiv.

Die Dauerausstellung wurde im Grillparzerhaus, Johannesgasse 6, im ersten Bezirk Wiens, über zwei Stockwerke eingerichtet. Ein drittes Stockwerk steht für zukünftige Wechselausstellungen zur Verfügung. Im Erdgeschoss befindet sich ein

¹²⁹ Die individuelle Wahrnehmung von Ausstellungen eröffnet wiederum ganz andere Dimensionen (vgl. z.B. Rezeptionsforschung), kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht beachtet werden.

¹³⁰ *Folgend als ÖNB abgekürzt.*

Veranstaltungsraum. Der Name des Hauses wurde erst 2015 geändert, davor nannte es sich Staatsarchiv. Wie kommt es zu dieser Neubenennung?

Das Haus wurde 1843/44 in der zu Ende gehenden Ära Metternich als Zweckbau errichtet und 1848 vom k. k. Hofkammerarchiv bezogen.¹³¹ Bei der Hofkammer handelte es sich um die zentrale Finanzbehörde der Habsburgermonarchie. Das Archiv gilt als das älteste Zentralarchiv Wiens und wurde von 1832 bis 1856 von Franz Grillparzer geführt.¹³²

Nach Zusammenbruch der Monarchie, 1918, wurde es in *Österreichisches Staatsarchiv* umbenannt. Die Räumlichkeiten im Stil der Wiener Biedermeierarchitektur wurden tatsächlich bis zur Übersiedelung 2006 genutzt.

Bei dem Umbau der alten Archivräume zu musealen Räumlichkeiten musste auf den Denkmalschutz Rücksicht genommen werden, daher wurde die Ausstellung in die erhaltene Regalstruktur des Archivs „eingebaut“. Grillparzers Arbeitszimmer ist im Original erhalten und kann besichtigt (nicht aber betreten) werden.

3.4.2 Das Literaturmuseum im Feld der Erinnerungskultur

Um das Literaturmuseum Wien und seine Funktionen, die es als Speicher, aber auch als Motor des kollektiven Gedächtnisses einnehmen kann, auch nur annähernd zu erfassen, müssen verschiedene Perspektiven eingenommen werden. Aufgrund der inhaltlichen Fülle sowie der langen Geschichte des Hauses kann nur vorab darauf hingewiesen werden, dass sicher nicht alle Dimensionen (die Liste wär endlos), die sich in den Regalen offenbaren, untersucht werden können. Ziel ist es, anhand von erinnerungskulturellen Konzepten museale Kontexte zu erfassen. Dabei rücken sowohl Makrostrukturen als auch kleinste Elemente der Ausstellung in das Augenmerk der Analyse.

1. Das Archiv und seine Bedeutungen

Das k. k., beziehungsweise Staatsarchiv, das sich, wie oben skizziert, über 150 Jahre im heutigen Museumsbau befunden hat, hat seine eigene Geschichte, in der sich (auch) die

¹³¹ Vgl.: <http://www.onb.ac.at/literaturmuseum.htm> ; 08.06.2015.

¹³² <http://www.oesta.gv.at/site/4984/default.aspx> ; 08.06.2015.

Geschichte des österreichischen Staates widerspiegelt.¹³³ Es seien in diesem Zusammenhang lediglich politische Umbrüche, die schon das Jahr der Gründung, 1848, prägten, sowie das Jahr 1918, in dem sich das Zuständigkeitsgebiet des Archivs erheblich verkleinerte, erwähnt.

Bernhard Fetz, Direktor des Literaturmuseums, schreibt in seinem einleitenden Essay des Ausstellungskataloges:

Waren die Finanzakten des ehemaligen Archivs verborgen hinter Aktendeckeln und die Benützung zu Zeiten des Archivdirektors Grillparzer mit einem umständlichen (und mehrere Stellen befassenden) Aktenlauf verbunden, so treten nun literarische Objekte aus dem Dunkel der Depots in das allen zugängliche und nur aus konservatorischen Gründen gedämpfte Licht eines öffentlichen Museums.¹³⁴

Es wird hier auch auf die Entwicklung in der Nutzung des Gebäudes hingewiesen: vom schwer zugänglichen Finanzarchiv zum öffentlichen Literaturmuseum. Und obwohl die alte Funktion vollkommen hinter die neue zurücktritt – schließlich ist das Archivgut abtransportiert worden, bevor in den erhaltenen Regalen die einzelnen Präsentationen und Vitrinen des Museums eingerichtet worden sind – wird die historische Bedeutung der Räumlichkeiten gerade durch diese Veränderung hervorgehoben. Denn vor der Einrichtung des Museums tauchte das Haus in der Johannesgasse kaum in der öffentlichen Wahrnehmung auf. Die früheren Archivräume und Regale werden in dem neuen Kontext, überspitzt formuliert, selbst zum Exponat. Gregor H. Lersch sieht als Grundeigenschaften musealer Erinnerungsräume einerseits Konkretheit und Materialität, andererseits medialen Charakter:

Sowohl die hier gezeigten Gegenstände als auch ihre räumliche Inszenierung funktionieren als Medien zwischen unterschiedlichen Vergangenheiten und der Gegenwart. Genau in dieser narrativen Vermittlungsfunktion liegt das besondere Potenzial des Museums. Durch die

¹³³ Geschichte des österr. Staates in diesem Fall verstanden als Geschichte von Staatsformen und politischen Ereignissen. Gräbt man tiefer, erzählt das Archiv natürlich unzählbar viele Geschichten von Geschehnissen auf österr. Boden, deren Zusammenhänge auf unterschiedliche Weisen hergestellt werden können.

¹³⁴ Bernhard Fetz: Ein Museum für österreichische Literatur. In: Derselbe (Hg.): Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten. Salzburg u. Wien: Jung und Jung, 2015. S. 14.

symbolische Aufgeladenheit und ihre Materialität können die Dinge, aber auch die Erinnerungsräume selbst, zum Zwischenspeicher des kulturellen Gedächtnisses werden.¹³⁵

Das Archiv bekommt in dem dargestellten Zusammenhang also eine neue Rolle zugesprochen, ist es doch im bisherigen Verlauf dieser Arbeit vor allem als Medium des Speichergedächtnisses wahrgenommen worden. Das ehemalige k. k. Archiv, heute Literaturmuseum, wird zu einem Gedenkort nach Verständnis Assmanns, an dem sowohl Ästhetisierung als auch Auratisierung des Ortes selbst stattfinden. Das passiert auch ohne Selbsttitulierung des Hauses als „Gedächtnisort“ oder inhaltliche Leitsätze, die Gedenken als Aufgabe des Museums festlegen. Allein deshalb, weil in der neuen, öffentlichen Funktion des Hauses umso besser zur Geltung kommt, dass darin auch ein Relikt aus vergangenen Zeiten steckt. Als Draufgabe wird dieser Gedenkort nun aus anderen Medien (unter anderem Archiven) mit Inhalten des Speichergedächtnisses gespeist: so zum Beispiel aus den Beständen des Österreichischen Literaturarchivs, das auch der ÖNB untergliedert ist.



Abbildung 2: Regalstruktur im Grillparzerhaus vor Einzug des Literaturmuseums. © Klaus Pichler

¹³⁵ Gregor H. Lersch: Museum und Ausstellung: Partizipative Erinnerungsräume? In: Felix Ackermann u.a. (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 26.

2. Grillparzer und seine Bedeutung für das Museum

Franz Grillparzer war, wie weiter oben erwähnt, über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren Direktor des k. k. Hofarchivs und wird von Bernhard Fetz als „Hausherr des Literaturmuseums“ bezeichnet.¹³⁶ Wie auch im Falle Stifters wird hier ein Autor aus dem 19. Jahrhundert, dessen Texte heute zum Kanon der österreichischen Literatur zählen, zum Namensgeber gemacht. Wenn auch Grillparzer, beziehungsweise das Gedenken an seine Person, nicht im Gründungsmythos des Museums enthalten sind, so nimmt dieses doch einen besonderen Platz innerhalb des Ausstellungsgefüges ein.

Das Arbeitszimmer des „zentralen Autor[s] des Burgtheaters“ und zum „österreichischen Klassiker verklärt[en]“¹³⁷ Dichters ist im Originalzustand erhalten und kann bei dem Rundgang durch den zweiten Stock des Museums besichtigt werden. Auch das Schreibpult, an dem Grillparzer manches seiner berühmten Werke verfasste, befindet sich in dem Raum.¹³⁸ Abgesehen von den Authentizität vermittelnden Biedermeiermöbeln wurde jedoch sowohl auf Inszenierung durch zusätzliche Eyecatcher als auch auf Einrichtung eines Personalmuseums (zum Beispiel mit Stationen zur Lebensdokumentation) verzichtet.

Hinter einer gläsernen Absperrung können Besucher und Besucherinnen einen Blick auf das zum Exponat gewordene Arbeitszimmer werfen, ohne es zu betreten. Auf diese Weise erinnert der Raum selbst an ein Kunstwerk, das hinter einer Kordel stehend betrachtet werden kann und weist zugleich auch auf seine eigene Ästhetisierung und Musealisierung hin.

Fetz macht in seinem einleitenden Katalog-Essay auf die Problematik „posthumer Vereinnahmung“ aufmerksam, die „Texten ihr kritisches Potenzial abspricht“¹³⁹ – gerade in der Rezeption von Klassikern komme dies oft zu tragen. Ähnliche Probleme werden auch im Hinblick auf Musealisierung und Erinnerungen häufig diagnostiziert. Einseitigkeit der Darstellung und Mangel an Komplexität musealer Bearbeitungen sind die dabei oft genannten Vorwürfe. Das Museum als Institution und die Ausstellung als Medium sind auch an der Konstruktion kollektiven Gedächtnisses beteiligt – reflektiert werden muss

¹³⁶ Fetz: Ein Museum für österr. Literatur. S. 21.

¹³⁷ Wynfried Kriegleder: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens, 2011. S. 218.

¹³⁸ <http://www.onb.ac.at/23010.htm> 10.06.2015

¹³⁹ Fetz: ein Museum für österr. Literatur. S. 21.

also, welche Version der Geschichte sie präsentieren. Fetz: „Die unentdeckte Hälfte Grillparzers, auf die Kürnberger die Nachwelt hinweist – sie ist nach wie vor in seinen Werken enthalten. Es kommt auf uns Leserinnen und Leser an, auf uns Museumsbesucherinnen und Museumsbesucher, sie zu entdecken!“¹⁴⁰

Es besteht der Versuch, Grillparzer nicht nur im Sinne des Geniekults als Nationalautor mit Heiligenschein vorzuführen, wie dies in den Nachkriegsjahren praktiziert wurde, sondern auch andere Deutungsmöglichkeiten zuzulassen. So wird im oberen Stockwerk, in den Regalen im Anschluss an das frühere Arbeitszimmer, vor allem Grillparzers Relation zu seinem Arbeitsplatz dargestellt. In einer Vitrine ist zum Beispiel ein Urlaubsansuchen des Dichters von 1826 zu sehen (in Handschrift und Transkription). Verwenden Besuchende ein Tablet, können sie an dieser „Station“ zusätzlich noch *anhören*, was Grillparzer später über die, anlässlich dieses Urlaubsansuchens durchgeführte, Reise schrieb, auf der es ein Zusammentreffen mit Goethe gab. Abgesehen davon geben Textzitate aus Tagebucheinträgen des Autors aus dem Jahr 1832 (das Jahr, in dem er seinen Posten als Archivdirektor antrat) Auskunft über seine innere Zerrissenheit zwischen Beruf und Berufung.¹⁴¹

Im ersten Stockwerk des Museums wird aber noch ein ganz anderer Blick auf Werk und Autor geworfen. Thematisiert wird hier die Wiedereröffnung des Burgtheaters nach dem Zweiten Weltkrieg, 1955, mit Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ und seinem berühmten Loblied auf Österreich. Dieses Loblied allein, das von ganzen Schülergenerationen in den 50er- und 60er Jahren auswendig gelernt werden musste¹⁴², kann, als Gedächtnisort nach Nora, an welchem sich kollektive Erinnerung manifestiert, bezeichnet werden – jedenfalls für bestimmte Gruppen der Bevölkerung. Zweifellos erreichte Grillparzers Verehrung als *österreichischer Klassiker* 1955 einen ihrer Höhepunkte. Anstatt diesen Umstand und auch die damit einhergehenden Problematiken auf einer Texttafel zu erörtern, wird neben der Grillparzer-Installation Thomas Bernhards „Heldenplatz“ Uraufführung und der damit einhergehende Skandal zum 100-jährigen Eröffnungsjubiläum des Burgtheaters beziehungsweise 50-jährigen

¹⁴⁰ Fetz: Ein Museum für österr. Literatur. S. 22.

¹⁴¹ Die hier beschriebenen Elemente stellen natürlich schon eine Auswahl dar. Abgesehen von Grillparzers Verhältnis zu seinem Arbeitsplatz wird z.B. auch der Dramatiker Grillparzer thematisiert.

¹⁴² Vgl. Konstanze Fliedl: Da capo. Das Österreichische in der österreichischen Literatur. In: Bernhard Fetz (Hg.): Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten. Salzburg u. Wien: Jung und Jung, 2015. S. 40.

Gedächtnis an den „Anschluss“ Österreichs an Deutschland präsentiert. Auf diese Weise lässt man die Literatur- und Rezeptionsgeschichte ihre Kontexte (quasi) selbst setzen.

Es können also zwei Zugänge zu Grillparzer beobachtet werden. Der eine zollt dem österreichischen „Klassiker“ Tribut. Dieser kommt in der Benennung des Hauses nach ihm, der Musealisierung des Arbeitsplatzes oder auch der Thematisierung seiner Rolle als Archivdirektor zum Ausdruck. Der zweite Zugang setzt den Autor mit seinem Werk in Kontext mit anderen. Dabei muss er sich eine Degradierung zu „einem unter vielen“ gefallen lassen.

