

Wort-Räume

ZEICHEN-WECHSEL

Augen-Poesie

Zur Theorie und Praxis
von Literatúrausstellungen

Mit einer Dokumentation der Ausstellung
›Wie stellt man Literatur aus?
Sieben Positionen zu Goethes ›Wilhelm Meister‹
(Frankfurter Goethe-Haus 2010)

Herausgegeben von
Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath

WALLSTEIN

Uwe Wirth

Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt?

Uwe Wirth (*1963) ist Professor für Neuere Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Liebig Universität Gießen. Er studierte Germanistik, Philosophie und Geschichte in Heidelberg, Frankfurt und Berkeley. Von 2005 bis 2007 war er wissenschaftlicher Geschäftsführer des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Forschungsschwerpunkte sind die Literatur um 1800, Semiotik, Performanztheorie und Kulturtheorie. Zuletzt erschien von ihm die Anthologie ›Texte zur modernen Philologie‹ (Stuttgart 2010).

Metaisierung

Seit den sechziger Jahren hat das Präfix »Meta« Konjunktur. Im Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie findet sich sogar ein Eintrag zum Stichwort »Metaisierung«: »Metaisierung« ist ein selbstbezügliches Verfahren, mit dem innerhalb eines Systems über dessen Rahmenbedingungen reflektiert wird.¹ Man kann etwa innerhalb des Systems Sprache über die Verwendungsweisen oder die Wahrheitsbedingungen von bestimmten Ausdrücken nachdenken – derartige Definitionen haben eine metasprachliche Funktion. Doch auch in anderen Bereichen kann man Metaisierungen beobachten, etwa in der Malerei. So bezeichnet der von dem Kunstwissenschaftler Victor Stoichita mitgeprägte Begriff der Metamalerei eine »selbstbewusste« Form der Darstellung der Rahmenbedingungen der Malerei im Medium der Malerei:² eine Malerei, die im Rahmen des Bildes über die Funktion des Rahmens für ein Bild reflektiert. Spätestens hier merkt man nun aber, dass die »metaisierenden Tendenzen« keineswegs das Resultat postmoderner Uneigentlichkeit sind, sondern dass es sie schon immer gab: selbstbezügliche Verfahren in der Literatur (Metafiktion), der Malerei (Metamalerei), aber auch im Theater (Metadrama): immer mit dem Ziel, innerhalb eines Systems über dessen Rahmenbedingungen zu reflektieren.

Glaubt man der niederländischen Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, dann gilt dies in besonderem Maße für das Museum. Bal, die selbst über reiche Erfahrung als Kuratorin verfügt, hat sich in mehreren an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis angesiedelten Studien ausführlich mit den Rahmenbedingungen des Ausstellens von Gegenständen befasst.³ Ihr zufolge haben Museen neben der Funktion, Objekte auszustellen, auch die »Metafunktion«⁴, den eigenen historischen und ideologischen Standort der

Ausstellungsmacher zu reflektieren und diese selbstkritische Reflexion in den Rahmen der Ausstellung zu integrieren.⁵ So wird das Museum zu einem Metamuseum und die in seinem Rahmen stattfindende Exposition von Objekten zu einer Meta-Ausstellung, die Antworten auf die Frage gibt: Ausstellen, was heißt das eigentlich?

Von der Wortbedeutung her ist man schnell dabei zu sagen: Ausstellen heißt ein Objekt vorzeigen und in Szene setzen. Das Vorzeigen impliziert unterschiedliche Formen von Indexikalität: deiktische, hinweisende Gesten, mit denen die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die Exponate gelenkt wird: Gesten, mit denen teils verbal, teils nonverbal gesagt wird: »Sieh hin!«, aber auch »So ist es«.⁶ Nonverbal sagen heißt »zeigen«, aber auch »in Szene setzen«. Wie setzt man ein Exponat in Szene? Wie schafft man, mit anderen Worten, einen Rahmen, in dem ein Ausstellungsding exponiert und präsentiert werden kann? Beide Fragen betreffen die performative Dimension des Ausstellens: Performativität zum einen im Sinne eines direktiven Sprechaktes, der »Sieh hin!« bedeutet, oder eines assertiven Sprechaktes, der »So ist es« behauptet und die deiktischen Gesten begleitet, mit denen die Exponate vorgezeigt werden; Performativität zum anderen aber auch im Sinne einer Aufführung von »Museumsdingen«:⁷ einer Aufführung, die das Museum zur Bühne werden lässt, in deren Rahmen Dinge, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen wurden, zu Museumsdingen gemacht werden.

