

Heike Gfrereis

Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?

Ob man und wie man Literatur ausstellen kann? Mit keiner Frage haben wir in der Planungsphase des Literaturmuseums der Moderne so oft kokettiert wie mit dieser. Natürlich kann man Literatur nicht ausstellen. Sie realisiert sich erst im Kopf des Lesers, durch die Imagination ihrer Stimmen, Töne, Rhythmen, Atembögen und Pausen, ihrer Figuren, Stimmungen, Handlungen und Orte, Farben, Schatten und Tönungen. Man muss sie in sich nachsprechen, nachschreiben, nachdenken. Man muss sie aus sich auftauchen lassen, sie noch einmal für sich formulieren. Was vom Lesen bleibt, das sind individuelle Erinnerungen an konkrete Einzelheiten, Tonlagen, Halbsätze, Verszeilen, Ereignisse, abstrakte Schemen, nicht mehr. Ein blaues Auge hinter schwarzen Haaren bei Mörike, ein tiefer Blick bei Goethe, das Einerschreiten im schlichten Faltenband der Unsterblichen bei Proust, das nächtliche Bad der dunkel schimmernden Judith bei Keller, das klare Gelb und Gold, Blau und Weiß der Haare, Kleider, Polster und Tapeten bei Thomas Mann oder das unaufhörliche Aufschieben des Satzschlusses und Erzählendes bei Kleist.

Was an möglichen ausstellbaren, die realen Sinne ansprechbaren Bildern, Körpern und Effekten denkbar ist, das steht vor und nach dem Lesen, ist Nicht-Literatur und im besten Fall eine eigene Kunst für sich: Pläne, Zettelkästen, Manuskripte, Bücher, Klappentexte, Autorenbilder, Interviews, Lesungen, Rezensionen, Illustrationen, Vertonungen, Verfilmungen, Inszenierungen und, in Ausstellungen, Installationen: Übertragungen von Worten in den Raum, Übersetzungen von Strukturen in Raumfolgen, Visualisierungen von historischen Entstehungs- oder Rezeptionshintergründen.

Natürlich ist das Papier im Archiv, das wir zeigen können und an diesem an das Archiv gebundenen Standort auch zeigen, der Öffentlichkeit zugänglich machen müssen, etwas anderes als die Literatur. Natürlich ist es unscheinbar, klein, oft kaum lesbar, fürs Ausstellen nicht gemacht; oft genug hat es – wie Personalausweise, Führerscheine, Röntgenbilder, Totenmasken – mit Literatur nur wenig oder nichts zu tun.

Allerhöchstens – und das hat uns beruhigt, zur Koketterie hingerissen –, allerhöchstens führen unsere Archivalien ins Grenzland der Literatur. Im glücklichen Fall, wenn wir sie mit der den Kleinigkeiten und Banalitäten zugetanen Phantasie des Spurensuchers und Fährtenlesers betrachten und sie nicht makellos, wenigstens leicht schmutzig sind, stammen Manuskripte und Bücher aus dem Einzugsgebiet der Poesie. Sie sind durchtränkt von den Spuren zweier Räume, gezeichnet vom Niemandsland des kreativen Akts wie seinem irdischen Einstiegsort, dem Schreibtisch des Autors und dem Sitz- oder Liegeplatz des Lesers.

Das Ausstellen, selbst schon das Ausgeben von magazinierten Archivalien in den Lesesaal verwandelt auch literarische Archivalien in die Pomianschen »Semiophoren«, in materielle »Zeichen, die eine Beziehung herstellen sollen zwischen dem Betrachter und dem Unsichtbaren, auf das sie verweisen«, in Zeichen, die »dem Blick der Bewohner der jeweils anderen Welt ausgesetzt werden«¹ und waren, dem Blick ihres Autors und dem des Besuchers oder Benutzers. Im Museum sind wir Mystiker, Voyeure, Kriminalisten und reine Ästheten zugleich. Wir haben den Autographenkult, die Verehrung der Schrift als Reliquie, als symbolisch-ikonische Verkörperung eines Dichtergenius, als Emanation und Abdruck des unsichtbaren Geistes, ebenso schon hinter uns und als poetischen Glauben in uns wie die poststrukturalistische Gegenfigur, die Konstruktion der Schrift als Ding, als ikonisch-indexikalische Spur des Imaginären, Verdichtungspunkt, Generator, Reflektor und schwarzes Loch bedeutungsstiftender Diskurse.