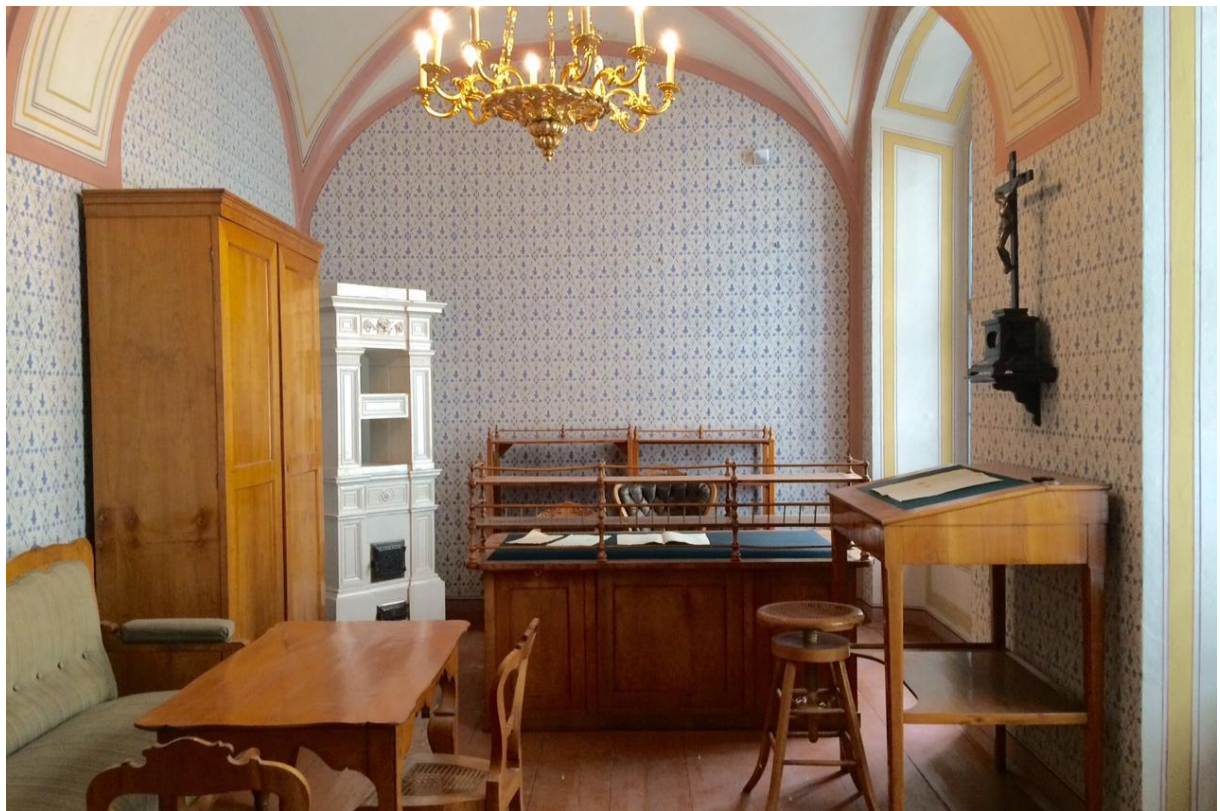


Abbildung 3: Grillparzerzimmer im Literaturmuseum Wien. © Klaus Pichler

3. Vielstimmigkeit am Beispiel „Schreiborte“

Das nun folgende, dritte Beispiel aus den Installationen des Museums bezieht sich auf eine eher kleine Installation im ersten Stock des Hauses. Diese trägt die Nummer 42 und hat den Titel „Schreiborte“.

Gezeigt werden hier vor allem Bilder von Schriftstellern und Schriftstellerinnen und ihren „Schreiborten“. Das Arbeitszimmer Hugo von Hofmannsthals in seiner Villa in Rodaun (Fotografien von 1920 und 1927) oder Elfriede Gerstl und Friederike Mayröcker an einem Schreibtisch inmitten von Büchern in ihren Wiener Wohnungen entsprechen gewissen Schriftstellerstereotypen. Doch auch andere Topografien werden in die Szenerie geholt. So wird zum Beispiel der Schreibort „Im Exil“ von Friedrich Torberg in New York, beziehungsweise Ottsville, Pennsylvania verkörpert. Auch Jack Unterwegers Schreibort, die Justizanstalt Stein, wird thematisiert.

Es geht jedoch weniger um die realen Lokalitäten, als um die Demonstration von Vielfalt in den Schreibsituationen der österreichischen Autoren und Autorinnen. Die Exponate werden dabei zu Repräsentanten (im Sinne Lange-Greves) und maximal im übertragenen Sinne zu „Denkmälern“ ihrer Botschaften. So kann auch das Exil, ein „Nicht-Ort“ innerhalb einer Nation zum aktiven Bestandteil ihrer kollektiven Erinnerung werden. Gerade im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit von Österreich und den zu dieser Zeit sehr zahlreich gewordenen Exil-Orten ist dies ein wichtiger Aspekt.

4. Analyse musealer Erzählungen

4.1 Zur Methode

Im zweiten Hauptkapitel dieser Arbeit ist unter Punkt 2.4 dargelegt worden, dass es Forschungsansätze gibt, die narrative Strukturen in Ausstellungen erkennen und dafür unterschiedliche Bezeichnungen finden. Des Weiteren hat sich herausgestellt, dass der Begriff *Erzählung* mit vielen, sich überlappenden Bedeutungen konnotiert ist und daher einen sensiblen Umgang verlangt.

Die Erzähltheorie Gérard Genettes¹⁴³ mit ihrer einheitlichen Taxonomie zur Analyse von *Erzähltexten* wurde gewählt, um damit festzumachen, wie sich erzählerische Elemente in Ausstellungen manifestieren. Die darin entworfene Terminologie wird, soweit möglich und sinnvoll, als Analyseinstrument für diese Arbeit übernommen. Grenzen oder mögliche Problematiken in der Anwendung der Methode werden, soweit vorhersehbar, im Folgenden diskutiert.

4.1.1 Die Trennung von Fakt und Fiktion

Die von Genette in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts (weiter-)entwickelte Methode ist für die Analyse von fiktionalen, literarischen Texten gedacht, denn: „Die Unterscheidung zwischen Vermittlung und Inhalt ermöglicht und legitimiert die Analyse der dargestellten Handlung und der Welt, in der sie stattfindet, als eigenständiger Bedeutungsschicht von Erzähltexten mit spezifischen Elementen und Strukturen.“¹⁴⁴

Diese *Welt* werde nur über literarische Vermittlung (zum Beispiel Lesen) dieses einen Textes greifbar, während faktuale Texte auf Quellen oder Referenzpunkte in der Wirklichkeit angewiesen seien – und ihr Inhalt somit nachprüfbar sei.¹⁴⁵

Obwohl Genette in der überarbeiteten Fassung seiner Erzähltheorie einlenkt und schreibt: „Aber gibt es so etwas wie reine Fiktion? Oder reine Nicht-Fiktion? Die Antwort

¹⁴³ Gérard Genette: *Die Erzählung*. (3. Durchges. und korr. Auflage). Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.

¹⁴⁴ Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck, 2012. S. 24.

¹⁴⁵ Zur genaueren Unterscheidung von faktuellem und fiktionalem Erzählen, z.B.: Martínez/Scheffel: *Einführung Erzähltheorie*. S. 11-22.

fällt natürlich in beiden Fällen negativ aus, [...]“¹⁴⁶, bleibt seine Untersuchung auf literarische Texte beschränkt.

In moderneren Erzähltheorien lässt man sich diese Einschränkung nicht mehr auferlegen und entwickelt Genettes streng strukturalistischen Narratologiebegriff weiter.¹⁴⁷ Dabei rückt auch nicht-literarisches Erzählen, mancherorts als Wirklichkeitserzählungen bezeichnet,¹⁴⁸ in den Fokus der Forschung. Grundlage ist die Annahme, dass auch diese Texte – neben ihrem Bezug auf eine intersubjektiv gegebene Wirklichkeit – Realität konstruieren.¹⁴⁹ Gerade historiographische Untersuchungen sind in diesem Kontext für die vorliegende Arbeit interessant, weil die zu untersuchenden Ausstellungen von *literaturgeschichtlicher* Ausrichtung sind. Hayden White argumentiert dahingehend, dass „eine gegebene Menge von zufällig überlieferten Ereignissen niemals für sich selbst eine Geschichte darstellen kann; [...] Die Ereignisse werden zu einer Geschichte gemacht, [...], durch Beschreibung, motivische Wiederholung, Wechsel in Ton und Perspektive“¹⁵⁰ – All diese erzählerischen Mittel werden auch in literarischen Texten angewandt, weshalb nichts dagegen sprechen sollte, sie mithilfe der Erzähltheorie auch in musealen Erzählungen ausfindig zu machen.

Heike Buschmann, die, wie in Kapitel 2.4 erwähnt, Erzähltheorie als Museumsanalyse¹⁵¹ vorschlägt, überwindet den Gegensatz von Fakt und Fiktion, indem sie sich aus Perspektive der Leser und Leserinnen annähert und die These aufstellt, dass

sowohl historische Ereignisse als auch solche in fiktionalen Texten aus der Realität des ‚Lesers‘ unerreichbar [sind]. [...] Die Vergangenheit scheint im Vergleich [Anm.: zu fiktionalen Texten] zwar zugänglicher, da sie konkrete Spuren hinterlassen hat. Diese können aber weder ein

¹⁴⁶ Genette: Die Erzählung. S. 181/182.

¹⁴⁷ Die vielen jüngeren Ansätze können hier weder aufgezählt noch inhaltlich skizziert werden. Der Grund, warum im Rahmen dieser Arbeit trotz mancher jüngerer Methoden auf Genettes Analysemodell beharrt wird, ist, dass *vor allem* die Darstellungsweise untersucht werden soll und nicht z.B. Kontext oder Thematik, wie dies in neueren Ansätzen gerne gemacht wird. (Bsp.: Feministische Narratologie). Dazu: Ansgar u. Vera Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

¹⁴⁸ Vgl.: Christian Klein/Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht literarischen Erzählens. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 1.

¹⁵⁰ Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986. S. 104.

¹⁵¹ Heike Buschmann: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur: Museumsanalyse. S.149-169.

vollständiges Bild ihrer früheren Welt geben, noch selbstständig eine Verbindung dazu herstellen, da sie sich uns nicht mitteilen können.¹⁵²

Auf Grundlage dieser Argumente wird eine Untersuchung der musealen Erzählungen unter Zuhilfenahme von Genettes Analysekategorien als gerechtfertigt betrachtet.

4.1.2 Die Bestandteile der musealen Erzählung

Die meisten Untersuchungen, die unter narratologischen Kriterien im Bereich der Literaturwissenschaft durchgeführt werden, haben einen Textbegriff, der das Merkmal der *Schriftlichkeit* aufweist. Ihr Untersuchungsgegenstand, der Text, ist also schriftlich fixiert, wenn es sich dabei auch nicht um ein „Buch“ handeln muss.¹⁵³ Nach Genette kann genau festgelegt werden, welche Elemente, zum Beispiel eines Romans, zum „Haupttext“ zu zählen sind und welche nicht dazuzählen sind. Was ist nun der „Haupttext“ der musealen Erzählung?

Buschmann bezeichnet die „räumliche Anordnung und Inszenierung von Exponaten und architektonischen Elementen als Haupttext der musealen Erzählung“.¹⁵⁴ In der hier vorliegenden Untersuchung werden darüber hinaus aber auch museale „Begleittexte“ dazugezählt. Das können räumlich inszenierte Textzitate aus Tagebüchern und Briefen sein, Publikationen von Autoren und Autorinnen sowie historiographische Texte in Vitrinen oder an der Wand. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass die Erzählung nicht ohne diese Begleittexte konstruiert werden kann. Nur für sehr versierte Ausstellungsbesucher und Besucherinnen geht bei der Präsentation eines alten Schriftstückes aus *diesem selbst* hervor, dass es (neben seinem authentischen Charakter) auch als Repräsentant fungiert, weil es aus der Zeit der Erfindung des Buchdrucks stammt. Die vielen weiteren Zusammenhänge, die sich aus dieser Verbindung erschließen, müssen hier nur angedeutet werden, um die Wichtigkeit von erklärenden Texten zu demonstrieren.

¹⁵² Ebd. S. 149. (*Buschmann bezieht sich in dieser These laut Quellenangabe auch auf David Lowenthal: The Past is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.*)

¹⁵³ Ausnahme sind Forschungen der „Oral History“, deren Textbegriff hier aber nicht weiter berücksichtigt werden kann.

¹⁵⁴ Buschmann: *Geschichten im Raum*. S. 166.

Der elementarste Bestandteil einer Geschichte ist das *Ereignis* (bei Genette: *Minimalerzählung* „Ich gehe, Pierre ist gekommen“¹⁵⁵). In den zu untersuchenden Literatúrausstellungen werden diese Ereignisse oftmals aus dem Zusammenspiel von Objekten und Text (in Form von Schrift) konstruiert. Würden diese schriftlichen Elemente nicht zum Haupttext gezählt werden, so gäbe es oftmals kein Ereignis. Texttafeln sind elementarer Bestandteil von Ausstellungen und ihre Bedeutung sollte in der Analyse nicht vernachlässigt werden.¹⁵⁶

Abgesehen davon wird besonders in Literatúrausstellungen auch Text zum Ausstellungsgegenstand. Handelt es sich dabei um ein unleserliches Manuskript, das auf einer Objekttafel lediglich mit „Urheberin“ oder „Urheber“ und einer Datierung bezeichnet wird, so fungiert dieses, wie auch eine Haarlocke, als Repräsentant einer Dichterpersönlichkeit. Wenn aber ein gut leserliches Textstück ausgestellt wird, wie zum Beispiel ein Typoskript eines ist, so erhält dieses eine Doppelfunktion: es verweist anhand seiner Form auf die literarische Produktion eines Autors oder einer Autorin, eröffnet jedoch gleichzeitig, anhand seines Inhalts, eine neue Minimalerzählung, die vielleicht kunstvoll in eine größere Erzählung eingebaut worden ist.

Trotzdem zählen nicht alle schriftlichen Teile innerhalb der Ausstellungen zum Haupttext,¹⁵⁷ ein Phänomen, das bei Genette als Transtextualität bezeichnet wird.¹⁵⁸ Dazu zählen zum Beispiel *Paratexte*, nach Genette „Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; [...]“¹⁵⁹, deren, oft nur klitzekleine, Informationseinheit die Rezeption beeinflusst. Buschmann macht im Rahmen musealer Erzählungen Hinweisschilder („Nicht berühren“, „Notausgang“) oder Nummerierung der Exponate als Paratexte aus.¹⁶⁰ Auch Beiträge in Ausstellungskatalogen können in diesem Kontext genannt werden. In der folgenden Analyse kann „nur“ der Haupttext der musealen Erzählung beachtet werden.

¹⁵⁵ Zum Beispiel: Genette: Die Erzählung. S. 183.

¹⁵⁶ Möglicherweise wird sich diese Arbeit den Vorwurf gefallen lassen müssen, schriftliche Elemente in Ausstellungen übermäßig stark einzubeziehen – was sowohl an der gewählten Methode als auch an der ursprünglichen fachlichen Ausrichtung (Germanistik) liegen kann. Zu diesem Umstand wird später in der Arbeit Stellung genommen.

¹⁵⁷ Sonst müsste ja z.B. auch eine Tafel mit der Beschriftung „Notausgang“ als Teil der Storyline gelten.

¹⁵⁸ Vgl.: Buschmann: Geschichten im Raum. S. 166.

¹⁵⁹ Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S.11.

¹⁶⁰ Vgl.: Buschmann: Geschichten im Raum. S. 166.

4.1.3 Lineare Rezeption

Eine letzte Abweichung von der Norm, auf die in Auseinandersetzung mit dem Textverständnis dieser Arbeit hingewiesen wird, ist die der linearen Rezeption. Literarische, schriftliche Texte werden *normalerweise* linear, durch Lesen vom ersten zum letzten Kapitel, rezipiert. Museale Texte hingegen finden erstens auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen statt: sehen *und* lesen, hören und manchmal auch berühren von Dingen – und das alles in frei wählbaren Reihenfolgen oder auch gleichzeitig. Es gibt nicht immer eine vorgegebene Leserichtung, außerdem können sich Ausstellungsbesucher (jedenfalls bei einem einzigen Ausstellungsbesuch) meist nicht allen Mikronarrationen der Ausstellung widmen. Es könnte also von partieller Rezeption gesprochen werden. Im Rahmen dieser Arbeit muss es allerdings genügen, auf diesen Unterschied hinzuweisen, da – wie schon weiter oben gesagt – die individuelle Rezeption Einzelner nicht weiter untersucht werden kann.¹⁶¹

Für die Analyse wird entweder die *Möglichkeit* der linearen Rezeption in Betracht gezogen oder zumindest auf die teilweise Vorgabe der Leserichtung verwiesen – so zum Beispiel, wenn im Literaturmuseum Wien im zweiten Stock „1., Von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg“ und im ersten Stock „2., Von 1918 bis zur Gegenwart“ erzählt wird. Dass Plot und Story nicht so eindeutig gegenübergestellt werden können, wie zum Beispiel bei der Analyse einer Romanhandlung, wird für diese Zwecke als zu vernachlässigend bezeichnet.