Die besondere Herausforderung einer Meta-Ausstellung besteht nun darin, *zu zeigen*, wie Dinge zu Museumsdingen gemacht werden, indem die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht nur auf die Exponate selbst, sondern auch auf die Rahmenbedingung ihres Exponiert-Werdens und Präsentiert-Werdens gelenkt wird. Die auf die Museumsdinge gerichteten deiktischen »Sieh hin!«- und »So ist es«-Gesten müssen zugleich als Rahmungshinweise auf die Inszenierungskonzepte der Ausstellungsmacher verstehbar werden und erhalten dadurch eine Metafunktion. Die Meta-Ausstellung als Konzept hat mithin eine eminent performative Pointe: Sie gibt die Antwort auf die Frage »Ausstellen, was heißt das eigentlich?«, indem sie die möglichen Antworten nicht einfach *sagt*, sondern *zeigt*.

Hierbei geht es allerdings nicht darum, den Modus des Zeigens gegen den des Sagens auszuspielen, etwa indem man auf die (insbesondere von Bildwissenschaftlern)⁸ immer wieder gern zitierte Stelle aus dem »Tractatus« verweist, an der Wittgenstein behauptet: »Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.«⁹ Viel wichtiger scheint mir zu sein, dass im Falle einer Meta-Ausstellung sich das, was *über* die Rahmenbedingungen des Ausstellens

behauptet wird, zugleich auch *im* Rahmen dieser Ausstellung zeigen muss. Hierbei handelt es sich um ein »doppeltes Zeigen«, und zwar in dem Sinne, in dem es immer wieder für Bilder reklamiert wird: ein Zeigen, bei dem etwas gezeigt wird, bei dem sich aber auch etwas zeigt.¹⁰ Die Frage, auf die eine Meta-Ausstellung Antworten geben sollte, lautet demgemäß: Wie werden aus deiktischen Gesten, die die Aufmerksamkeit auf die Museumsdinge lenken, deiktische Gesten mit Metafunktion? Wie kann man, mit anderen Worten, im Rahmen des Mediums Ausstellung ostentativ über die Rahmenbedingungen des Mediums Ausstellung nachdenken?

Die Relevanz dieser Fragen zeigt sich in besonderer Weise im Rahmen einer Literatursammlung. Denn es ist alles andere als klar, was man ausstellt, wenn man Literatur ausstellt, respektive was sich zeigt, wenn Literatur gezeigt wird. Warum ist das so?

»Alle Museen, nur nicht die Kunstmuseen, sind Friedhöfe der Dinge«, schreibt Boris Groys in seinem Buch »Logik der Sammlung«, denn was in Museen gesammelt wird, »ist seiner Lebensfunktion beraubt, also tot. Das Leben des Kunstwerks beginnt dagegen erst im Museum«.¹¹ Doch gilt dies auch für das literarische Kunstwerk? Offensichtlich nicht. Literarische Kunstwerke muss man lesend erfassen: unter einem Baum sitzend, auf einem Sofa liegend, im Stehen, während man auf den Bus wartet. Literatur kann man nicht betrachten wie ein Bild, wie eine Skulptur – sie besitzt als ein Objekt, das sich erst im Vollzug von Leseakten konstituiert, zunächst einmal überhaupt keinen Bildcharakter und mithin überhaupt keinen Ausstellungswert: Ein Buch, das man nur anschaut, bleibt tot. Erst wenn man es aufschlägt, darin blättert, darin liest, wird es lebendig. Mit einem Wort: Bei einem Text gibt es nichts zu sehen! Ein Umstand, der auch von einigen Ausstellungsmacherinnen schmerzlich bemerkt wird. So stellt Heike Gfrereis in einem den praktischen und konzeptionellen Schwierigkeiten von Literatursammlungen gewidmeten Aufsatz fest: »Man liest und sieht nur wenig.«¹² Mieke Bal bringt das performative Manko von Flachware auf die knappe Formel: »A show is not a book.«¹³ Umso dringlicher stellt sich die Frage, wie sich Literatur – sei es in Form von Büchern, sei es in Form von Texten, die vor, nach oder neben der Buchwerdung von Literatur existieren – im musealen Bühnenrahmen in Szene setzen lässt: Wie kann das Museum zu einem »Schauplatz« von Literatur werden?

Was zeigt man, wenn man »Literatur« zeigt – und was zeigt sich im Rahmen dieser »Schau«?

Versuchen wir uns dem Problem noch einmal im Rahmen einer phänomenologischen Selbstbeobachtung anzunähern: Ich sitze auf meinem Sofa

und lese ein Buch. Was sehe ich? Nichts. Ich lese. Der Umstand, dass ich Buchstaben wahrnehme, tritt zurück, solange mir Lesbarkeit und Verstehbarkeit keine Schwierigkeiten bereiten. Stattdessen tritt der Gedanke hervor, den der geschriebene Satz ausdrückt, der aus Worten besteht, die sich aus Buchstaben zusammensetzen, die ich teils wahrnehme, teils aber auch errate. Ich realisiere den im Satz ausgedrückten Gedanken, ein zweiter Satz beginnt – wird aber unterbrochen: Die Seite ist zu Ende. Ich muss umblättern.