Der poetische Glaube schreibt den Kritzeleien, Überschreibungen und Streichungen, Einklebungen, Abkürzungen, Buchstabenornamenten, darunter- oder danebengeschriebene Schemata, aber auch den Kaffeeflecken, Rissen, Schmauchspuren, Tintenklecksen und Bleistiftstäubchen, Pfeilen, Unterstreichungen, Ausrufezeichen am Rand eines Buchs, den schmutzigen Fingern aus einer vergangenen Welt, den Fingerabdrücken des Schreibers, Setzers oder Lesers eine besondere Energie zu. Sie verwandeln das normale flache Blatt mit seinen zwei Seiten in eine nervöse, herrlich pragmatische, handfest-platte Membran zwischen Realität und Imagination, Material und Fiktion, Bauplan und Ausführung, Textur und Story oder eben auch, je nachdem, was wir sehen wollen, je nachdem auch, wie groß, wie bekannt ihr Autor ist, Körper und Geist.

Solche Papiere zeigen, wie Literatur immer auch mit der Hand oder wenigstens den Fingern gemacht wird, wie viel sie doch mit Begreifen und Anschauen zu tun hat. Manchmal zeigen sie das pauschal, wenn ihre Spuren sinnlos bleiben, sich nicht in einen Zusammenhang bringen, mit einer Funktion, einem Zweck benennen lassen, Bedeutung nicht konstituieren, sondern nur Benutzung beweisen. Manchmal geben sie uns den Faden an die Hand, an dem wir nur ziehen müssen, um das Gewebe eines Textes vor unseren Augen wie ein Strickmuster auflösen zu können. So wie die noch auf einen Blick, im Schauen, binnen weniger Sekunden lesbare erste Streichung in Kafkas *Proceß*, das Ersetzten von »war gefangen« durch »wurde verhaftet«, oder die vier Auslassungspunkte in Rilkes *Carussell*, die das etwas aufdringlich wiederholte, einen impressionistischen Wahrnehmungsfleck evozierende »Und dann und wann ein weißer Elephant« als Stimme in uns initiieren und die lyrische Fiktion um einen Grad realer machen: Wir lesen nicht ab, wir denken hinzu, sprechen und sehen selbst.

¹ Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 95 und S. 43.

Manchmal wird uns in Echtzeit ein historischer Augenblick geschenkt, wie bei Heinrich Manns Komödie *Der Ordnungsmann*, die er 1916 durch das Umwenden eines Briefes der Redaktion *Der Bildermann* zu skizzieren beginnt, oder dem angekohlten, 1933 aus einem Stapel der Bücherverbrennung gezogenen Leihbibliotheksexemplar von Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt*.

Natürlich, waren und sind wir uns sicher, lässt sich die Literatur ausstellen. Jedoch, um uns die Koketterie auszutreiben: Soll man die Literatur überhaupt zeigen? Und soll man Literatur so zeigen? Ihre pragmatischen wie bescheidenen, ästhetisch wie historisch meist sehr schwach ziselierten Randphänomene? Ihren papiernen Hintergrund, der den großen Fragen des Lebens, den moralischen Lehren und historischen Reflexionen, den Einteilungen der Literaturgeschichte, den Interpretationen der Germanistik, den Lebens- und Sinnzusammenhängen des Autors, den Erwartungen der meisten Leser und also potenziellen Besuchern so unerbittlich fern bleibt? Ihr leibhaftiges und nicht einmal ihr »vorschwebendes Gestaltschema« (Ernst Robert Curtius), ihre von Überlieferungszusammenhängen geprägte Idee? Soll man die Spuren zeigen, die – im übertragenen wie buchstäblichen Sinn – die schmutzigen Finger ihrer Autoren, Leser und auch der Besucher auf ihr hinterlassen haben? Darf man Archivalien so wie wir in Marbach präsentieren? Sie zum Zeigen ihrer vollen körperlichen, wenigstens zweiseitigen Materialität auf Glas legen und kommentarlos ohne narrative Begleitexponate alleine lassen? Sie zum ästhetischen Gegenstand machen, als wären sie doch für das Ausstellen gemacht? Ihnen durch das Wegnehmen von der Wand und das Ablösen vom samtene Untergrund, durch Stapeln und Häufen, durch das Einreihen in auch formale Serien, tapetenartige Gattungsreihen oder bilderatlas- und daumenkinoähnliche Motivketten, ihr Jenseits nehmen? Soll man riskieren, dass man im schlimmsten Fall nichts sieht als einfach Papier?