¹⁶¹ Es wird für diese Analyse eine (weitestgehend) lineare Leserichtung im Sinne der Anordnung der Räume angenommen (oder, wenn nötig, Varianten aufgezeigt) und versucht, keine pauschalisierenden Aussagen über ideale Leser zu treffen.

4.2 Die museale Erzählung des Literaturmuseums im StifterHaus

Im Folgenden wird die museale Erzählung im StifterHaus zuerst auf die Handlung und schließlich auf Genettes Analysekatoren Zeit, Modus und Stimme hin untersucht. In Anbetracht der Tatsache, dass viel längere Untersuchungen zu nur einem Aspekt gemacht werden (Genette selbst braucht fast 80 Seiten, um die Kategorie „Zeit“ anhand von Prousts „A la Recherche...“ darzustellen¹⁶²), muss betont werden, dass bestimmt nicht alle vorkommenden Perspektiven oder zeitlichen Dimensionen erfasst werden können. Es wird jedoch versucht, sowohl die auffälligen Besonderheiten der gesamten Erzählung zu erfassen als auch einzelne Minimalerzählungen (wie einen Raum oder gar eine einzige Vitrine) exemplarisch zu analysieren.

4.2.1 Handlungsebene: die Erzählstränge

Im Literaturmuseum werden in fünf Räumen Beispiele zur Entwicklung der oberösterreichischen Literatur sowie Stifters Leben und Wirken in diesen Räumlichkeiten präsentiert. Die beiden Erzählstränge gestalten sich wie folgt:

1. Oberösterreichische Literatur

In vier von fünf Räumen wird von der Geschichte und den Vertretern und Vertreterinnen der oberösterreichischen Literatur berichtet. Dazu werden Objekte, wie zum Beispiel Faksimiles von Handschriften oder Besitztümer aus Nachlässen in Vitrinen, präsentiert. Vitrinentexte geben Auskunft über historische Zusammenhänge und stellen einen Bezug zu den Exponaten her (zum Beispiel durch die kurze Wiedergabe der Lebensgeschichte eines Autors oder einer Autorin). Darunter befinden sich, durch Nummerierung zugewiesene und gegliederte, kurze Hinweistexte zu den einzelnen Exponaten. Diese Gestaltung der Vitrinen ist, auch in Layout und Design, einheitlich gehalten.

Abgesehen von den Vitrinen gibt es unterschiedliche Wandgestaltungen in den einzelnen Räumen. Dazu zählt die im Kapitel „Gedächtnisort Literaturmuseum“ erwähnte Installation „Hoamatland“, die die oberösterreichische Landeshymne anzitiert

¹⁶² Was ihm auch den Vorwurf einträgt, die „Zeit“ einer so genauen Betrachtung unterzogen zu haben, weil Prousts „A la Recherche...“ besonders viel Analysestoff zur Verfügung stellte. Ergo: jeder Text hat andere Besonderheiten, die in der Analyse nach besonderer Aufmerksamkeit verlangen.

und durch Hörstationen unterstützt wird. Dort kann zum Beispiel ein Hörbuchauszug mit einem Brief Stifters oder ein Textauszug von Marlen Haushofer gehört werden. Eine andere Wandgestaltung zeigt ausgewählte Textseiten des Nibelungenlieds, die mit dem *Raumthema*, „Kämpfen“, zu tun haben.

Die Raumthemen – jeder Raum hat ein ihm zugeteiltes Thema: „Lieben“, „Kämpfen“, „Gehen“, „Erinnern“, „Schreiben“ – werden im jeweiligen Wandtext des Raumes angekündigt und konstituieren die Auswahl der gezeigten Objekte mit.

Vor den Fenstern der einzelnen Räume sind „Fensterbilder“ installiert. Diese zeigen Reproduktionen alter Fotografien (zum Beispiel die Nibelungenbrücke, auch heute noch vom Fenster aus sichtbar, wie sie um 1943 ausgesehen hat) oder Gemälde Stifters, jedoch spielerisch durch Symbole oder andere Bildausschnitte erweitert.

Die museale Erzählung der einzelnen Räume wird durch das Zusammenwirken dieser Elemente konstruiert. Während im Wandtext ein Thema sowie ein zeitlicher Rahmen vorgegeben werden, werden Inhalte der Vitrinen durch Fensterbilder und Wandgestaltung unterstrichen. Ein „roter Faden“ und Orientierungsmöglichkeiten für Rezipierende im Raum werden durch einheitliches Design erreicht. Jeder Raum folgt den gleichen Regeln in der Gestaltung.

Ereignisse, die in einzelnen Räumen präsentiert werden, werden über mehrere Räume hinweg zu einer Geschichte verknüpft. Zum Beispiel: *Die Entwicklung der Schriftkultur und Schriftsprache*.¹⁶³

In der Küche berichtet eine Minimalerzählung von Klosterskriptorien. Gezeigt werden deren Erzeugnisse, in Latein beschriftete Pergamentrollen (*Vgl. Küche: V1, Wandtext*)¹⁶⁴. Es wird deutlich, dass im Mittelalter sowohl in einer anderen Sprache geschrieben wurde als auch andere Materialien dafür verwendeten wurden und es außerdem spezielle Orte des Schreibens gab. Im nächsten Raum, dem Speisezimmer, gibt eine Vitrine Auskunft über Reformation und Gegenreformation und den Einzug der oberösterreichischen Mundartdichtung auf klösterliche Schultheaterbühnen. Pater Maurus Lindemayr, der

¹⁶³ Die hier beschriebenen Ereignisse sind exemplarisch ausgewählt worden, um ihre Verknüpfung zu einer Geschichte zu demonstrieren. In der Ausstellung selbst gibt es noch viele andere Minimalerzählungen, die ihren Teil zum Fortschreiten der Geschichte beitragen.

¹⁶⁴ *Folgende Siglen für die Vitrinentexte werden eingeführt:* „Name des Zimmers, Nummer der Vitrine“. Oder variabel: „Name des Zimmers, Wandtext“. Urheberin der Texte ist die Leiterin des Stifterhauses Petra-Maria Dallinger.

seine Werke im Gegensatz zu Zeitgenossen nicht mehr in lateinischer Sprache verfasste, findet als Begründer der Mundartdichtung Erwähnung. (Vgl. *Speisezimmer*, V4).

Einzelne Ereignisse stehen also nicht für sich allein sondern werden zum Bestandteil eines größeren Ganzen – der Geschichte der Literatur in Oberösterreich.



Abbildung 4: Stifters Schlafzimmer. Wandinstallation "Hoamatland". © Otto Saxinger

2. Spuren aus Stifters Leben

In den gerade erwähnten vier Räumen befindet sich neben den bisher aufgezählten Elementen immer zumindest ein Möbelstück aus Stifters Besitz. Es handelt sich dabei zum Beispiel um einen Vitrinenschrank, das Kopf- und Fußteil von Stifters Bett, einen Esstisch mit Stühlen auf einem Podest und des Autors Sterbesofa.¹⁶⁵ Das authentische Mobiliar wird inszeniert, zum Beispiel indem auf dem Boden des Podests, auf dem der „original“ Esstisch steht, einige leere Bierflaschen platziert worden sind. Außerdem ist an jedem gezeigten Möbelstück eine Karte im Design eines Preisschildes, wie sie zum

¹⁶⁵ Alle genannten Exponate sind Dauerleihgaben des Oberösterreichischen Landesmuseums.

Beispiel auch an Kleiderstücken hängt, befestigt. Darauf ist Text gedruckt, der ausgewählte Tagebuchzitate oder einzelne Briefe Stifters wiedergibt, welche einen (fingierten) Zusammenhang mit dem ausgestellten Mobiliar haben – sich zum Beispiel auf Essgewohnheiten beziehen.

Der letzte, fünfte Raum, ist ähnlich eingerichtet wie die anderen, widmet sich jedoch Stifter allein. In den einzelnen Vitrinen gibt es Texte zu Lebensstationen und Werk des Autors sowie Exponate aus seinem Besitz. An der Wand hängen Bilder, die von Stifter selbst gemalt worden sind oder ihm gehörten. Auch die Fensterbilder sind hier Reproduktionen seiner Originale. Der Wandtext in Stifters ehemaligem Arbeitszimmer verkündet das Thema „Schreiben“, das auch in einem Vitrinentext wiederaufgenommen wird. Außerdem werden das Sterbesofa sowie ein Bücherschrank des Autors mit ausgewählten Büchern aus dessen Besitz gezeigt.

Die in den anderen vier Museumsräumen präsentierten Ereignisse aus Stifters Leben fügen sich schließlich in die Lebensgeschichte des Autors, die in einer Vitrine im Arbeitszimmer erzählt wird, ein.

Allein aus inhaltlicher Sicht unterscheiden sich der erste und der zweite Erzählstrang gravierend: Während die oberösterreichische Literaturgeschichte viele „Figuren“ präsentiert, diese aber kurz, mit ihrer größten literarischen Leistung und/oder in ihrem Bezug zum Land Oberösterreich darstellt, wird von Adalbert Stifter ein sehr vielschichtiges Bild gezeichnet.

Eine Gegenüberstellung:

In einer Vitrine im Raum „Speisezimmer“ werden unter anderem „zwei Textseiten von 1772 bzw. 1775“ (*Speisezimmer, V4*) von Maurus Lindemayer sowie ein „Dokument des Erzbischofs von Salzburg zur Freigabe Simon Rettenpachers ins Kloster Kremsmünster“ (*Speisezimmer, V4*) gezeigt. Im Vitrinentext liest man folgendes:

Im Zuge von Reformation und Gegenreformation entstehen an konfessionellen Erziehungsinstitutionen, und etwa in Jesuitengymnasien Schultheaterbühnen. Zu den bedeutendsten Verfassern von Ordensdramen in Oberösterreich zählen der Barockdichter Simon Rettenpacher, [...], und Maurus Lindemayr [...]. Während Rettenpacher als Präfekt des Stiftsgymnasiums, Bibliothekar, Komponist und Professor für Ethik und Geschichte in Salzburg (u.a. stellte er eine Chronik des Stiftes Kremsmünster zusammen) sein Werk vor allem in

lateinischer Sprache verfasste, gilt Pater Maurus Lindemayr, [...], als Begründer der oberösterreichischen Mundartdichtung. (*Speisezimmer, V4*)

Im selben Raum wird, wie schon erwähnt, auch Stifters Esstisch mit Stühlen (im Original) sowie leeren Bierflaschen (aus heutiger Zeit) präsentiert. Auf dem Textanhänger ist zu lesen:

[...] um 6 Uhr Frühstück. Alles sehr ausgezeichnet. Mittags Rindfleisch sehr geschmeckt Taube weniger. Nach dem Essen etwas düster. Um 2 ½-5 in den Auhof gefahr. etwas düster gewesen während der Fahrt u. unten im Garten. Um 5 Uhr Semel u. gewässerten Wein. Abends sehr gut. Nachts 5 Stunden wie gesund geschlafen.¹⁶⁶

In Vitrine vier werden (neben anderen) Lindemayr und Rettenpacher als Protagonisten vorgestellt: als Vertreter ihrer Zeit und mit einem Hinweis auf ihren Bezug zum Land Oberösterreich. Die Schriftstücke werden als Dokumente (im Sinne Lange-Greves) von Leben und Werk eingesetzt. Die Esstisch-Installation hingegen suggeriert anhand der leeren Bierflaschen ein Trinkgelage und mit dem ausgewählten Tagebuch-Zitat einen Autor mit Sinn für gute Küche.

Es gibt also im selben Raum zwei vollkommen unterschiedliche Erzählstränge, die inhaltlich nicht verbunden sind und nur so nebeneinander existieren können, weil das Medium Ausstellung es zulässt.

4.2.2 Die Darstellungsebene

4.2.2.1 Zeit

Grundsätzlich unterscheidet Genette zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit.¹⁶⁷ Erstere bemisst, in einer literarischen Erzählung, die Zeit, die für die Lektüre benötigt wird – zweite bezieht sich auf die Dauer der erzählten Geschichte.¹⁶⁸ Wichtig werden die Begriffe dann, wenn das Verhältnis zwischen den beiden bestimmt werden soll, also

¹⁶⁶ Quelle, laut Angabe in der Ausstellung: Adalbert Stifter Tagebuch „Mein Befinden“ 16. Mai 1864. Die Rechtschreibung entspricht jener in der Quelle vorgefundenen.

¹⁶⁷ Genette: Die Erzählung. S. 17.

¹⁶⁸ Genette: Die Erzählung. S.17f oder 53f. Die für die Lektüre benötigte Zeit ist, so Genette, natürlich variabel. Als ein Richtwert kann der Seitenumfang eines Werks zu Rate gezogen werden. Vgl. auch: Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 33.

festgestellt, in welcher Geschwindigkeit erzählt wird. Genette: „Die Geschwindigkeit der Erzählung definiert sich dann durch das Verhältnis zwischen einer Dauer, der der Geschichte, die in Sekunden, Minuten, Stunden, Tagen, Monaten und Jahren gemessen wird, und einer Länge, der des Textes, die in Zeilen und Seiten gemessen wird.“¹⁶⁹

Bei der Messung dieser „Geschwindigkeit“ oder, anders formuliert, der Rhythmusseffekte eines Textes gehe es jedoch nicht um eine detaillierte Analyse, sondern um die großen narrativen Einheiten.¹⁷⁰

Übertragen auf die museale Erzählung im StifterHaus lässt sich anhand der genannten Kategorien folgender Überblick geben:

Die *Erzählzeit* erstreckt sich auf fünf Räume, wovon vier davon allen beiden Erzählsträngen gewidmet sind und einer nur einem der beiden. Die *erzählte Zeit* ist zwischen Mittelalter und 20. Jahrhundert einzugrenzen, wobei das erste Ereignis der nachweisbare Beginn von Schriftkultur auf oberösterreichischem Boden ist – circa um 800 n. Chr. – und eines der letzten (in chronologischer Reihenfolge) Heimrad Bäckers Tod in Linz im Jahr 2003. Der Beginn von der Schriftkultur und die wichtige Rolle von Klosterskriptorien werden im Wandtext der Küche thematisiert, wo auch eine zeitliche Rahmung für den ganzen Raum vorgenommen wird. Man liest: „Küche. [...] In Adalbert und Amalia Stifters Küche werden Beispiele aus Hochmittelalter und Renaissance vorgestellt.“ (*Küche, Wandtext*) Im daran angrenzenden Raum führt ein weiter Weg vom Nibelungenlied bis zur Aufklärung (*Vgl.: Speisezimmer, Wandtext*), danach folgt das 19. Jahrhundert im Schlafzimmer der Stifters, und schließlich, im vorletzten Raum, das 20. Jahrhundert. Der „letzte“ Raum (zumindest wenn man der Nummerierung der Vitrinen oder einer chronologischen Leseweise folgt) wird als einziger nicht im Wandtext auf einen Zeitraum eingegrenzt.