Wenn dies eine zutreffende Beschreibung dessen ist, was wir »ein Buch lesen« nennen (und wenn es zugleich auch eine zutreffende Beschreibung dessen ist, was wir »Literatur lesen« nennen), dann stellt sich zunächst die Frage: Was geschieht, wenn man Literatur nicht liest, sondern ausstellt, wenn man sie vorzeigt? Was stelle ich aus, wenn ich Literatur ausstelle? Stelle ich ein Buch aus? Ein Buch, das Buchstaben enthält, die Gedanken zum Ausdruck bringen? Oder stelle ich ein literarisches Werk aus?

Literatur als Text

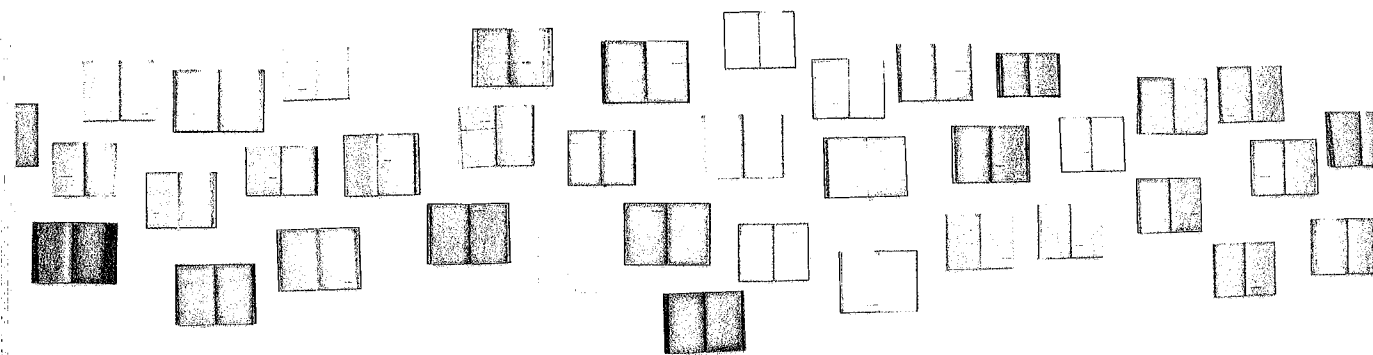
Wieso sollte man Literatur mit Buch assoziieren? Ist Literatur nicht ein Konzept, das unabhängig von seinem materialen Träger existiert? Ein Konzept, das wesentlich davon abhängt, dass wir einen Text – gleichgültig, in welcher Form er uns präsentiert wird – lesen? Doch auch wenn wir sagen: Literatur ist ein Werk, oder Literatur ist ein Text, haben wir ein Problem: Wir müssen bestimmen, was ein Werk, was ein Text ist.

Versuchen wir es: Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat eine recht nützliche Unterscheidung eingeführt, nämlich die zwischen Text und Paratext. Der Paratext ist für ihn ein »Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt«. ¹⁴ Paratexte – also zum Beispiel Vorworte, Überschriften, Fußnoten, Inhaltsverzeichnisse – vermitteln zwischen innen und außen, zwischen der inneren Logik des Textes als Reihe geschriebener Sätze und »dem Diskurs der Welt über den Text«. ¹⁵ Doch Genette führt noch einen weiteren Begriff ein, nämlich den des Epitextes als besondere Form des Paratextes: ein Text, der nicht wie ein Vorwort oder ein Klappentext in unmittelbarer Nähe zum Haupttext oder der materialen Einheit »Buch« steht, »sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum«. ¹⁶ Insofern ist der Ort des Epitextes bestimmbar als »irgendwo außerhalb des Buches«. ¹⁷ anywhere out of the book. Genette

nennt neben Auszügen aus Briefen und Tagebüchern auch Originalinterviews mit dem Autor. Hier könnte man mit Blick auf die Frage, was stellt man aus, wenn man Literatur ausstellt, einhaken: Möglicherweise stellt man Epitexte aus. Man stellt das biographische »Drumherum« aus, mit dem sich das performative Manko von Flachware als Ausstellungsgegenstand – »A show is not a book« – vom sozialen Rahmen des Literaturbetriebs her ausgleichen lässt.