Als Leiterin eines Literaturmuseums darf ich die erste Frage nur rhetorisch stellen. Als Privatperson ist sie mir ernst. Soll man Literatur ausstellen? Der Literatur, dem Lesen zuliebe müsste man das Literatúrausstellen verbieten. Wer schaut, der liest nicht. Lesen heißt die äußere Welt zu vergessen, von der Form der Buchstaben, der Größe der Seite abzusehen, sie nicht mehr wahrzunehmen. Ein Museum ist ein den intimen Plätzen des Lesens entgegengesetzter Ort. Man muss in ihm stehen und laufen, darf die meisten Dinge nicht berühren, kann nicht blättern, oft nicht einmal lesen, was in einer Vitrine liegt oder hoch oben an der Wand hängt. Museen sind meist nicht bequem, sind traditionell wie Kirchen zu groß, zu hoch, zu kühl und zu dunkel, zu heilig, um sich selbst zu vergessen und in ein Buch zu verlieren. Im besten Fall, so tröstet man sich als

Museumsleiter, verführt das Vorenthalten der Literatur in Ausstellungen dazu, sie nach dem Ausstellungsbesuch zu lesen.

Doch: Wer ins Museum geht, um Literatur zu sehen, will offenbar sie selbst gerade nicht lesen, will sich das Lesen ersparen, die Literatur ohne Lektüre kennen lernen. Raumtexte und Legenden ersetzen im Museum gewöhnlich die Lektüre des ausgestellten Textes; auch die Aura des Originals vermittelt den Wert der Literatur, nimmt die eigene Lektüre vorweg oder bestätigt sie in ihrem Nutzen, ihrem Sinn. Die Anschauung überträgt den ›Gehalt‹, so wie es das Legen eines Buchs unter das Kopfkissen tun kann. Mancher geht vielleicht auch in ein Literaturmuseum, um sich wie beim Lesen von einem poetisch-erhabenen Geist, einer heiligen oder wenigstens märchenhaften Stimmung aus dem Alltag entführen zu lassen. Mancher, um zurückzuerhalten, auf was er beim Lesen verzichtet hat oder verzichten müsste: die Realität, die menschliche Gesellschaft, seine soziale Identität. Er möchte in einem Rundgang harte Hintergrundinformationen erhalten, sich selbst versichern und absichern, gelebtes Leben betrachten, mit den Autoren als Außenseitern mitleiden, tatsächliche Ursachen und Auswirkungen der so luftigen Kunst aus Worten sehen. Dass wir es unseren Besuchern nicht so leicht machen, weil wir ihnen zunächst nichts geben als die Archivalien selbst, kann zwar in einen Text hineinführen, an die Schwelle zur Lektüre heranzuführen, aber nicht mehr. Die literaturwissenschaftliche, literaturdidaktische Analyse eines literarischen Texts verleiht ihm nur eine Scheinsichtbarkeit, auch wenn sie sich nur auf diesen Text konzentriert und dieser Text nicht mehr Platz benötigt als eine ausstellbare, in der Ausstellung lesbare Din-A4-Seite. Wer seine privaten Erinnerungen an einen Text an diesen zurückbinden, an ihm kontrollieren, relativieren, intensivieren, präzise benennen und mit Argumenten motivieren möchte, der fängt unwillkürlich zu weben, gegen die zeitliche Abfolge des Lesens in einem imaginären Raum zu denken an: Er liest wiederholt, liest von hinten, vom Ende, nach vorne, zum Anfang hin und denkt von diesem aus wieder ans Ende, sammelt Wiederholungen und merkwürdige blinde Motive ein, stiftet Beziehungen, beginnt jedes Wort, jeden Buchstaben, jedes Zeichen und auch Nicht-Zeichen, jede Fehlstelle als Fingerzeig zu verstehen, begründet den Text in seiner Struktur und seinem Verlauf, ersetzt das ihm in Erinnerung gebliebene Imaginäre und auch das meist jeder Literatur unterstellte unsichtbare ›Höhere‹ durch die Textur.