Chronologie ist in musealen Erzählungen ein ambivalentes Stichwort, schließlich ist hier die Rezeption eine andere als bei literarischen Texten. Im Oberösterreichischen Literaturmuseum ist eine chronologische Leseweise möglich, nicht aber vorgegeben. Die fünf Ausstellungsräume sind, typisch für Wohnungen aus dieser Zeit, hintereinander

¹⁶⁹ Genette: Die Erzählung. S. 54. *Der Autor bezieht sich dabei in einer Fußnote auf: Günther Müller: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für P. Kluckhorn. Tübingen: 1948. (Zitiert nach Gérard Genette.)*

¹⁷⁰ *Hier bezieht sich Genette auf: Christian Metz: Essais sur la signification au cinéma, I. Paris: Klincksiek, 1968. (Zitiert nach Gérard Genette).*

angeordnet, werden jedoch von Besuchern und Besucherinnen im mittleren Raum, der das 19. Jahrhundert thematisiert, sozusagen *in medias res* betreten, weil sich der Eingang dort befindet. Wenn der oder die Rezipierende will, kann er oder sie in den hintersten Raum der ehemaligen Wohnung gehen und sich, *mit der Zeit*, Zimmer für Zimmer vorarbeiten – um schließlich nach dem 20. Jahrhundert-Raum ins Stifter Gedenkzimmer, dem letzten Raum, ins 19. Jahrhundert zurückversetzt zu werden.

Wird diese Rezeptionsvariante als Leserichtung der Erzählung angenommen, kann eine Verlangsamung des Erzähltempo beobachtet werden, wobei die Ereignisfolge beinahe mit jener der Geschichte übereinstimmt. Während in der *Küche* Exponate aus einem Zeitraum zwischen 800 n. Chr. und dem 16. Jahrhundert ihren Platz finden, wird im *Salon* „nur“ das 20. Jahrhundert präsentiert und im *Arbeitszimmer* überhaupt nur der Zeitraum, der Stifters Lebensdauer bemisst.¹⁷¹

Zugleich muss aber betont werden, dass die Erzählung keine feststehende Ordnung hat. Als unabänderliche Einheiten können lediglich die einzelnen Räume betrachtet werden, da diese, in den erwähnten Wandtexten, bestimmten Zeiträumen zugeordnet sind.

Diese vorgegebene zeitliche Ordnung (des jeweiligen Raumes) wird an einzelnen Ausstellungsstationen, zum Beispiel durch Prolepsen, durchbrochen:

Im *Speisezimmer* wird das Nibelungenlied zum Thema gemacht, was sich auch an der Wandgestaltung zeigt. Zu sehen sind Faksimiledrucke ausgewählter Textseiten, laut Objekttafel im 13. Jahrhundert entstanden. An derselben Wand ist jedoch auch ein kleiner Bildschirm montiert, auf dem sich immer wieder schwarz-weiße Kampfszenen abspulen: Ausschnitte aus Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ von 1924. Der Vitrinentext der räumlich nächststehenden Vitrine gibt außerdem Auskunft über die Vereinnahmung des Nibelungenstoffes durch deutsch-nationale Kreise und Nationalsozialisten (*Vgl.: Speisezimmer, V3*).

Die zeitlichen Sprünge sind ganz eng am präsentierten Thema festgemacht. Sie demonstrieren hier die Entwicklung der Rezeptionsgeschichte, aber auch intermediale Auseinandersetzung mit dem literarischen Stoff. Auf diese Weise wird ein sehr weit entferntes Stoffgebiet, das mit dem fremdartig aussehenden und schwer leserlichen

¹⁷¹ Was aus pragmatischer Perspektive natürlich auch damit zusammenhängt, dass es für die Zeit von 800 n. Chr. bis zur Aufklärung weitaus weniger literarische Produktion gegeben hat und, damit einhergehend, noch weniger Überlieferungen, die heute ausgestellt werden könnten.

Schriftbild der Textseiten an der Wand repräsentiert wird, näher (wenn auch nicht ganz nahe) an die Gegenwart der Besucher und Besucherinnen herangeholt. Die Erzählung erfährt dadurch zwar einen Bruch in der zeitlichen Raumordnung, zeigt im Gegenzug aber ein inhaltliches Kontinuum in der Stoffgeschichte an. *Histoire* und *récit* sind nicht deckungsgleich.

Auch bei der Präsentation von Marlen Haushofer und ihrem bekanntesten Roman, *Die Wand*, ist eine ähnliche Vorgehensweise zu beobachten. Es werden dabei in einer Vitrine persönliche Fotografien und ein Manuskript der Autorin (*Salon, V12*) gezeigt, während ein unmittelbar davor befestigter Bildschirm den Trailer von Julian Pöslers Literaturverfilmung¹⁷² des genannten Werkes zeigt, die 42 Jahre nach dem Tod der Autorin entstanden ist.

Was bisher zur zeitlichen Abfolge des Erzählstranges zur oberösterreichischen Literaturgeschichte festgestellt worden ist, gilt freilich nicht für den Erzählstrang zu Stifter. Dieser folgt eigenen Regeln, die sich weder an eine Chronologie noch an Vorgaben durch die erwähnten Wandtexte, die jedem Raum ein oder mehrere Jahrhunderte zuordnen, halten. In den vier Räumen, die bis jetzt erwähnt worden sind, wird Stifters Dasein jeweils durch Möbelstücke repräsentiert, an welchen Textschilder befestigt sind. Die darauf gedruckten Zitate aus Briefen und Tagebüchern des Autors sind zwischen 1851 und 1864 angesiedelt – das heißt, alle bewegen sich in dem Zeitraum, in welchem der Autor tatsächlich in der Linzer Wohnung gelebt hat. Im Stifter-Gedenkraum schließlich ist die erzählte Zeit (beinahe) auf die Lebensdaten des Autors, 1805-1868, begrenzt.

Interessant ist im Vergleich der beiden Erzählstränge vor allem die Gleichzeitigkeit der Formen: Während sich der eine Strang chronologisch weiterentwickelt und das Fortschreiten der (Literatur)-Geschichte, aber auch Kontinuitäten und Diskontinuität zeigt, bleibt der andere Strang konstant in einem Zeitrahmen von 20 Jahren stehen, um schließlich, in einem letzten „Raum-Kapitel“ doch auch chronologisch von Geburt bis Tod erzählt zu werden – und das auch in ganz ähnlichem Design, nach ähnlichen Mustern, wie in den bisherigen Räumen.

¹⁷² Julian Pöslers: *Die Wand*. Österreich, 2012.

Die erwähnten Wandtexte machen sich eine summarische Erzählweise zu eigen.¹⁷³ In den Vitrinen wiederum existieren szenische und summarische Erzählformen nebeneinander. Exponate werden gezeigt, Biographien von Autoren und Autorinnen jedoch auf immer wiederkehrende Weise beschrieben. Letzteres kann mit Genette als anaphorisches Erzählen kategorisiert werden: „N-mal erzählen, was n-mal passiert ist“.¹⁷⁴ Dabei bringt das wiederholte Nennen von Geburts- und Sterbedaten einzelner Autoren und Autorinnen Vereinheitlichung wie auch Monotonie in die Erzählung. Als Beispiel kann das *Schlafzimmer* genannt werden, wo in den Vitrinen August Strindberg, Frida Uhl-Strindberg, Alfred Kubin, Richard Billinger und Franz Stelzhamer ausgestellt werden (*Schlafzimmer*, V6-8) und im gleichen Atemzug von jedem und jeder einzelnen im Vitrinentext Geburts- und Todestag aufgezählt werden. In einem literarischen Text würde diese singulative Erzählform meist gelangweilte Rezipienten und Rezipientinnen hervorrufen.¹⁷⁵ Für literaturgeschichtliche Textformen oder Lexika hingegen ist sie mehr als typisch, man denke an ein Autorenlexikon.

Stifters Erzählstrang ist demgegenüber weitgehend szenisch gestaltet. Sowohl das Zeigen von Möbelstücken als auch die daran angebrachten Tagebuch- und Briefzitate entsprechen, aufgrund ihrer dramatischen Form (gekennzeichnet zum Beispiel durch Anführungszeichen), am ehesten einer zeitdeckenden Erzählweise. Nur durch kurze Hinweise, wie: „Tagebuch „Mein Befinden“ 16. Mai 1864“¹⁷⁶, können diese Szenen als dem Zeitpunkt der Narration vorhergehend eingestuft werden. Dieser ist, wenn auch nicht eindeutig festzumachen, frühestens am Ende des 20. Jahrhunderts anzusetzen.

4.2.2.2 Modus und Stimme am Beispiel des „Schlafzimmers“

Genette führte, in Abgrenzung zu methodischen Vorgängern, erstmals die Unterscheidung zwischen *Modus*, also: „Wer sieht?“ und *Stimme*, im Sinne von: „Wer spricht?“ ein, die hier am Beispiel der Minimalerzählungen in Stifters *Schlafzimmer* erörtert werden. Davor ist die Klärung methodologischer Details von Nöten.

¹⁷³ Es wird an anderen Stellen noch wiederholt daraus zitiert werden.

¹⁷⁴ Genette: Die Erzählung. S. 74.

¹⁷⁵ Vgl.: Silke Lahn u. Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2008. S. 148.

¹⁷⁶ Quelle, laut Angabe in der Ausstellung: Adalbert Stifter Tagebuch „Mein Befinden“ 16. Mai 1864.

Innerhalb der Kategorie Modus unterscheidet Genette zwischen *Distanz* und *Fokalisierung*. Wiederum eine Ebene tiefer, dem Titel *Distanz* unterstellt, beschreibt der Autor den Unterschied zwischen der *Erzählung von Ereignissen* und der *Erzählung von Worten*. Der Grund, warum hier so detailliert auf diese Unterscheidungen hingewiesen wird, ist folgender: Genette konstatiert, die Erzählung von Ereignissen betreffend, Mimesis-Illusion: „Aber trotz solcher Wirklichkeitseffekte [Anm.: zum Beispiel die Erwähnung des „vieltosenden Meeres bei Homer] ist die Erzählung von Ereignissen, in welchem Modus auch immer, stets Erzählung, d.h. Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches.“¹⁷⁷

Für Ausstellungen gilt das nur teilweise. Natürlich gibt es für Ausstellungsmacher die Möglichkeit, vom tosenden Meer auf einer Texttafel, also schriftlich, zu erzählen. Es könnte aber auch das Geräusch des tosenden Meeres über Lautsprecher, die eine Aufnahme desselben wiedergeben, abgespielt werden und so die sprachliche Mitteilung vermieden werden. Die Möglichkeiten für die Erzählung von Ereignissen (aber auch Worten) werden auf diese Weise erheblich erweitert. Im Verständnis der vorliegenden Arbeit sind dieserart präsentierte Geschehnisse Teil der musealen Erzählung und daher Gegenstand der Analyse.

Im Bereich der Kategorie *Stimme* eröffnet sich eine andere Problematik, die wiederum mit der, in literarischen Werken durchgehend anwesenden, Erzählinstanz zusammenhängt. Zwischen Vitrinen, Möbeln und Wandbildern fällt es schwer, so etwas wie eine omnipräsente Erzählstimme auszumachen. Nichtsdestotrotz gibt es auch in Literatúrausstellungen Elemente, die die Funktionen einer erzählenden Instanz übernehmen. Zumindest diese sollen Eingang in die folgende Untersuchung finden, wenn auch eingestanden werden muss, dass gerade hier die Grenzen der gewählten Methode ersichtlich werden.

1. Wandtext: Schlafzimmer

Im folgenden Zitat wird eben erwähnte, nur an manchen Stellen hervortretende, Erzählinstanz bestens ersichtlich:

¹⁷⁷ Genette: Die Erzählung. S. 106.

Das Ausziehen in die Welt, die Erfahrung der Landschaft oder die Suche nach dem utopischen Ort ist über die Zeiten hinweg zentral für menschliches Erleben.

Das 19. Jahrhundert ist eines der technischen Veränderungen, der Beschleunigung, des Gegensatzes zwischen Stadt und Land, - im Schlafzimmer von Adalbert und Amalie Stifter führt die Literatur durch dieses „lange Jahrhundert“ bis zum Beginn der Moderne. (*Schlafzimmer: Wandtext*)

Hier ist eine Erzählstimme auszumachen, die im narrativen Modus der Erzählung durch Nullfokalisierung große Distanz zum Erzählten aufbaut. Der Zeitpunkt des Erzählens wird zwar nicht bekanntgegeben, befindet sich jedoch nach dem 19. Jahrhundert. Ort des Erzählens und Stellung des Erzählers können als heterodiegetisch-extradiegetisch bezeichnet werden.

Auch der Inhalt darf nicht vollkommen ausgeblendet werden. Indem auf beide Erzählstränge Bezug genommen wird – durch Erwähnen des „Schlafzimmer[s]“ der Stifters wie auch der Raumthemen, durch welche die „Literatur führt“ – stellt sich der Erzähler *über* die erzählte Geschichte und nimmt gleichzeitig Bezug auf die Ausstellungssituation. Auch in den Wandtexten der anderen Räume wird Erzählreflexion betrieben. Durch Formulierungen wie „in Adalbert und Amalia Stifters Küche werden [...] **gezeigt**“ (*Küche: Wandtext*) oder „**ingerichtet** im Speisezimmer der Stifters“ (*Speisezimmer: Wandtext*)¹⁷⁸ wird die Ausstellungssituation offen gelegt, allerdings ohne Besucher und Besucherinnen direkt anzusprechen. Festgehalten werden muss, dass diese Reflexion der Erzählung lediglich in den Wandtexten, nicht aber in Vitrintexten stattfindet.

2. Vitrine 6: Franz Stelzhamer

Die Erzählstimme mit oben genannten Merkmalen findet sich auch in den Vitrintexten wieder, so zum Beispiel in Vitrine 6. Zuvor sind aber vermutlich Franz Stelzhamers Wanderstab und Tasche die Eyecatcher in der Vitrine. Daneben liegen unter anderem noch ein Stück Birkenrinde mit der eingravierten Jahreszahl 1867 sowie Fotos und Manuskripte aus dem Nachlass des Autors. Es ergibt sich ein Zusammenspiel der Modi Zeigen (die Exponate werden gezeigt und lassen Raum für Assoziationen) und Erzählen

¹⁷⁸ Hervorhebungen von der Verfasserin dieser Arbeit.

(Ereignisse aus dem Leben des Dichters werden im Vitrintext erzählt).¹⁷⁹ Während die Exponate allein sehr unmittelbar aus der Vergangenheit erzählen, gibt der Vitrintext in distanzierter Erzählweise schriftliche Infos und mehr Deutungsvorgaben. Ein Auszug:

Nach abgebrochenem Studium und einem materiell unabgesicherten, von Schicksalsschlägen [...] überschatteten Wanderleben, verbrachte der „Franz von Piesenham, der vom Dorf den Adel nahm“ seine letzten Lebensjahre mit seiner zweiten Frau Therese Böhm-Pammer und den beiden Kindern (Lucian, geboren 1867, Rosalia, geboren 1871) in Henndorf/Wallersee, wo er am 14.6.1874 starb. (*Schlafzimmer, V6*)

Bei genauem Hinsehen und Nachlesen (im Vitrintext) kann hier erschlossen werden, dass die in der Birkenrinde eingravierte Jahreszahl das Geburtsjahr des Sohnes des Dichters ist, wodurch sich eine Wechselwirkung zwischen den beiden Erzählformen innerhalb der Vitrine ergibt.

Über den Wanderstab wiederum und auch die Erwähnung des „Wanderleben[s]“ (*Schlafzimmer, V4*) wird der inhaltliche Bezug zum Wandtext¹⁸⁰ fortgesetzt. So wird deutlich, dass die inneren Zusammenhänge der Erzählung durchdacht sind.

Die Erzählstimme in den Vitrinen erinnert an den Duktus eines biographischen Autorenlexikons. Im Unterschied zum Wandtext, in dem durch Verwendung von Verbformen wie „zeigt“ oder „eingerichtet“ auf die Konstruktion der Geschichte hingewiesen wird, wird die Illusion hier, innerhalb der Minimalerzählung zur Lebensgeschichte von Franz Stelzhamer, nicht gebrochen.