Aber natürlich geht es nicht nur um das »Drumherum«, sondern auch um den Text selbst – genauer gesagt, um seine Entstehung im Rahmen eines schöpferischen Schreibprozesses, als dessen maßgebliche Instanz wir den Autor ansehen. In einer neueren Richtung der philologischen Erforschung von Texten, der sogenannten Schreibprozessforschung, trifft man eine Unterscheidung, die hier von Interesse sein könnte. Der literarische Text wird – das ist ein Erbe unserer Buchkultur – mit dem »fertigen«, dem druckfertigen Text gleichgesetzt. Alle Vorstufen und Fassungen, die vor dem druckfertigen Text liegen, die gewissermaßen das Schreiblabor des Schriftstellers darstellen, werden dagegen als »avant-texte« bezeichnet. Während die Philologie des 19. Jahrhunderts im Grunde nur an den fertigen Texten interessiert war und diese, sofern sie unvollständig überliefert wurden, selbst fertigzustellen versuchte, nimmt die Schreibprozessforschung eine Erweiterung des Textbegriffs vor, indem sie Texte als »offene Gebilde« begreift, die sich prinzipiell immer wieder verändern, immer weiter entwickeln können. Dieser durch poststrukturalistische Texttheorie geschulten Philologie geht es darum, den »Performance-Akt der Textwerdung« darzustellen, ¹⁸ womöglich als eine Art Hypertext, in dem der Drucktext und die Vorstufen gleichberechtigt nebeneinander präsentiert werden. Dadurch erscheint aber auch »der Begriff der Literatur selbst [...] in einem neuen Licht«, wie Almuth Grésillon, eine der Protagonistinnen der Schreibprozessforschung, feststellt: »Sie zeigt sich nicht mehr als vollendete, geschlossene Form, sondern als unabschließbarer Akt der Produktion und Rezeption, als ständig in Bewegung bleibende »Performance«, in der Autor, Schreibprozesse, Textstufen, Medien und Leseprozesse untrennbar ineinander verwoben sind.« ¹⁹

Doch inwiefern betrifft mich diese Rekonfiguration des Text- und Literaturbegriffs als Leser von Literatur? Vermutlich herzlich wenig. Als Leser von Literatur möchte ich eine lesbare Leseausgabe. Aber vielleicht betrifft sie mich als Besucher einer Literatúrausstellung. Vielleicht ist eine Literatúrausstellung eine Art von Schau-Philologie, in der Performance-Akte der Textwerdung durch das Präsentieren von Avant-Texten, Epitexten und Texten in (aufgeschlagenen) Büchern vorgeführt, sprich: vorgezeigt werden.



Literatur als Ding

Mit dem Akt des Vorzeigens erfahren die Avant-Texte und die Epitexte, vor allem aber die gedruckten literarischen Texte, eine phänomenale Verwandlung: Sie erscheinen mir nicht mehr als schriftliche Ausdrucksformen von Gedanken, von deren Materialität ich abstrahieren kann, sondern sie erscheinen als in ihrer Materialität vorzeigenswerte Zeichenträger. Mit anderen Worten: Die Texte erhalten durch den Akt des Vorzeigens Dingcharakter: Dinge, die als materiales »Drumherum« von Literatur, als »philologische Dinge« in Erscheinung treten. Wenn ich eine Literatúrausstellung besuche, dann lese ich nicht, sondern ich sehe mir philologische Dinge an: Ich nehme beschriebene Blätter, aufgeschlagene Buchseiten im Modus der »Schriftbildlichkeit«²⁰ wahr, als monumentale Überreste von Schreibprozessen, an deren Ende etwas »Bedeutsames« entstanden ist: vielleicht ein wichtiges Werk der Literatur.

An dieser Stelle ist es nun angebracht, den Akt des Zeigens genauer in den Blick zu nehmen: Wer etwas ausstellt, der zeigt etwas vor. Genauer gesagt: Er zeigt ein Ausstellungsobjekt vor. Ausstellen ist eine besondere Form des Vorzeigens, bei dem ein Objekt als Ganzes vor Augen geführt wird. Freilich gibt es neben dem Vorzeigen eines Objekts auch noch andere Möglichkeiten des Zeigens. Etwa das hinweisende Zeigen mit einem Zeigefinger auf ein Objekt, bei dem die Aufmerksamkeit auf ein Objekt ausgerichtet wird oder das Sich-Zeigen, das gar nicht absichtlich erfolgt, sondern bei dem das Objekt mit einem Male genauer gesehen, anders gesehen wird, weil ein Aspekt – dies ist

Abb. 1: Ausstellungsansicht ›Verständniswut – 100 Worte‹
Thomas Bernhard

zumeist verbunden mit einer sich verändernden Wahrnehmungseinstellung des Betrachters – besonders hervortritt.