Einen Text aus den Quellen zu lesen, ihn im Manuskript mit seinen Entwürfen und Streichungen, den die Oberfläche marmorierenden Eigenheiten der Handschrift oder Type zu lesen, verzögert die Lektüre und bremst die Imagination, liefert uns aber den Text an die Hand, führt ihn uns vor Augen, hilft uns, ihn schreibend zu lesen. Im Manuskript von Rilkes dreizehntem *Sonett an Orpheus* – »Voller Apfel, Birne und Banane, / Stachelbeere« – sind die Satzzeichen und die fehlenden Zeichen gleich bemessen, gleich wichtig wie die Buchstaben. Wortabstände, Kommas, Fragezeichen,

Doppelpunkte, Gedankenstriche, Auslassungspünktchen besitzen genauso viel Raum wie diese. Man sieht, vor allem an dem vorletzten Gedankenstrich und den Auslassungspünktchen, die in diesem Manuskript der *Sonette* insgesamt zwischen drei und sechs variieren, man sieht an der Handschrift, wie viel Macht die Zeile, die möglichst geradlinige rechtsbündige Kontur besitzt. Auf den ersten Blick ist das Sonett nicht nur äußerlich gegliedert, hat Papierplatz um sich und durch die Strophen zwischen sich. Die Handschrift sorgt für eine fortlaufende, deutlich interne Gliederung, weil sie den Buchstaben S verschieden schreibt, ihm verschiedene Höhenlinien zuweist und ihn ab und zu zum höchsten, zum dynamischsten, aufsteigenden Zeichen aufwertet: Das hoch oben im Gaumen mit breitem Mund erzeugte S unterstützt das trochäische Metrum. Es schärft den epigrammatisch-harten, stampfenden und schnippenden Rhythmus, der der traditionell in Alexandriner gesetzten, typisch barocken Sonettform einen antiken Ton verleiht und uns die Wörter buchstäblich in den Mund legt und in die Finger gibt. Das Wort Banane übrigens kommt vom arabischen Wort *banan*, dem (krummen) Finger². Gedruckt sind die S-Buchstaben homogen, die beiden Gedankenstriche in den letzten beiden Zeilen gleich lang bzw. in der von Rilke eigenhändig durchkorrigierten Erstausgabe nur noch durch Verdoppelung ausdifferenziert, die Zeilen sind unregelmäßiger, die Abstände zwischen Buchstaben und Satzzeichen konventionell verringert.

Man kann das am Exponat zeigen und dabei darauf zeigen, man muss dabei nicht auf ein Drittes verweisen. Man muss es jedoch lesen, es nachschreiben, Kommas setzen, laut lesen, in eine skandierende Bewegung der Finger überführen. Je besser sich Archivalien in eine Argumentation einbinden lassen, je besser sie sich in einer Ausstellung führen lassen, desto weniger resistent sind sie als Ausstellungsobjekt. Unabhängig davon, ob man sie textgenetisch, werkimmanent, medienhistorisch, kreativitätspsychologisch, diskurs- und ideengeschichtlich oder literatursoziologisch oder wie auch immer betrachtet. Sie werden durch Querschauen, vor allem aber durch Querlesen gleichsam zum Knotenpunkt, der sich womöglich beim Betrachten bereits wieder löst: Zwar sieht man nur, was man weiß, aber man sieht nicht mehr, was man verstanden hat. In Thomas Bernhards *Alten Meister* (1985) bedauert der besessene Museumsbesucher Reger:

² Wobei Rilke neben der Vokal- und Konsonanten-Analogie des Worts ›Banane‹ zu den heimischen Obstsorten Apfel, Birne und Stachelbeere vor allem auch der andere Nebensinn des Worts fasziniert haben dürfte: *Meyers Conversationslexikon* von 1897 verweist bei B wie ›Banane‹ auf das Lemma ›Musa‹, den lateinische Namen der Frucht. ›Musa‹, wie die Musen, die in der Antike die Schriftsteller inspirieren, und Musaios, der als Sänger legendäre Sohn des Orpheus und der Mondgöttin Selene.