3. Stifters Bett und Amalia Stifters Seidenraupen

Die Installation um Stifters Bett gehört, wie im vorigen Kapitel besprochen, zum anderen Erzählstrang. Zu sehen sind (auf einem schwarzen Podest) Kopf- und Fußteil eines kunstvoll gearbeiteten Holzbettes, außerdem zwei Nachtkästchen am unteren Ende. Der Mittelteil des Betts fehlt. Besuchende können aufgrund des Kontexts interpretieren: „In diesem Raum, in diesem Bett schlief Adalbert Stifter.“, oder: „So sah Stifters Bett aus.“, oder auch: „Warum wird nicht das ganze Bett gezeigt?“¹⁸¹ Es wird so wiederum durch

¹⁷⁹ Vgl. Genette: Die Erzählung. S. 104.

¹⁸⁰ „Ausziehen in die Welt...“ Zitat oben: Wandtext, Schlafzimmer.

¹⁸¹ Oder natürlich vieles anderes mehr, was hier nicht erfasst werden kann.

Zeigen, also im dramatischen Modus von einem Ereignis erzählt. Auf einer kleinen Objekttafel in der Nähe des Exponats wird schriftlich ergänzt: „Stifters Bett: Kopf- und Fußteil, 2 Nachtkästchen. Dauerleihgabe NORDICO Stadtmuseum Linz.“ (*Schlafzimmer, Objekttafel Bett*)¹⁸²

Der Textanhänger, der am Bett befestigt ist, gibt ein uneingeleitete Zitat aus einem Brief Stifters an seinen Verleger wider:

Meine Gattin hat im vorigen Frühlinge 12 Cocons als Reiseandenken von Colalto bei Udine, wo wir ein großes Seidenwerk ansahen, mitgenommen. Aus diesen brachen Schmetterlinge, welche Eier legten, die unbeachtet bis zu dem heurigen Frühlinge auf einem Papiere klebten. [...] Sie sehen, mit welch harmlosen Dingen wir Freude haben. Ich verträdelte auch manche Stunde mit dem Beobachten dieser merkwürdigen Thiere.¹⁸³

Dieser Textanhänger eröffnet eine neue Perspektive, bei Genette interne Fokalisierung¹⁸⁴ genannt – zusätzlich wird der oben erkannte dramatische Modus auch hier fortgeführt. Eine Texttafel verrät, dass es sich bei den Worten um einen Brief Stifters an seinen Verleger Gustav Heckenast vom 29. Juli 1858 handelt. Andere Interpretationsvorgaben werden jedoch nicht gegeben.

Diese Art der musealen Erzählung bietet größeres Identifikationspotenzial für Rezipienten und Rezipientinnen und mehr Raum für Privatheit und Subjektivität. Der weiter oben benannte Erzähler mit wissenschaftsnahem Erzählstil tritt in diesem Erzählstrang erst im allerletzten Raum – jenem, der Stifter allein gewidmet ist – auf.¹⁸⁵ Zuvor begegnen Ausstellungsbesucher und -besucherinnen dem alleinigen Protagonisten in Briefen mit unterschiedlichen Adressaten und Tagebucheinträgen. Gattungskonform geben diese einen Einblick in das Innenleben des Protagonisten Stifter. In der *Küche* wird

¹⁸² Eine andere Möglichkeit der Storyline-Analyse wäre, Paratexte gar nicht zu beachten, so könnte man sich rein auf den Haupttext und die darin entworfene Fiktion konzentrieren. Für diese Arbeit wurde jedoch entschieden, möglichst alle Elemente der Ausstellung auf ihre Funktion hin untersuchen zu wollen.

¹⁸³ *Quelle, laut Angabe in der Ausstellung*: Brief Adalbert Stifters an seinen Verleger Gustav Heckenast 29. Juli 1858.

¹⁸⁴ Genette: Die Erzählung. S. 118ff

¹⁸⁵ Es sei denn, man möchte Texte auf Objektkärtchen, die eine Benennung und Einordnung der Exponate zum Zweck haben, als ein Auftreten Erzählinstanz werten. Eine andere Möglichkeit wäre, die genannten Texte als Paratexte zu verstehen, wie es Titel oder auch Mottos (usw.) in Büchern sind. Den Überlegungen wird ein Ende gesetzt, indem ich darauf hinweise, dass ein offener Umgang mit der gewählten Methode im Kontext dieser Arbeit notwendig ist. Eine endgültige Festlegung ist nicht notwendig, um narrative Strukturen zu untersuchen.

aus einem Brief, angeheftet als Texttafel an einen Vitrinenschrank, zitiert, in dem Stifter Joseph Axmann um einen Gefallen bittet: „[...] Kaufe mir für das Geld, welches in diesem Briefe liegt, so viele sogenannte Frankfurter = Wienerwürste, als du bekommst [...]“¹⁸⁶. Dazu befinden sich im genannten Schrank große Gläser mit eingelegten Wienerwürsten. So erzählt die Inszenierung als Ganzes eine Geschichte, die einzelnen Komponenten (Raum, Möbelstück als Exponat, Texttafel, etc.) ergänzen einander.

Auch bei oben zitierter Textstelle kann, durch Ausfüllen einer Leerstelle, ein Zusammenhang mit dem gezeigten Möbelstück ausgemacht werden. Schließlich schließt in dem prunkvollen Ehebett auch Amalia Stifter – ein Ehebett ist ein Symbol der Partnerschaft. Im angehefteten Brief erzählt Stifter von seiner Frau und gemeinsamen Freuden.

Erst im fünften Ausstellungsraum, der nur dem Autor gewidmet ist, tritt eine zweite Erzählstimme, die des heterodiegetischen Erzählers, verstärkt hervor. Es wird hier jedoch Einheitlichkeit gewahrt: erstmals wird auch in Vitrinen von Stifter erzählt und darin hat nur der, vom anderen Erzählstrang bekannte, Erzähler seinen Auftritt.

4. Die „Hoamatland“ Wandinstallation

Nachdem die genannte Installation schon mehrmals in dieser Arbeit für Analysezwecke dienen durfte, wird sie hier nicht von neuem erklärt. Die großflächige Collage, in der aus der oberösterreichischen Landeshymne zitiert wird, sowie die sieben verschiedenen Hörstationen, durchbrechen die strenge Erzählordnung, die sonst überall eingehalten wird. In den gelesenen Texten gibt es unterschiedlichste Fokalisierungen. Durch Vermittlung über das gesprochene Wort werden selbst narrative Passagen dramatisiert. Binnenerzählungen, die eigenen Regeln gehorchen und Erzählmustern folgen, werden eröffnet. Eine Analyse der einzelnen Erzählsituationen kann im Kontext dieser Arbeit nicht vorgenommen werden und scheint für die vorliegende Untersuchung auch nicht notwendig zu sein. Die erzählerischen Spielregeln des Wandtextes und damit des Raumes werden in der Installation durchbrochen.

¹⁸⁶ Laut Ausstellung wird zitiert aus Adalbert Stifters Brief an Joseph Axmann, 29. Januar 1858.

4.3 Die museale Erzählung im Literaturmuseum Wien

4.3.1 Handlungsebene: Österreichische Literaturgeschichte?

Während im Oberösterreichischen Literaturmuseum ganz eindeutig zwei Erzählstränge zu unterscheiden sind, gestaltet es sich im Fall des Literaturmuseums im Grillparzerhaus schwieriger, eine solche Unterscheidung vorzunehmen.

Das Geschehen findet auf zwei Ebenen des Grillparzerhauses statt, die chronologisch nacheinander angeordnet sind. Innerhalb der einzelnen Stockwerke gibt es keine durch Mauern abgetrennte Zimmer. Die räumlichen Abtrennungen werden anhand der alten Archivregale vollzogen, welche jetzt als Vitrinen für Exponate, Platzhalter für Textelemente oder Bilder, fingierte Buchrücken und anderes dienen. So entstehen schmale und breitere Gänge, Nischen oder auch zimmerähnliche Räume, in welchen von verschiedensten – weitestgehend – literarischen Ereignissen erzählt wird.

Die Figuren sind Vertreter und Vertreterinnen der österreichischen Literaturgeschichte, wobei „Österreich“ hier als veränderlicher Begriff betrachtet wird. Dargestellte literarische Phänomene wiederum sind untrennbar mit geschichtlichen Entwicklungen verbunden. Manche Figuren haben wichtigere Rollen und tauchen an unterschiedlichen Stellen immer wieder auf – so zum Beispiel Franz Grillparzer, Ingeborg Bachmann oder Peter Handke. Andere, wie zum Beispiel Joseph Kyselak, sind Protagonist einer einzigen Minimalerzählung und erscheinen dann nicht wieder.

Die einzelnen Stationen der Ausstellung sind durchnummeriert und ihre Elemente anhand einheitlicher Farben zuordenbar. Es gibt thematische und geschichtliche Kapitel, wobei vor allem erstere sehr breit gefächert sind: Von „Das Dorf“ über „Netzwerke – Der Salon“ bis zu „Schreiborte[n]“ und „Schreibprozesse[n]“. In Vitrinen werden Originaldokumente, wie Manuskripte, Briefe, Verträge und vieles anderes ausgestellt. Daneben, darunter oder darüber in der Regalstruktur, geben Texttafeln (literatur-)geschichtliche Hintergründe bekannt. Zum Teil vergrößerte, reproduzierte historische Fotografien und Bilder illustrieren das Geschehen, auf Tafeln gedruckte Zitate bringen persönliche Einblicke ins Spiel und weitere ausstellbare Kuriositäten ergänzen das Zusammenspiel. Auch andere Medienformen als Text und Bild werden genutzt. Dabei

kommen Bildschirme mit Filmaufnahmen genauso zum Einsatz wie Hörspielaufnahmen oder laut gelesene Briefe und musikalische Beschallung im Raum.¹⁸⁷

Die museale Erzählung besteht aus vielen verschiedenen einzelnen Erzählungen, die in sich abgeschlossen sind und durchaus ohne Rezeption aller anderen betrachtet werden können. Der Vergleich mit einer Literaturgeschichte bietet sich an. Selten wird jemand alle Kapitel desselben von hinten bis vorne durchlesen. Eher werden einzelne davon, wie „Die Literatur der Jahrhundertwende“ oder „Die Antiheimatliteratur“ zur Information herangezogen. Sie können abgetrennt von den anderen Kapiteln verstanden werden und weisen trotzdem unzählbar viele Relationen zu ihnen auf.

Es wird nun der Aufbau der ersten „Handlungsstation“ *Aufklärung* beschrieben. Auf der Texttafel ist zu lesen:

1 / Aufklärung

Die österreichische Aufklärung war das Projekt einer Elite aus Beamten und Juristen, vorbereitet durch die Verwaltungsreformen Maria Theresias. Das „josephinische Jahrzehnt“ von 1780 bis zum Tod Josephs II. 1790 kennzeichnen tiefgreifende Reformen. [...]

Für die Literatur folgenreich war die Entscheidung, im multiethnischen Habsburgerreich (Hoch-)Deutsch als Staatssprache zu etablieren. [...] Der bedeutendste österreichische Aufklärer Joseph von Sonnenfels reagierte auf die Kritik an den hiesigen Verhältnissen, die durch die jüngeren Berliner Aufklärer rund um Friedrich Nicolai geübt wurde, bereits mit seiner eigenen moralischen Wochenschrift: *Der Mann ohne Vorurtheil* [...]. (Texttafel, Station 1/Aufklärung)¹⁸⁸

In einer Vitrine darunter ist das originale Titelblatt der Erstausgabe der genannten Wochenschrift von Sonnenfels' zu sehen. Daneben, in derselben Vitrine, befindet sich eine Texttafel mit einem Zitat aus *Der Mann ohne Vorurtheil*: „Das Feld der Literatur [...] lag vor mir öde und unbearbeitet: außer welchen wenigen Ausländern, die damals in Wien den Ton gaben [...] – um uns Österreicher, wie sie wohl öffentlich sagten, zu

¹⁸⁷ Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, manche der genannten Kuriositäten oder andere gestalterische Elemente werden in Analysebeispielen genannt werden. Des Weiteren ist an vielen verschiedenen Stationen ein Tablet durch Besucherinnen und Besucher individuell einsetzbar, das wiederum eigene Informationseinheiten enthält. Diese werden für die vorliegende Analyse nicht beachtet, da die narrative Grundstruktur auch ohne sie gebildet werden kann.

¹⁸⁸ Folgend als Sigle: *Texttafel/Vitrinentext + Stationsbezeichnung*. Urheber der Texte sind, laut Angabe in der Ausstellung: Bernhard Fetz, Michael Hansel, Klaus Kastberger, Evelyne Polt-Heinzl und Hannes Schweiger. Offen bleibt jedoch, welche Texte welchem Autor/welcher Autorin zuzuordnen sind.

bilden.¹⁸⁹ (*Texttafel Vitrine, Station 1/Aufklärung*) – Eine andere Texttafel hingegen zitiert Friedrich Nicolai, den „Zweyhundert und dritte[r]n Brief“: „Oesterreich hat uns noch keinen Schriftsteller gegeben, der die Aufmerksamkeit des übrigen Deutschlandes verdient hätte [...]“ (*Texttafel Station 1/Aufklärung*).

In einem weiteren Regalelement sind zwei historische Bilder aus Bildarchiv und Grafiksammlung der ÖNB zu sehen, datiert auf „um 1780“ und 1795. Sie zeigen die Jakobinerprozesse und die Hinrichtung Franz Hebenstreits. Unmittelbar daneben ist ein Bildschirm montiert, es läuft eine Aufnahme ab, die von den Wiener Vorlesungen zu Franz Hebenstreit 2010 gemacht worden ist. Es gibt die Möglichkeit, Kopfhörer aufzusetzen und dem Vortrag zuzuhören.

Auf einem Infoscreen, der über dem Durchgang zum nächsten Raum angebracht ist, leuchtet in grünen Buchstaben Kants berühmter Wahlspruch zur Aufklärung. Rechts vom Durchgang illustriert eine Installation mit drehbaren, über- und nebeneinander angeordneten Buchcovern die Broschürenflut, ausgelöst durch die von Josoph II erweiterte Pressefreiheit.

Unter dem Überbegriff *Aufklärung* werden, wie die Beschreibung gerade gezeigt hat, viele expositorische Mittel eingesetzt. Es werden Verbindungen zwischen den einzelnen Stationseinheiten geschaffen, indem diese – direkt oder indirekt – aufeinander Bezug nehmen.

Sonnenfels, ein Protagonist der Szene, wird auf der literaturgeschichtlichen Texttafel erwähnt und kommt eine Etage tiefer selbst zu Wort. Abgesehen von der Streitschrift, einem Original aus der Zeit um 1780, werden auch seine Meinung und sein heute antiquiert wirkendes Deutsch zum Ausstellungsgegenstand. Friedrich Nicolais Zitat wiederum wird der Meinung von Sonnenfels gegenübergestellt.

Es ergibt sich eine Erzählung über literarische Phänomene, gesellschaftliche Veränderungen und politische Ereignisse, die miteinander vernetzt sind. Innerhalb einer Station werden Einzelereignisse, die auf unterschiedlichste Weisen konstruiert werden, kausal verknüpft und bilden so eine Geschichte.

¹⁸⁹ Textkürzungen in Klammern [...] im Original.