Das Vorzeigen, das Anzeigen, das Sich-Zeigen: Das sind – so behaupte ich – die drei Modi des musealen »Indizienparadigmas«²¹; drei Modi des Zeigens, die das »expositorische Dispositiv« konfigurieren.²² Unter einem expositorischen Dispositiv verstehe ich das Zusammenspiel dreier Aspekte: erstens der »expositorischen Akteure«, also der Ausstellungsmacher, zweitens der räumlichen Anordnung der Objekte, die ausgestellt werden sollen; drittens der »Resonanz«, die die ausgestellten Objekte auf die Besucher der Ausstellung haben. Unter Resonanz kann man hierbei mit Stephen Greenblatt die Kraft des ausgestellten Objekts verstehen, über seine Begrenztheit als Einzelding hinaus einen komplexen Blick auf einen größeren Zusammenhang, eine Welt, eine Kultur zu ermöglichen und eine Ahnung von den kulturellen, sozialen, vielleicht aber auch psychischen Kräften zu erhaschen, die das Zustandekommen dieses Objekts ermöglicht und den Umgang mit diesem Objekt geprägt haben.²³ Goethes Schreibfeder verweist auf ein »tintenklecksendes Säkulum«. Indem eine Schreibfeder auf diesen mediengeschichtlichen Zusammenhang zurückverweist, besitzt sie Resonanz. Indem ein Museumsbesucher sich vom Anblick dieser Schreibfeder in diesen mediengeschichtlichen Zusammenhang zurückversetzen lässt, geschieht ein kleines »Aufmerksamkeitswunder«: Das Museumsding hat den Museumsbesucher »angemacht«: Das Ding erhält die Macht, die Aufmerksamkeitsökonomie des Besuchers zu konfigurieren und so »Präsenzeffekte«²⁴ ganz eigener Art zu erzielen. Was Hans Ulrich Gumbrecht als »Macht der Philologie« propagiert, nämlich dass ihre Agenten, die Philologen, in der Lage sein sollten, durch Tätigkeiten des Identifizierens, Wiederherstellens, vor allem aber des Kommentierens, den edierten Text als verkörperten Text »heraufzubeschwören«,²⁵ markiert gewissermaßen die Zielkoordinaten aller Ausstellungsmacher: das Heraufbeschwören als museale Praktik, die einen Gegenstand nicht nur vergegenwärtigt, sondern auch verlebendigt – das Kommentieren als Produktion eines Paratextes, der ein philologisches Ding – ein Manuskript, ein Buch, eine Schreibfeder – »rahmt« und durch diesen Rahmungsakt in ein Museumsding verwandelt.

Ebendeshalb kann André Malraux in seinen Überlegungen zum »Imaginären Museum« behaupten, das Museum entspreche dem, »was eine Theaterausstellung gegenüber der Lektüre eines Stückes, was das Anhören eines Konzerts gegenüber dem Schallplattenkonzert bedeutet«.²⁶ Mit anderen Worten: Das Museum hebt darauf ab, im Rahmen inszenierter Präsenz-Effekte eine Auratisierung der Dinge zu betreiben²⁷ – freilich geht es dabei nicht um

die Dinge als Dinge, sondern um die Dinge als Museumsdinge, die ihre Aura dadurch erhalten, dass sie synekdochisch auf jenen größeren Zusammenhang verweisen, dem sie entnommen sind, und zugleich – auch dies ist eine wichtige Quelle der Auratisierung – auf ihr Herausgerissensein aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang. Museumsdinge erhalten ihre Aura nicht zuletzt dadurch, dass der Betrachter sich in ihrer Nähe vergegenwärtigt, welchen kontingenten Umständen es zu verdanken ist, dass sie überliefert wurden und nun als Überrest – als philologisches Ding – bewundert werden können.

Die parergonale Rahmung des Sehens

Insofern ist Auratisierung nicht nur der Effekt eines musealen Inszenierungsrahmens, vielmehr ist Auratisierung selbst ein Rahmen, der die Art und Weise, wie wir ein Ding sehen, gleichsam »parergonal« determiniert. Parergon hier nicht nur verstanden als schmückendes Beiwerk, etwa als fixer goldener Rahmen, der ein Bild umgibt, sondern auch, ja vor allem, als Rahmungsdynamik, die »von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit [wirkt]«;²⁸ als Vermischung von innen und außen, die das Außen ins Innere hineinruft, »um es (von) innen zu konstituieren«.²⁹ Das »bestimmte Außen«, das ist der Inszenierungsrahmen der Ausstellungsmacherinnen und -macher; es ist aber auch der Blick des Betrachters, das auratisch gerahmte Sehen und Wahrnehmen.

Während Benjamin der Photographie als technisch reproduzierbarer Kunstform attestierte, bei dieser beginne im Vergleich zum gemalten Bild »der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen«,³⁰ kommt es bei philologischen Dingen, die im Rahmen einer Literatúrausstellung präsentiert werden, zu einem merkwürdigen Oszillieren.