»Die Alten Meister, wie sie jetzt schon seit Jahrhunderten genannt werden, halten nur der oberflächlichen Betrachtung stand, *betrachten wir sie eingehend*, verlieren sie nach und nach und am Ende, wenn wir sie wirklich und wahrhaftig und das heißt, so gründlich wie möglich die längste Zeit studiert haben, lösen sie sich auf, sind sie in uns zerbröckelt und lassen nur einen faden, ja meistens einen ganz üblen Geschmack in unsrem Kopf zurück. [...] Schauen Sie ein Bild nicht lang an, lesen Sie ein Buch nicht zu eindringlich, hören Sie ein Musikstück nicht mit der größten Intensität, Sie ruinieren sich alles und damit das Schönste wie Nützlichste auf der Welt«.³

Allein schon wahrnehmungspsychologisch hat Reger Recht. Jede Ausstellungsdidaktik, jede Ausstellungstechnik – ob permanent oder ephemer – bringt früher oder später den ausgestellten Gegenstand zum Verschwinden. Je symbolischer, je illustrativer ein Gegenstand in einer Ausstellung verwendet wird, desto schneller wird er von dem überlagert, auf was er zeigen soll, zumeist vom Bild des Autors, vom Vorbild der literarischen Figur, von allgemein menschlichen oder übergreifend historischen Hintergründen. Je heterogener die Zeigemittel, je stärker die Fingerzeige durch Grafik, AV-Medien, Szenografie, desto weniger Aufmerksamkeit zieht das Exponat auf sich. Unabhängig davon, ob diese Mittel ein Exponat als Repräsentanten, als Stellvertreter einer abstrakten Aussage, als Requisit eines die Literatur oder ihre Umgebung inszenierenden Bilds, als Ikonen oder als selbstreferentielle Indices in Szene setzten: Exponate sind schwächer als Titelschildchen, Schrift schwächer als Zeichen, Zeichen schwächer als Bilder, Farben stärker als Schwarz-Weiß, Licht und Schatten stärker als Fläche, Entmaterialisierung reizvoller als Materie, Bewegung attraktiver als Stillstand, Töne unmittelbarer als Gegenstände, Menschen, Besucher oder Ciceronen dominanter als Ausstellungen. Je mehr ausgestreckte, jedoch nicht mehr in ihrer Ausrichtung und Herkunft deutlich gemachte Vermittlungszeigefinger auf das Exponat zeigen, mit ihm auf etwas Drittes zeigen, desto mehr löst sich die Wahrnehmung eines Exponats auf in das objektiv zu ihm vermittelbare Wissen. Es ist ein Medium, ein Fernseher. Der Literatur wie den Exponaten zuliebe: Man sollte beides nicht ausstellen, auch wenn sie nicht davon zerstört werden. Sie zu zeigen hilft weder dem Lesen noch dem Schauen. Es stellt nicht einmal bloß, hilft nicht einmal so recht als Gegenzauber, ist ihren Gegenständen gegenüber, der Literatur und den Archivalien, nie indiskret. Man liest und sieht nur wenig, kann nichts schwarz auf weiß mit nach Hause nehmen außer allenfalls: Erinnerungen an Lektüren, ästhetische Eindrücke. So, als habe man gelesen.

³ Thomas Bernhard, *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt a. M. 2003, S. 67f.

Besitzen wir über den institutionellen Grund hinaus (wir sind als Ausstellungsort für die Literatur, als Literaturmuseum 1903 eröffnet worden, und es gilt als selbstverständlich, dass es Literatúrausstellungen gibt, in Geburts- und Wohnhäusern von Dichtern, großen Bibliotheken, Archiven und immer mehr in Literaturhäusern) dennoch einen ethischen Grund, Literatur auszustellen, die Archivalien aus dem Einzugsgebiet der Literatur zu zeigen? Der einzige Grund, der mir einfällt, den ich moralisch nennen würde, ist mein Glaube daran, dass es wichtig ist, eine Bastion zu halten: Literatur ist merkwürdig, nicht selbstverständlich, nicht ganz verständlich, nicht ganz vermittelbar, fremd, oberflächlich, störend, enttäuschend, uninformativ, nur verführend, nie erfüllend, unwichtig, buchstäblich und imaginär zugleich, aber nicht-heilig und auch nicht-didaktisch. Sie erlaubt ein Sowohl-als-auch, bewahrt, weil sie kein Entweder-Oder fordert, einen freien Kopf. Sie ist ein Hort der sinnlosen Buchstaben, Erscheinungen und Vorkommnisse, der nur poetisch sinnvollen Zeichen. Man kann Literatur ausstellen, damit man sieht, dass man sie nicht auf einen Blick, mit einem Wort, einem Sinn verstehen kann. Auch das soll und muss man vermitteln.