4.3.2 Darstellungsebene

4.3.2.1 Zeit

Die *erzählte Zeit* der musealen Erzählung im Grillparzerhaus wird jeweils im Vorraum oder Eingangsraum der Ausstellung, sowohl im ersten als auch im zweiten Stock, bekanntgegeben: „1., Von der Aufklärung zum Ersten Weltkrieg“ und „2., Von 1918 bis zur Gegenwart“. Mit den Ziffern eins und zwei wird eine klare „Kapitel“-Reihenfolge, zu deuten als Rezeptionsvorschlag, angezeigt. Auch die Stationen innerhalb der Ausstellungsräume folgen einer Nummerierung, die sich, zumindest im ersten Stock teilweise, an eine Chronologie hält, die mit (literatur-)geschichtlichen Referenzpunkten übereinstimmt. So ist Station 1, wie weiter oben schon erwähnt, der Aufklärung zugeordnet. Station 2 heißt „Im Schatten Napoleons“ und bezieht sich auf das Jahr 1809, und Station 3 „Bewegung im Stillstand: Das Biedermeier“ beschreibt die Zeit nach 1815. Zwar lassen sich nicht alle folgenden nummerierten Texttafeln so einwandfrei einer Epoche oder einem Zeitraum zuordnen, trotzdem ist ein Vorwärtstrend erkennbar: Station Nummer 15 heißt beispielsweise „Letzte Tage der Menschheit: Der Erste Weltkrieg“ – und liegt damit klar nach Aufklärung und Biedermeier.

Nichtsdestotrotz wird Rezipienten und Rezipientinnen im jeweiligen Vorraum der Ausstellungsräume kein „Eingang“ und „Ausgang“ angezeigt, das heißt, es wird keine Leserichtung vorgeschlagen. Auf diese Weise wird die Zeitordnung der Erzählung auch offen gelassen. Lediglich die räumliche Trennung über zwei Stockwerke, die auch oben zitierte Zeitangaben¹⁹⁰ vorgibt, setzt klare Grenzen.

Im ersten Stockwerk löst sich die zeitliche Ordnung immer mehr auf, neben den kriegerischen Epochen (Zweiter Weltkrieg und Holocaust sowie Kalter Krieg), die zeitlich eindeutige Anfangs- und Endpunkte haben, treten vor allem thematische Schwerpunkte hervor (als Beispiele können die Stationen *Schreibprozesse* und *Schreiborte* dienen), die nur der Systematik der Stockwerke folgen.

Nichtsdestotrotz kann die Anwendung narrativer Techniken, die Genette in Ordnung, Dauer und Frequenz temporaler Phänomene gliedert, beobachtet werden.

¹⁹⁰ Diese Zeitangaben und einleitenden Texte könnten als Paratexte bezeichnet werden, vergleichbar mit einem Vorwort.

Beispiel eins: Prolepse

Die oben beschriebene Szene zur Aufklärung bietet ein gutes Beispiel für eine Prolepse. Neben historischen Bildern, die die Jakobiner-Prozesse dokumentieren, wird in demselben Regalelement eine Filmaufnahme der Wiener Vorlesungen von 2010 gezeigt. Mehr als 200 Jahre liegen zwischen beiden Produktionen und doch haben sie ein gemeinsames Thema. Mit einer Vorausblende, die solch einen langen Zeitraum überwindet, ist es besonders gut möglich, die Aktualität scheinbar verjährter Ereignisse zu demonstrieren. Protagonist Hubert Christian Ehalt, Teilnehmer der Wiener Vorlesungen zu Franz Hebenstreit, tritt dabei für eine Korrektur des Umgangs mit Geschichte ein.

Beispiel zwei: Zeitdehnung und Zeitraffung

Nach einer Analyse der Zeitordnung schlägt Genette vor, Fragen der *Dauer* der Erzählung zu analysieren. Dabei stellt sich erneut die Frage, wie sich das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit gestaltet. Es scheint sinnlos, Erzählzeit in Quadratmetern oder räumlichen Einheiten anzugeben,¹⁹¹ nachdem diese keine abgeschlossenen Einheiten sind. Trotzdem können Beobachtungen hinsichtlich der *Dauer* der Erzählzeit gemacht werden.

Ein Beispiel dafür ist die verlangsamte Erzählweise bei Station 4 „Franz Grillparzer: Schriftsteller und Beamter“. Das Tempo wird reduziert, indem Grillparzers innerer Widerspruch zwischen Beamtendasein und seiner Berufung, der Schriftstellerei, besonders genau gezeigt wird. Die Darstellung umfasst sein musealisiertes Arbeitszimmer, mehrere Originaldokumente in Vitrinen, wie zum Beispiel Urlaubsansuchen oder einen Arbeitsvertrag, sowie auch zahlreiche Zitattafeln, die seinen Arbeitsalltag dokumentieren: „Gestern Mittag, wo ich allein im Archiv war, und ein Dokument aus einem Faszikel in der obersten Reihe der Akten fast am Plafond herausnehmen wollte, fiel ich [...] von der obersten Sprosse der Leiter [...]“¹⁹² – Eben zitiertes Text ist auf weißes Material gedruckt, das so aussieht, als würde es, wie eine

¹⁹¹ Wie dies im Falle des Literaturmuseums im StifterHaus versucht wurde. Dabei wird jedoch ersichtlich: jede museale Erzählung folgt eigenen Regeln und muss eigens betrachtet werden. Vgl. der Kritikpunkt an Genettes Erzähltheorie: Nur weil in Prousts *A la Recherche...* die Kategorie Zeit eine derart wichtige Rolle zu spielen scheint, gilt das nicht für alle anderen Erzähltexte.

¹⁹² *Textzitat laut Angabe im Museum aus: Franz Grillparzer: Tagebucheintrag vom 7. April 1832.*

Schriftrolle über eine Leiter hinunterrollen. Die Erzählung nimmt sich hier also Zeit für spielerische Inszenierungen.

Der Zeitraum von 1832 bis 1856, Grillparzers Zeit als Archividirektor, wird in den folgenden Vitrinen genau unter die Lupe genommen. Die Darstellung einzelner Ereignisse (zum Beispiel der Weg vom Urlaubsgesuch beim Kaiser bis zur Deutschlandreise) und der Gefühlswelt des Dichters (über Zitate aus Tagebüchern) gehorcht weniger der summarischen Erzählweise als einer szenischen – wenn auch 24 Jahre dabei zurückgelegt werden. Schlussendlich wird dabei Dehnung im Hinblick auf die Erzählzeit erreicht, weil einer einzigen Person und ihrem Wirken so viel Aufmerksamkeit zukommt.¹⁹³

Als Beispiel für zeitraffendes Erzählen kann im Gegenzug Station 10 „Über die Alpen – Joseph Kyselak“ – ein früher Zeitgenosse Grillparzers – dienen. Ein Bildschirm zeigt ein Foto seines Schriftzugs auf einem Gemäuer, die Texttafel informiert summarisch über Leben und Wirken und in einer Vitrine werden Dokumente gezeigt. Eines davon informiert über die Beförderung Kyselaks zum „Registratur-Akzesisten“ – der Akt sei ein eindrucksvolles Beispiel für die k.k. Verwaltungssprache, so liest man auf der Objekttafel. Darüber ist eine vergrößerte Postkarte angebracht, die den „Oesterreichischen Kreise, 1799“ zeigt (Vgl. *Objekttafel Station 10/Über die Alpen – Kyselak*) – darauf eingezeichnet ist Kyselaks Wanderroute.

Verglichen mit dem Platz, der Grillparzer zugewiesen worden ist, wird die Geschichte des Protagonisten Kyselak also eher zeitraffend dargestellt. Obendrein können genannte Ausstellungsstationen als Exempel für das Nicht-Übereinstimmen der Zeit von *histoire* und *récit* genannt werden: Kyselak, gestorben 1831, war schon tot, als Grillparzer zum Archividirektor ernannt wurde. Trotzdem wird er in der Reihenfolge der Stationen nach ihm präsentiert.

Inhaltlich auffällig ist die Hervorhebung der oben erwähnten Beförderung. Die Entscheidung, gerade dieses Ereignis aus dem Leben des „Beamten[n], Wanderer[s] und Alpinist[en]“ (*Texttafel, Station 10/Kyselak*) zu präsentieren, bedient ein immer wieder

¹⁹³ Die fiktionsexterne Logik dahinter, Grillparzer als Archividirektor und Namensgeber des Hauses auch innerhalb der Ausstellung zu inszenieren, ist an anderen Stellen dieser Arbeit schon genügend besprochen worden.

aufblitzendes Erzählmotiv, das sich mit der k. k. Vergangenheit Österreichs auseinandersetzt.

Beispiel drei: Frequenz der Erzählung in Station 38

Entgegen der bisher analysierten Stationen liegt *Station 38: Das Theater und seine Wirkung* im ersten Stock des Museums. Der vorgegebene Zeitrahmen ist daher zwischen 1918 und der Gegenwart zu verorten. Die zwei größeren Erzählstränge der Station entfalten sich entlang zweier österreichischer Theatertraditionen, dem Burgtheater und den Salzburger Festspielen, und decken so sprunghaft das ganze 20. Jahrhundert (nach 1918) ab. Dabei werden verschiedene Erzählweisen eingesetzt, die hier beispielhaft analysiert werden.

In einer Vitrine wird ein Modell gezeigt, das die Salzburger Jedermann-Darsteller vorstellt. Besucher und Besucherinnen können mit einer Kurbel schwarz-weiße Pappfiguren im Kreis drehen. In der Mitte des Kreises befindet sich Max Reinhardts originales Regiebuch, in dem sich auch seine handgeschriebenen Kommentare zur Uraufführung 1911 in Berlin befinden. Rechts und links von dem Modell informieren kleine Tafeln über Namen und „Jedermann-Jahr“ der Pappfiguren: 1928, Alexander Moissi; 1978, Maximilian Schell; 1983, Klaus Maria Brandauer; 2011, Nicholas Ofczarek; 2013, Cornelius Obonya. (*Tafel in Vitrine, Station 38/Das Theater und seine Wirkung*)¹⁹⁴. Wird *ein* Ereignis (die Aufführung des „Jedermann“ bei den Salzburger Festspielen) immer wieder erzählt, spricht man, wie früher erwähnt, von anaphorischer Erzählweise. Hier demonstriert diese einerseits die lange zurückreichende Tradition des Theaterereignisses, dem große mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit zuteilwird. Andererseits zeigen die vielen Namen und Jahreszahlen auch die Vergänglichkeit an: wer vor 50 Jahren ein großer Name in Theaterszene war, ist heute von vielen schon vergessen.

Der zweite Erzählstrang der Station berichtet von Begebenheiten im Burgtheater. Dabei ist für die präsentierten Ereignisse singulative Frequenz festzustellen. Mit der Wiedereröffnung 1955 und dem Heldenplatzskandal 1988 werden zwei Vorfälle dargestellt, die so nur einmal stattgefunden haben. Eine Aufnahme zeigt ein brennendes

¹⁹⁴ Auszug.

Burgtheater (eine Collage aus der Neuen Kronen Zeitung), eine andere Thomas Bernhard während einer Theaterprobe (Vgl. *Fotografien und Objekttafeln Station 38/Das Theater und seine Wirkung*). Weiter unten sind Bilder von der Wiedereröffnung zu sehen. Dazu gibt es auch Kopfhörer, mit welchen ein Premierenmitschnitt von Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* zu hören ist.

Bei Station 38 werden, wie sich eben gezeigt hat, zwei temporale Erzählstrategien nebeneinander angewandt. Damit wird die Möglichkeit geschaffen, fast gleichzeitig die Besonderheiten und Überraschungen, aber auch die ewigen Wiederholungen, die Traditionen mit sich bringen, zu zeigen. Obwohl bei der Darstellung komplexer Themenfelder immer Reduktion stattfindet, besteht hier der Versuch, möglichst viele Perspektiven ins Spiel zu bringen.¹⁹⁵

4.3.2.2 Modus und Stimme

Station 4: Franz Grillparzer: Schriftsteller und Beamter

Die erste Untersuchung zu Modus und Stimme wird, trotz mancher Gründe, die dagegen sprechen, anhand der Ausstellungsstation zu Grillparzer durchgeführt.¹⁹⁶

Diese ist, über einige Regalreihen und Ebenen hinweg, angrenzend an das ehemalige Arbeitszimmer¹⁹⁷ des Autors aufgebaut und steht, folgt man der Logik der *histoire*, relativ am Anfang. Folgende Exponate lassen sich der Erzählweise im dramatischen Modus zuordnen:

- Das zum Exponat gewordene Arbeitszimmer, Zeugnis des Arbeitsplatzes des Protagonisten Grillparzer.
- An den Wänden (in Regalelementen) sind Portraits des Autors befestigt, die ihn in verschiedenen Lebensaltern zeigen.
- Manuskripte, Briefe und auch Verträge sind als Originaldokumente in Vitrinen ausgestellt, für Menschen der jüngeren Generation unleserlich

¹⁹⁵ Es werden auch weniger kanonisierte bzw. traditionelle Theaterformen gezeigt neben den beiden genannten gezeigt. Da den genannten die meiste Aufmerksamkeit zugebracht wird, haben diese sich zur Selektion für die Analyse angeboten.

¹⁹⁶ Es besteht die Gefahr, den Stellenwert des Autors innerhalb der Ausstellung größer zu machen, als er ist. Selektion ist jedoch unvermeidlich, wobei die Wahl von Grillparzer als Analyseobjekt auch Vorteile bringt: ein Vergleich seiner Darstellung mit der Stifters bietet sich an.

¹⁹⁷ Ich sehe von einer erneuten Beschreibung ab. *Siehe* Kapitel 3.4.2 dieser Arbeit.

und daher mehr um angeschaut als gelesen zu werden. (Gerade hier treten jedoch die Modi Zeigen vs. Erzählen als ein Nebeneinander in Ausstellungen auf, weil unmittelbar neben den Dokumenten Transkriptionen platziert worden sind, um Besuchern und Besucherinnen auch den Inhalt begreiflich zu machen.)

- Auf einem Bildschirm flimmert eine Verfilmung des „Bruderzwist in Habsburg“ von 1963, ein anderer zeigt eine Inszenierung von „König Ottokars Glück und Ende“ von 2005. Ton wird über Kopfhörer mitgeliefert.
- An einzelnen Texttafeln sowie der weiter oben erwähnten Leiter sind Tagebuchzitate zu lesen.

Bei jenen der hier aufgezählten Exponate, die auch schriftliche Elemente aufweisen, handelt es sich, mit Ausnahme der Werkmanuskripte Grillparzers, um die *Erzählung von Worten*. Als Beispiel kann folgendes Tagebuchzitat dienen:

Gut! Ich will mein neues Amt antreten, ich will die Amtsstunden halten, ich will fleißig sein, aber – es kommt jemand –, aber ich nehme mir zugleich vor, jeden Tag und zwar gerade im Amtlokale etwas Poetisches zu arbeiten, um nur den Gedanken an die Bestimmung nicht zu verlieren, und – die Hoffnung, oder wenigstens den erstern nicht, denn die letztere gebe ich auf. (*Texttafel, Station 4/Grillparzer*)¹⁹⁸

Die zitierten Worte entstanden kurz bevor der zukünftige Archivdirektor seine Eidesformel unterschrieben hat, wie der Transkription eines Dokument in einer Vitrine zu entnehmen ist: „Sie werden einen Eid zu Gott dem Allmächtigsten schwören und bey [!] Ihrer Ehre und Treue geloben, dem Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Franz dem Ersten, [...] treu und gehorsam zu sein. [...]“ (*Eidesformel in Vitrine, Station 4/Grillparzer*) Eine kleine Texttafel neben der Transkription datiert das Dokument auf 1. Februar 1832 und gibt Auskunft darüber, dass dieses normalerweise im Österreichischen Staatsarchiv liegt.