Die ausgestellten philologischen Dinge verweisen auf den Performance-Akt der Textwerdung als Übergang von handschriftlichen Vorstufen zu druckschriftlichen Endfassungen. Druckschrift als technisch reproduzierte, eine endgültige Fassung des Werks repräsentierende Schrift steht indes in einem Spannungsverhältnis zu den vorläufigen Entwürfen von des Autors Hand, die den mühsamen Schaffensprozess in Papierform darstellen, nämlich als versuchsweisen, variantenproduzierenden Schreibprozess. Dabei eignet dem von der Hand des Autors stammenden Text eine Aura, die trotz, ja womöglich wegen der technischen Reproduzierbarkeit der Schrift im Medium der überindividuellen Druckschrift, der individuellen Handschrift einen Kultwert zuweist: einen

Kultwert, der Aura an Authentizität koppelt. Authentizität hier ganz schlicht verstanden als Eigenhändigkeit: Ein Autograph Goethes besitzt eine Aura, die das Sehen »parergonal« rahmt: Ich sehe nicht mehr Schriftzüge, die Worte verkörpern, die ich womöglich weder lesen noch verstehen kann, sondern ich sehe Worte von Goethes Hand. Wer muss da noch lesen und verstehen? Ich sehe eine Schreibfeder, die von Goethe zum Schreiben benutzt – berührt – wurde. Könnte ich sie doch ebenfalls berühren! Vielleicht würde ich dann auch so schreiben können wie Goethe?³¹ Hier gewinnen der Autograph und die Feder die Aura einer Reliquie – ihr Ausstellungswert fällt mit ihrem Kultwert zusammen.

Frage: Wie kommt es zu dieser parergonalen Rahmung des Sehens? Antwort: Durch museale Paratexte. Neben jedem Ausstellungsobjekt (dem handgeschriebenen Manuskript, dem aufgeschlagenen Buch, dem Brief, der Schreibfeder, der Brille, dem Kupferstich) liegt ein kleiner Zettel, der sich auf das Ausstellungsobjekt bezieht, indem er es benennt und datiert. Der einzige Grund, warum ich mehr sehe als ein Manuskript, ein Buch, einen Brief, eine Schreibfeder, eine Brille, einen Kupferstich, die in einem Ausstellungskasten liegen, ist, dass ich durch Begleittexte – lesend – informiert werde: Begleittexte, die direkt neben den ausgestellten Objekten liegen oder an den Schaukästen angebracht sind oder in den verschiedenen Ausstellungsräumen oder in einem Ausstellungskatalog. Ohne diese Begleittexte, die die ausgestellten Objekte mit einem diskursiven Rahmen versehen, sehe ich ein handgeschriebenes Stück Papier, aber kein Manuskript von Goethe. Paratexte im Allgemeinen und museale Paratexte im Besonderen funktionieren wie Vergrößerungsgläser: Was man mit »bloßem Auge« nur unscharf wahrnehmen konnte, wird nun als Museumsding mit Ausstellungs- und Kultwert lesbar. Lesbar insofern, als die musealen Paratexte indexikalisch – wie mit einem Zeigefinger – auf philologische Dinge verweisen. Zugleich verweisen die philologischen Dinge ihrerseits auf den Schaffensprozess zurück, den sie als Schreibspuren bezeugen.³² Auch hierbei ist Indexikalität im Spiel, allerdings nicht im Modus des Vorzeigens, sondern in dem des Anzeigens: so wie ein Fußabdruck oder ein Krankheitssymptom als Anzeichen gedeutet werden.

Metaindexikalität

Schließlich gibt es aber noch eine dritte Form der Indexikalität, die ich provisorisch als »Metaindexikalität« bezeichnen möchte: eine Indexikalität, die auf ein Ausstellungskonzept verweist, aufgrund dessen bestimmte philo-

logische Dinge als vorzeigenswert erachtet werden. Allein durch die Art und Weise, wie die Dinge arrangiert und inszeniert werden, zeigt sich etwas. Absichtliche Formen metaindexikalischen Verweisens finden sich im Rahmen expositorischer Dispositive vorzüglich an zwei Orten: Der eine Ort ist der Ausstellungskatalog. Hier wird diskursiv, mit Hilfe eines beweglichen musealen Paratextes, der Besucher von den Ausstellungsmachern *als Leser* auf das Ausstellungskonzept aufmerksam gemacht. Der andere Ort ist der Ausstellungsraum im Ganzen und der Ausstellungskasten im Einzelnen: Neben der reinen Identifikation des ausgestellten Objekts durch die Begleittexte erfahre ich womöglich etwas über den Grund, warum die Ausstellungsobjekte zusammen im Kasten liegen, ich erfahre also etwas über das Konzept.