¹⁹⁸ Zitiert nach dem Ausstellungstext mit folgender Angabe: Franz Grillparzer: Tagebucheintrag vom 25. Januar 1832.

In den bis jetzt aufgezählten Elementen entwickelt sich die Erzählung also problemlos ohne überhaupt Gebrauch vom narrativen Modus zu machen. Die Tagebuchzitate weisen dabei eine interne Fokalisierung auf, es tritt keine kommentierende Erzählinstanz hervor und wir erfahren alles aus der Perspektive des Protagonisten. Die genannte Eidesformel weicht zwar von diesem Duktus ab, fällt aber trotzdem nicht in einen narrativen Modus, ist sie doch als Aufforderung formuliert. Ein Unbekannter richtet im höflichen Befehlstone Forderungen an den Protagonisten. Ganz eindeutig handelt es sich dabei um Erzählen im dramatischen Modus.

Rezipierende werden bei den genannten Textteilen mit interner Fokalisierung konfrontiert, erzählt wird ganz und gar über aus der Sicht einer Figur, was die Distanz zum Erzählten sehr gering hält. Grillparzers dringlichsten Wunsch, seine Berufung nicht aus den Augen zu verlieren und daneben eine Eidesformel, die zum absoluten Gehorsam aufruft, zu zeigen, garantiert den Aufbau von Spannung, oder erzeugt zumindest eine vielschichtige Szene, in der mehrere Interessen zu Tage treten. Der Held, Grillparzer, wird den Rezipienten und Rezipientinnen durch Zeigen seiner sehr persönlichen Gedanken nahe gebracht.

Gleichzeitig werden ähnliche Inhalte auch mit größerer Distanz, von einer narrativen Instanz zusammengefasst, transportiert:

1811 versuchte Grillparzer erstmals, eine Stelle in der k.k. Hofbibliothek zu erlangen; der Wunschtraum, Bibliothekar zu werden, scheiterte aber. 1815 trat er bei der Hofkammer, dem späteren Finanzministerium, in den Staatsdienst und erhielt 1832 die Stelle eines Hofkammerarchivdirektors. [...] Der Widerspruch zwischen Kunst, Politik und individueller Lebensführung, bereits Thema der frühen Tragödie *Sappho* (1817), beschäftigte Grillparzer ein Leben lang. (*Texttafel, Station 4/Grillparzer*)

Hier begegnen Lesende einer extradiegetisch-hetereodiegetischen Erzählinstanz. Diese hat Nullfokalisierung und der Zeitpunkt des Erzählens ist als *später* einzustufen: die Erzählstimme blickt rückblickend auf den erzählten Inhalt. Dieselbe Instanz trifft man auf einer anderen Texttafel an, hier zu „Franz Grillparzer: Der Dramatiker“. Wieder werden hier einige Elemente der Ausstellung zusammenfassend beschrieben: „Der Weg der neuern Bildung geht / Von Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität.“ Franz Grillparzer stellte dem 19. Jahrhundert ein vernichtendes Zeugnis aus; ausformuliert ist

sein Geschichtspessimismus in den beiden großen historischen Dramen [...]“ (*Texttafel Station 4/Grillparzer*) – Besonders an der hier zitierten Stelle ist jedoch das anfängliche Zitat, das den streng sachlichen Duktus der Texttafel durchbricht.

Bisher Beschriebenes lässt deutlich erkennen, wie innerhalb einer einzigen Ausstellungsstation mittels unterschiedlicher Instrumente die Diegese aufgebaut wird. Darin vorkommende Ereignisse, wie zum Beispiel Grillparzers Beförderung, werden mit unterschiedlichen Mitteln erzählt und so von verschiedenen Seiten beleuchtet.

Station 44: Schreibprozesse

Diese Station, gelegen im ersten Stockwerk des Museums, hat im Gegensatz zur eben analysierten viele verschiedene Protagonisten und folgt anderen darstellerischen Regeln. Während oben vor allem die hohe Unmittelbarkeit in der Erzählweise aufgefallen ist, tritt hier die distanzierte narrative Instanz stärker hervor. Es kommt zu einem Wechselspiel von narrativem und dramatischem Modus das sich folgendermaßen gestaltet:

Nachdem die Texttafel mit Stationsnummer und Titel eingeleitet hat („Was steht am Beginn eines literarischen Werkes? Ein detaillierter Bauplan oder ein hingeworfener Gedanke? Wie vollzieht sich die Entwicklung eines Textes? [...]“ (*Texttafel, Station 44/Schreibprozesse*)), stellen einzelne kleine Kapitel wiederum eine Technik beziehungsweise einen Prozess vor.

„Verzetteln“

Eine Installation zeigt vor einem zugleibten Fenster gespannte Schnüre, an welchen mit einfachen Holzwäschekluppen kleinere und größere Papierstücke – Zettel, handschriftlich beschriftet – befestigt sind. Darunter befindet sich auch die Fotografie einer Frau mit einem Stück Papier in der Hand sowie die Kopie eines Buchcovers, auf der „Friederike Mayröcker / Suhrkamp“ zu lesen ist. Rechts davon befindet sich eine kleine Texttafel mit dem Titel „Verzetteln“:

In Friederike Mayröckers Wohnung im fünften Wiener Gemeindebezirk türmen sich Materialberge meterhoch auf. Auf abertausenden von Zetteln hält die unentwegt Schreibende ihre Eindrücke fest. [...] Nach Fertigstellung eines Textes lagern sich die Papierstöbe in der

Wohnung ab. Schichtungen entstehen, die das Untenliegende zum Verschwinden bringen. Während des Schreibens werden die Zettel sichtbar gehalten: Sie sind mit Wäscheklammern in der Nähe des freigeräumten Platzes, an dem die Schreibmaschine steht, befestigt. [...] (*Texttafel Station 44/Schreibprozesse: Verzetteln*)

Bei der beschriebenen Installation tritt keine Erzählstimme auf. Die Darstellung ist szenisch und lässt viel Interpretationsspielraum offen. Ganz anders verhält es sich auf der Texttafel. Die narrative Instanz darauf hat dieselbe Erscheinungsform, die schon mehrmals festgestellt wurde und die sich durch die gesamte Ausstellung zieht. Sie gekennzeichnet von einer extradiegetischen-heterodiegetischen Stellung der Stimme zum Geschehen, die eine Nullfokalisierung aufweist. Anders, zum Beispiel im Gegensatz zur Grillparzer Station, ist lediglich die Zeitebene: es handelt sich dabei um gleichzeitiges Erzählen. So wird ein Andauern der Handlung suggeriert: Friederike Mayröcker ist nicht tot, sie arbeitet immer noch so. Dramatischer und narrativer Modus sind hier auf das engste miteinander verknüpft. Die Kluppen-Installation inszeniert das Ereignis aus der schriftlichen Erzählung auf der Texttafel.

„Planen“

Die Erzählstruktur ist ganz ähnlich wie die vorhergehend beschriebene. Zu sehen ist, unter anderem, eine Konstruktionsskizze (das weiße Backpapierblatt ist über einen Meter lang, im Hochformat präsentiert), die zwei aufeinander zulaufende Linien zeigt, verbunden durch Zick-Zack-Linien. Darüber sieht man eine nummerierte Auflistung, mit allerlei Pfeilen und Klammern. Die Texttafel informiert: „[...] Robert Menasses Anspruch auf erzählerische Totalität leitet sich nicht zuletzt von Doderer her. Der Roman *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001) verknüpft den Lebenslauf des Rabbi Menasseh ben Israel aus dem 17. Jahrhundert mit der österreichischen Realität der 1960er und 1970er Jahre. [...]“ (*Texttafel Station 44/Schreibprozesse: Planen*). – Rezipierende können die gezeigte Skizze also mithilfe dieser Erklärung entschlüsseln.

Die Anspielung der Erzählstimme auf Heimito von Doderer bezieht sich auf eine andere Station der Ausstellung, in der dessen Bauplan zum Roman *Die Dämonen* zu sehen ist. So werden stationsübergreifende Bezüge innerhalb der musealen Erzählung geschaffen.

„Studieren“

Es ist zu lesen:

Elias Canetti hat das Buch *Masse und Macht* (1960) als sein „Lebenswerk“ betrachtet. Mehr als zwanzig Jahre lang hat der spätere Nobelpreisträger für Literatur an seinem Großessay gearbeitet. [...] Von der klassischen Massenpsychologie Gustave Le Bons und den psychoanalytischen Ansätzen Sigmund Freuds setzte er sich dabei bewusst ab. Stattdessen griff Canetti auf ethnologische Beschreibungen zurück. [...] (*Texttafel Station 44/Schreibprozesse: Studieren*)

Die Erzählstimme auf der Texttafel informiert über „ethnologische Beschreibungen“, falsche Buchrücken wiederum tragen Titel wie *Mythos und Kult bei Naturvölkern* (Adolf Ellegard Jensen) oder *Instincts of the Herd in Peace and War* (Wilfred Trotter), darunter auch der erwähnte Freud mit „Massenpsychologie und Ichanalyse“.

Wer die bereitgelegten Kopfhörer aufsetzt, hört einen Ausschnitt – *Die Zerstörungssucht* – aus *Masse und Macht*, gelesen von Canetti selbst in einer Sendung des NDR vom 23.09.1959. Ein Zitat auf einer Texttafel liefert einen noch kleineren Ausschnitt: „Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht. Der Schrecken über den Anblick des Todes löst sich in Befriedigung auf, denn man ist nicht selbst dieser Tote. [...]“ (*Texttafel, Station 44/Schreibprozesse: Studieren*)¹⁹⁹. Es werden hier wiederum zwei verschiedene Erzählebenen eröffnet: Die erste ist die der schon bekannten Erzählstimme, die, zuverlässig an jeder Ausstellungsstation auftauchend, mit an der musealen Rahmenerzählung arbeitet. Die zweite Ebene wird innerhalb des zitierten literarischen Werkes eröffnet. Sie bahnt eine kurze Binnenerzählung an, die nur als Andeutung oder Ausschnitt existiert. Dabei wechselt der Modus der Erzählung mittels Abspielen einer Audioaufnahme wieder von narrativ zu dramatisch. Ergänzt durch handschriftliche Notizen Elias Canettis, die wiederum auch transkribiert worden sind und erst durch Öffnen einer Schublade in Erscheinung treten, kommt es wieder zu einem Zusammenspiel der Modi Zeigen und Erzählen.

Zahlreiche andere kleine Stationen innerhalb der *Schreibprozesse* sind ähnlich aufgebaut: *Notieren* zeigt beispielsweise in der Vitrine Wittgensteins Tagebuch, zum Teil

¹⁹⁹ Zitiert, laut Angabe in der Ausstellung aus: Elias Canetti: *Masse und Macht*. Claassen Verlag, 1960.

in Geheimschrift verfasst – die gefragte Passage wird transkribiert und auf der Texttafel darauf Bezug genommen. *Korrigieren* zeigt das Titelblatt eines Typoskripts von Arno Geiger mit durchgestrichenem Titel. Die Erzählinstanz verrät uns, dass Norbert Niemann die Korrektur durchführte.

Es müssen nicht alle Beispiele erläutert werden, um die Erzählstruktur verständlich zu machen. Es kann hier, mit Genette, auch die „Frequenzbeziehung zwischen Erzählung und Geschichte“²⁰⁰ beobachtet werden. Das Ereignis, der Typ des Schreibprozesses, variiert – die Art der Darstellung bleibt jedoch immer gleich. So wird, trotz der vielen verschiedenen Herangehensweisen an das Schreiben auch Einheitlichkeit demonstriert, schließlich ist das Produkt der dargestellten Prozesse immer ein literarisches Werk.

²⁰⁰ Genette: Die Erzählung. S. 74.

5. Resümee

Dieser Arbeit zugrunde lag die Idee, eine wissenschaftliche Analyse zu Literatúrausstellungen durchzuführen. Das Fehlen von größeren Forschungsarbeiten zum Thema war determinativ für den Aufbau der vorliegenden. Es musste in viel größerem Umfang als am Anfang gedacht die Institution „Literaturmuseum“ sowie Zugänge zum Ausstellen von Literatur beleuchtet werden.

In Kapitel zwei wurde versucht, einen inter- und transdisziplinären Bogen von Museumstheorie(n) zur Ausstellungspraxis zu schlagen. Die Einführung eines *Komplexbegriffs* von Museum schien notwendig, um Mehrdeutigkeiten im Umgang mit dem Terminus zuzulassen. Es stellte sich heraus, dass Archive für Literaturmuseen eine sehr wichtige Rolle spielen, so wie auch die Entwicklung der ersten literarischen Ausstellungs- und Gedenkstätten zeitlich mit dem Aufruf zur Gründung von Archiven einherging. Doch obwohl verschiedene Formen des Literaturmuseums schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts existierten und das Ausstellen von Literatur in diesen auf unterschiedliche Weisen praktiziert wurde, nahm das zitierte Metzler Literatur Lexikon erst 2007 das Lemma „Literatúrausstellung“ auf. Wie sich gezeigt hat, begann die Literaturwissenschaft in den letzten 15 Jahren, den Diskurs zur „Unausstellbarkeit“ von Literatur wiederzubeleben und dabei die vormals so oft wiederholten Argumente zum Thema zu wiederlegen. Ein vorläufiges Ende wurde der Debatte, zumindest in dieser Arbeit, damit gesetzt, dass Literatúrausstellungen als eigenständige Rezeptionsform von Literatur bezeichnet werden.

Als nächstes wurde die Institution (Literatur-) Museum in den Kontext der Gedächtnisforschung gesetzt. Museale Inhalte konnten dabei sowohl als Abbilder als auch als Motoren von Erinnerungskultur identifiziert werden. Das StifterHaus in Linz, früherer Wohnort Adalbert und Amalia Stifters, positioniert sich selbst als regionaler Gedächtnisort. Innerhalb der musealen Räumlichkeiten wird dezidiert regionale Erinnerungskultur gepflegt, die vor allem über oberösterreichische Autoren und Autorinnen transportiert wird. Innerhalb dieser wird Stifter eine Sonderrolle zugesprochen. Inszeniert wird der *private* Stifter, der Mensch, der einmal in der Wohnung lebte, schlief, schrieb oder aß, die heute von Museumsbesuchern und

Museumsbesucherinnen betreten werden kann. Es wird an dem Erinnerungsort – metaphorisch und wörtlich verstanden – eine kontinuierliche Erinnerungskultur geübt, die regionale und nationale Identität stärken kann. Zur gleichen Zeit werden jedoch auch Brüche und Diskontinuitäten aufgezeigt, zum Beispiel indem *Erinnern* auf deklarierte Weise zu einem Thema der Ausstellung gemacht wird und gesellschaftliche Brüche angesprochen werden.

Das Literaturmuseum im Grillparzerhaus ist als nationaler Gedächtnisort zu bezeichnen, weil dort explizit österreichische Literatur(-geschichte) präsentiert wird. Das sehr junge Museum ist jedoch weniger auf personale Gedenkkultur ausgerichtet als das StifterHaus in Linz. Obwohl dem „Hausherrn“ Franz Grillparzer ein Ehrenplatz zugesprochen wird, wird er andernorts in der Ausstellung zu einem unter vielen gemacht. Gemeinsam ist den beiden Museen die museale Aufbereitung der beiden Dichterpersönlichkeiten über viele Tagebuch- und Briefzitate, die einen ungefilterten Einblick ins Private geben. An dieser Stelle könnten Analysen ansetzen, die untersuchen wollen, *welche* Erinnerungskultur an bestimmten Orten gepflegt wird. Die Frage ist dann nicht nur, wie genannte Autoren anhand der ausgewählten Zitate präsentiert werden, sondern auch: Welche Zitate werden nicht gezeigt? – Welche, Fakten werden unter den Tisch gekehrt? Besonders in der oftmals mythisierenden Rezeption von Klassikern ist das ein interessanter Aspekt, wie auch Bernhard Fetz in Bezug auf Grillparzer schreibt.