Dieses Konzept wird zumeist nicht explizit gemacht, vielmehr zeigt es sich metaindexikalisch am Arrangement: sei es, dass mir die Ausstellungsmacherinnen ihr Konzept über das Medium des Arrangements ostentativ vorzeigen wollen und durch mehr oder weniger auffällige Rahmungshinweise den musealen Schauplatz als konzeptionell konfigurierten Schauplatz markieren: »Schaut her, das ist unser Konzept, und so setzen wir es hier um!« In diesem Fall haben wir es mit absichtlichen metaindexikalischen Inszenierungssignalen zu tun.

Es kann aber auch sein, dass das Ausstellungskonzept nicht schlüssig ist oder dass es bei der Umsetzung zu performativen »Unglücksfällen«³³ kommt. Auch dann hat das Arrangement eine metaindexikalische Funktion: Es wird als Verkörperung des Ausstellungskonzepts zu einem unfreiwilligen Symptom des Scheiterns. Anders gewendet: Das Scheitern des Ausstellungskonzepts *zeigt sich* im Rahmen der realisierten Ausstellung; in der Auswahl der Objekte, ihrer Anordnung, ihrer paratextuellen Rahmung. Die metaindexikalische Funktion einer gescheiterten Ausstellung besteht darin, dass Besucherinnen und Besucher – vor allem aber auch andere Ausstellungsmacherinnen und -macher – auf diese Ausstellung als abschreckendes Beispiel verweisen können: »So nicht!«

Wenn es ums Große und Ganze geht, um die »Ausstellung als Ausstellung«, genauer gesagt, um das »Sich-Zeigen ihrer Setzung«,³⁴ dann tritt Metaindexikalität als Rahmungshinweis auf ein expositorisches Dispositiv auf: ein expositorisches Dispositiv, das parergonal, »von einem bestimmten Außen her« (dem Ausstellungskonzept), »im Inneren des Verfahrens mitwirkt« (nämlich als im Arrangement der Gegenstände verkörpertes Ausstellungskonzept) und mithin die Ausstellung als Ausstellung von innen her konstituiert.

Dabei zeigt sich das »Meta« der Metaindexikalität auch an einer anderen Stelle, die zunächst vielleicht überhaupt nicht bemerkt wird: im Zwischenraum zwischen den ausgestellten Dingen.

Was ausgestellt wird, ist das, was gezeigt wird, und was gezeigt wird, sind die sichtbaren Ausstellungsobjekte. Aber es wird noch mehr gezeigt, etwas, das nicht als Objekt sichtbar ist, sondern das nur als Beziehung zwischen Objekten, das heißt im räumlichen Arrangement der Museumsdinge, sichtbar *wird*. Das wusste schon Aby Warburg, der Photographien von Bildern und Zeitungsausschnitten auf mit schwarzem Stoff bezogenen Tafeln anordnete, wobei er die Ansicht vertrat, die Räume zwischen den arrangierten Elementen seien konstitutiv für das Entstehen eines »Denkraums«.³⁵ Was, so frage ich mich abschließend, wenn man Warburgs Programm einer »Ikonologie des Zwischenraums«³⁶ auf die Ausstellung von Literatur überträgt, wenn Literatúrausstellungen zum Schauplatz einer »Philologie des Zwischenraums« würden? Die Literatúrausstellung als Auftrag für eine Schauphilologie, die den Performance-Akt der Textwerdung im Rekurs auf die »Zwischenräumlichkeit als Strukturprinzip«³⁷ des Mediums Schrift, vor allem aber des Mediums Literatur³⁸ vorführt und damit einen metaisierenden Denkraum schafft: einen Denkraum, der *im*, ja der *als* Ausstellungsraum sichtbar wird; ein Ausstellungsraum, in dem also nicht nur philologische Dinge vorgezeigt werden, sondern in dem sich – in den Zwischenräumen – zeigt, was die (performativen, parergonalen, paratextuellen) Rahmenbedingungen für das Werden von Literatur sind.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart 2008.
- 2 Stoichita, Victor I.: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, S. 46 und 74 ff.
- 3 Vgl. hierzu insbesondere Bal, Mieke: Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis, New York 1996.
- 4 Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt/M. 2006, S. 80.
- 5 Ebd. S. 78.
- 6 Ebd. S. 33.
- 7 Korff, Gottfried: Museumsdinge. deponieren – exponieren, Köln u. a. 2002, S. IX ff.
- 8 Vgl. Boehm, Gottfried: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes, in: Gfrefeis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007, S. 144-155, S. 144.
- 9 Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus, Nr. 4, Frankfurt/M. 1984, S. 50.
- 10 Boehm, Gottfried: Die Hintergründigkeit des Zeigens, a. a. O., S. 144.
- 11 Groys, Boris: Logik der Sammlung. Das Ende des musealen Zeitalters, München 1997, S. 9.