Wenn schon nationaler, also österreichischer, Gedächtnisort, so ist das Literaturmuseum der ÖNB zumindest auch ein Ort, an dem die Kategorie *österreichisch* verhandelt wird und an dem versucht wird, viele verschiedene Antworten zu geben. Das Gebäude selbst und dessen Verwandlung vom alleinigen Speichermedium zum öffentlich zugänglichen Raum, an dem Identität immer auch diskutiert wird, tragen auch dazu bei.

Im vierten Kapitel wurden historischer Kontext und biographische Fakten vollkommen zurückgedrängt. Mein Ziel war es, narrative Strukturen in Literatúrausstellungen nachzuweisen und aufzudecken. Die Beweggründe dafür sind einerseits mit Pragmatik und andererseits mit literaturwissenschaftlicher Neugierde zu erklären. Wie könnte eine Ausstellungsanalyse durchgeführt werden, ohne ständig auf Biographien oder Literaturgeschichte zu schießen? Immer wieder werden in der Forschungsliteratur „narrative Strukturen“ in Ausstellungen propagiert. Mit welcher Methode könnten diese nachweisbar und auch erklärbar sein?

Gérard Genettes Erzähltheorie war zwar nicht hundertprozentig kompatibel, bot sich zuletzt aber dennoch an, um den Fokus der Analyse möglichst stark auf den Modus der Darstellung richten zu können.

Die Untersuchung der Handlungsebene brachte für das Literaturmuseum im StifterHaus hervor, dass zwei Erzählstränge zum größten Teil nebeneinander existieren. Anhand unterschiedlicher Designs wie auch Erzählweisen sind sie trotzdem problemlos zu unterscheiden und werden nicht durcheinander gebracht. Der Erzählstrang zu Stifter wird weitgehend dramatisch erzählt. Mithilfe der originalen Möbelstücke sowie daran befestigten Zitaten aus Briefen oder Tagebüchern werden kleine Szenen gestaltet. Die „Figur Stifter“ wirkt so wenig distanziert und enthält Identifikationspotenzial. Der Erzählstrang zur oberösterreichische Literaturgeschichte weist einen sachlicheren Stil auf. Die narrativen Passagen in Wand- oder Vitrinentexten werden nur vereinzelt durchbrochen. Dafür werden zum Beispiel Hörstationen oder einzelne Filmpräsentationen genutzt, welche oft auch zeitliche Sprünge markieren.

Diese weist auch die museale Erzählung im Grillparzerhaus auf. Prolepsen oder Änderungen des Erzähltempos werden hier noch viel öfter strategisch eingesetzt, um bestimmte Phänomene zu demonstrieren und eine strenge Zeitordnung zu durchbrechen. Ähnlich wie in Linz treten sowohl sachliche als auch sehr persönliche narrative Instanzen auf. Jedoch sind diese nicht auch auf die Handlungsebene zu übertragen: hier kommt es zu einem Nebeneinander vieler verschiedener Stationen, die sich auf zeitlicher Ebene zuerst fortentwickeln und im ersten Stock dann aber auflösen. Lediglich die narrative Instanz auf den Texttafeln der Stationen bleibt verlässlich erhalten und sorgt für Orientierungsmöglichkeiten.

Schon an anderer Stelle in dieser Arbeit habe ich darauf hingewiesen, dass ein Vorwurf an die vorliegende Analyse sein könnte, dass sie zu textorientiert sei. Und es muss zugegeben werden: mit der gewählten Methode war es leichter, schriftliche als räumliche Elemente zu erfassen. Während Exponate sich meist in einer Art Zusammenspiel mit Text und Inszenierung befinden, umschließt die räumliche Struktur die genannten und trägt natürlich ihren Teil zum Gesamten bei. Leider fand sie in der vorliegenden Arbeit nur im Kapitel zur Gedächtniskultur Beachtung. Um die Relevanz des Ausstellungsraumes und der architektonischen Elemente für die Bildung der musealen Erzählung festzustellen, kann hier nur eine eigene Untersuchung

vorgeschlagen werden. Allerdings hat sich im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit auch herausgestellt, dass schriftliche Elemente in Ausstellungen fast gar keine Beachtung in der Literatur finden, was ihnen mit Sicherheit Unrecht tut.

Anhand der vorliegenden Analyse konnte gezeigt werden, dass museale Erzählungen aus einem Zusammenspiel von Texttafeln, Exponaten, anderen Medienträgern wie Bildschirmen, Fotos oder Hörstationen und räumlichen Gegebenheiten entstehen. All diese können auch einzeln betrachtet werden. Minimalerzählungen oder auch mehrere aufeinanderfolgende Ereignisse, hier bezeichnet als narrative Struktur, werden fast immer durch mindestens zwei der genannten erzeugt.

Weiterführende Untersuchungen, zum Beispiel zur Rolle von Vitrinen- und Wandtexten als Interpretationshilfe und Deutungsvorgabe, sind wünschenswert. Mehr mutige Ausstellungen, im Sinne Christian Metz', die Rezipierende auf unbekannte (Erzähl-)Pfade führen, ebenfalls.

6. Verzeichnisse

6.1 Primärliteratur

Stifter, Adalbert: Ueber Kunst. (Johannes John und Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Schriften zur bildenden Kunst/Texte. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 8,4.) Stuttgart: Kohlhammer, 2011.

Stifter, Adalbert: Kunst-Ausstellung. (Johannes John und Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Schriften zur bildenden Kunst/Texte. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 8,4.) Stuttgart: Kohlhammer, 2011.

6.2 Sekundärliteratur

Aumann, Philipp/Duerr, Frank: Ausstellungen machen. München: Wilhelm Fink, 2013.

Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Schmidt, 2006.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999.

Barthel, Wolfgang: Literatúrausstellungen im Visier. In: Neue Museumskunde. Jg. 27, H. 1, 1984. S. 4-13.

Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript, 2013.

Baur, Joachim: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 15-48.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Tiedemann, Rolf/Schweppehäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Bd. I) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Beutler, Ernst: Die literarhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung. In: Brauer, Ludolph (Hg.): Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele. Hamburg: Paul Hartung, 1930. S. 227-259.

Blank, Melanie/Debelts, Julia: Was ist ein Museum? „...eine metaphorische Complication...“. Wien: Turia + Kant, 2001.

Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2007.

Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 149-170.

Dallinger, Petra-Maria: Editorial. In: Jungmair, Otto: Adalbert Stifters Linzer Wohnung. Linz: StifterHaus, 2006. S. 5.

Danielczyk, Julia: Literatur im Schaufenster. Über die (Un)Möglichkeit, Literatur auszustellen. In: Disoski, Meri/Klingenböck, Ursula/Krammer, Stefan: (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung. Innsbruck (u.a.): StudienVerlag, 2012. S. 31-42.

Didier, Christina: Spezifische Probleme des Literaturmuseums als Anreger. In: Ebeling, Susanne u.a. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik; Diskussion, Dokumentation, Bibliographie. München u.a.: Saur, 1991. S. 45-56.

Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. (Herrmann, Ulrich (Hg.): Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften. Bd XV) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. S. 1-16.

Dotzler, Bernhard J.: Die Wörter und die Augen. Zur Un-Möglichkeit der Visualisierung von Literatur. In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 39-52.

Erl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Weimar: Metzler, 2005.

Erl, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erl, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. (Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 1) Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 3-24.

Fetz, Bernhard: Ein Museum für österreichische Literatur. In: Fetz, Bernhard (Hg.): Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten. Salzburg u. Wien: Jung und Jung, 2015. S. 14-22.

Findlen, Paula: The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. In: Carbonell, Bettina Messias (Hg.): Museum Studies. An Anthology of Contexts. Malden: Blackwell, 2004. S. 23-50.

Fischer, Susanne: Arno Schmidt? – Allerdings! In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 163-174.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler, 2014.

Fliedl, Konstanze: Da capo. Das Österreichische in der österreichischen Literatur. In: Fetz, Bernhard (Hg.): Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten. Salzburg u. Wien: Jung und Jung, 2015. S. 34-43.

Genette, Gérard: Die Erzählung. (3. Durchgesehene und korrigierte Auflage.) Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Gfrereis, Heike/Strittmatter, Ellen: Die dritte Dimension. In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 25-53.

Gfrereis, Heike/Raulff, Ulrich: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform. In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 101-110.

Gottschalk-Mazouz, Niels: Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften. In: Ammon, Sabine/Heineke, Corinna/Selbmann, Kirsten (Hg.): Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2007. S. 21-40.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg: Junius, 2013.

Jungmair, Otto: Adalbert Stifters Linzer Wohnung. Linz: StifterHaus, 2006.

Käuser, Andreas: Sammeln – Zeigen – Darstellen. Zur Modernität und Medialität von Ausstellungen. In: Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichtertzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 13-26.

Klein, Christian/Martínez, Matías: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht literarischen Erzählens. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009.

Kriegleder, Wynfried: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens, 2011.

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2008.

Lange-Greve, Susanne: Literarisches in Szene setzen: Literatur ausstellen, darstellen, erproben. In: Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 121-130.

Lersch, Gregor H.: Museum und Ausstellung: Partizipative Erinnerungsräume? In: Ackermann, Felix/Boroffka, Anna/Lersch, Gregor (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 21-32.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck, 2012.

Martinz-Turek, Charlotte: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum. In: Martinz-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. (Ausstellungstheorie und Praxis, Bd. 2) Wien: Turia + Kant, 2009. S. 15-29.

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.

Nünning, Ansgar u. Vera (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

Pfäfflin, Friedrich: Literatúrausstellungen in Literaturmuseen. In: Lüttge, Dieter (Hg.): Kunst – Praxis – Wissenschaft. Bezugspunkte kulturpädagogischer Arbeit. Tagungsbericht und Arbeitsmaterialien. Hildesheim, u.a.: Georg Olms, 1989. S. 214-222.

Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld der Erinnerungskultur. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. S. 187-212.

Plachta, Bodo: Dichtershäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart: Reclam, 2011.

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach, 2007.

Pomian, Krzysztof: Was macht ein Museum erfolgreich? In: Museumskunde 72/2, 2007. S. 16-25.

Raulff, Ulrich: Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text. In: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.): Denkbilder und

Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne. Begleitbuch zur ersten Ausstellung. Marbach, 2006. S. 41-50.

Ruckaberle, Axel (Hg.): Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart, Bd 3. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006.

Schwedt, Georg: Literatur-Museen. Wohnhäuser, Sammlungen, Literatenkabinette. München: Callwey, 1995.

Seibert, Peter: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte. In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 15-38.

Schütz, Erhard: Literatur. Ausstellung. Betrieb. In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 65-76.

Schulz, Christoph B.: Die Literatur im Kunstmuseum. In: Moser, Christian/Simonis, Linda (Hg.): Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Heidelberg: Synchron, 2013. S. 137-153.

Vandenrath, Sonja: Doppel-Blicke. In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 77-86.

Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte. Kiel: Ludwig, 2002.

White, Hayden: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

Wilderotter, Hans: „Ein Unendliches in Bewegung“. Museumsstatistik, Museumspolitik und vier Grundregeln der Konzeption von Sonderausstellungen. In: Kussin, Christiane (Hg.): Zwischen Reliquienkult und Reizüberflutung. Möglichkeiten der Konzeption und Gestaltung von Literatúrausstellungen. Berlin: ALG, 2002. S. 28-45.

Zankl, Rudolf: Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus. Berlin, New York: De Gruyter, 1975.

Zeller, Bernhard: Literatúrausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen. In: Jahresring 78/79, Stuttgart 1978. S. 294-300.

6.3 Internetquellen

<http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>.

Zuletzt aufgerufen am 09.04.2015.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Aura>
Zuletzt aufgerufen am 24.04.2015

<https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/o:105927/bdef:Content/get>
Zuletzt aufgerufen am 08.06.2015

<http://www.oesta.gv.at/site/4984/default.aspx>
Zuletzt aufgerufen am 08.06.2015

<http://www.onb.ac.at/23010.htm>
Zuletzt aufgerufen am 10.06.2015

<http://www.onb.ac.at/sichtungen/berichte/stifter-1a.html>
Zuletzt aufgerufen am 22.05.2015

<http://www.stifter-haus.at/DE,1-1-2-1-2,O%C3%83%C2%96-Literaturarchiv>
Zuletzt aufgerufen am 21.05.2015

<http://www.stifter-haus.at/DE,1-1-1,T%C3%83%C2%A4tigkeitsbereiche>
Zuletzt aufgerufen am 21.05.2015

<http://www.stifter-haus.at/DE,1,Stifterhaus---%C3%83%C2%9Cber-uns>
Zuletzt aufgerufen am 21.05.2015.

<http://www.stifter-haus.at/DE,1,Stifterhaus---%C3%83%C2%9Cber-uns>
Zuletzt aufgerufen am 21.05.2015

<http://www.stifter-haus.at/DE,4-3,Werk>
Zuletzt aufgerufen am 09.06.2015

6.4 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Adalbert Stifter Gedenkraum. © Otto Saxinger	43
Abbildung 2: Regalstruktur im Grillparzerhaus vor Einzug des Literaturmuseums. © Klaus Pichler	48
Abbildung 3: Grillparzerzimmer im Literaturmuseum Wien. © Klaus Pichler	51
Abbildung 4: Stifters Schlafzimmer. Wandinstallation "Hoamatland". © Otto Saxinger	60

7. Anhänge

7.1 Abstract

Die vorliegende Analyse untersucht Literaturmuseen und ihre Dauerausstellungen, konkret das StifterHaus in Linz und das Literaturmuseum im Grillparzerhaus in Wien. Ein Theoriekapitel widmet sich der Definition der Begriffe *Museum* und *Ausstellung* sowie den Aufgaben und Gegenständen von Literatúrausstellungen. Danach werden die genannten Institutionen in den Kontext der Gedächtnisforschung, u.a. nach Pierre Nora und Jan und Aleida Assmann gestellt. Dabei wird ihre Funktion als regionaler oder nationaler Gedächtnisort beleuchtet und untersucht, welche Arten der Erinnerungskultur in den Museen gepflegt wird. Anschließend wird eine Analyse der narrativen Strukturen in den Dauerausstellungen im StifterHaus und im Literaturmuseum Wien unternommen. Nach einem eher kurzen Blick auf die Handlungsebene steht die Ebene der Darstellung im Fokus der Analyse. Gérard Genettes Erzähltheorie wird zur Hilfe genommen, um narrative Strukturen in Ausstellungen nachzuweisen und ihre Bauart aufzudecken.

7.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Luisa Neubauer
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	23.10.1988

Ausbildung

2012 – 2016	Masterstudium <i>Austrian Studies</i> Universität Wien
2010 – 2013	Bachelorstudium <i>Vergleichende Literaturwissenschaft</i> Universität Wien
2008 – 2012	Bachelorstudium <i>Deutsche Philologie</i> Universität Wien Abschluss: Bachelor of Arts
2007 – 2008	Bachelorstudium <i>Kultur- und Sozialanthropologie</i>
1999 – 2007	Bundesgymnasium Hollabrunn
1995 – 1999	Volksschule Ernstbrunn

Auslandsaufenthalte

<i>Jänner – Mai</i> 2012	Auslandssemester in Besancon, Frankreich Université de Franche-Comté
-----------------------------	---