- 12 Gfrereis, Heike: Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?, in: Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): Deixis, a.a.O., S. 81-88, S. 87.
- 13 Bal, Mieke: Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide, Toronto 2002, S. 138.
- 14 Genette, Gérard: Paratexte. Frankfurt/M. 1992, S. 10.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd, S. 328.
- 17 Ebd.
- 18 Grésillon, Almuth: Critique génétique: Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie, in: Quarto, 7, 1996, S. 14-24, S. 23.
- 19 Ebd.
- 20 Vgl. Krämer, Sybille: Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Bredekamp, Horst/Krämer, Sybille (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 157-176, insbesondere S. 158, wo Schriftbildlichkeit als »Hybridisierung von Sprache und Bild« definiert wird.
- 21 Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst (1979), in ders.: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995, S. 7-44, S. 18.
- 22 Vgl. hierzu Scholze, Jana: Kulturemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 121-148, die mit Blick auf die Ordnung der Museumsdinge feststellt: »Diese Ordnung wird zunächst mit der Bestimmung von Objektarrangements und Raumgestaltungen angelegt. Dabei werden bestimmte Lesarten protegiert, andere verdeckt, untergeordnet oder sogar unterdrückt« (S.139). Der so gefasste Ordnungsbegriff koinzidiert in wichtigen Aspekten mit Foucaults Dispositivbegriff.
- 23 Greenblatt, Stephen: Resonance and Wonder, in: Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington/London 1991, S. 42-56, S. 42.
- 24 Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt/M. 2004, S. 18.
- 25 Gumbrecht, Hans Ulrich: Die Macht der Philologie, Frankfurt/M. 2003, S. 18.
- 26 Malraux, André: Psychologie der Kunst. Das Imaginäre Museum, Hamburg 1957, S. 31.
- 27 Vedder, Ulrike: Museum/Ausstellung, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 2005, S. 148-190, S. 188.
- 28 Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 74.
- 29 Ebd, S. 84.
- 30 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Walter Benjamin. Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt/M. 1991, S. 471-508, S. 485.
- 31 Wohl kaum!
- 32 Zu einer Unterscheidung verschiedener Formen von Indexikalität siehe: Wirth, Uwe: Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlernen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt/M. 2007, S. 55-81.
- 33 Vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte, 2. Auflage, Stuttgart 1979, S. 36.
- 34 Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M. 2002, S. 290.
- 35 Warburg, Aby: Einleitung, in: Warnke, Martin (Hg.): Aby Warburg. Der Bildatlas Mnemosyne, in: Bredekamp, Horst u. a. (Hg.): Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Abt. II, Bd. II.1, Berlin 2000, S. 3-6, S. 3.
- 36 Michels, Karen/Schoell-Glass, Charlotte (Hg.): Aby Warburg. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, in: Bredekamp, Horst u. a. (Hg.): Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Abt. VII, Bd. VII, Berlin 2001, S. 434.
- 37 Bredekamp, Horst/Krämer, Sybille (Hg.): Bild, Schrift, Zahl, a.a.O., S. 157-176, S. 162.
- 38 Vgl. hierzu Mitchell, W.J.T.: Diagrammatology, in: Critical Inquiry, Bd. 7, Nr. 3, 1981, S. 622-633.

Erhard Schütz

Literatur. Ausstellung. Betrieb

Erhard Schütz (*1946) studierte Germanistik, Wissenschaft von der Politik und Philosophie, promovierte 1975, die Habilitation folgte 1979. 1985 bis 1989 Professor an der Universität-Gesamthochschule Essen. Anschließend hatte er bis 1996 die Erik-Reger-Stiftungsprofessur an der FU Berlin inne. Zugleich Direktor des Instituts für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften. Seit 1996 Ordinarius für Neuere deutsche Literatur an der HU Berlin. Er ist Mitherausgeber der »Zeitschrift für Germanistik« und von »Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen«.

Der Einstieg scheint schlichtweg unvermeidbar: Literatur lässt sich nicht ausstellen. So lautet im Kern das Präliminarium jeder Literatúrausstellungsreflexion seit je. Kaum eine Darstellung zur Literatúrausstellung, die nicht so beginnt:

Es ist ein offenes Geheimnis, daß Literatur im eigentlichen Sinne nicht ausstellbar ist. Literatur verlangt danach, in stiller Zurückgezogenheit und konzentrierter Betrachtung erfahren zu werden, Bücher vermitteln sich durch die Lektüre [...]. Das Medium Museum dagegen als Ort der visuellen Aneignung konterkariert den Sinn und Zweck von Literatur, und zwar durchaus im Sinne einer doppelten Verweigerung: Ist einerseits das Literarische »gegenständlich«, so sind andererseits die »gegenständlichen Substrate von Literatur« – all jene Objekte also, die im Museum den Reiz des »sinnlich« Anschaulichen ausmachen – eben »keine Literatur«.¹

1986, ausgerechnet in dem Jahr, in dem Friedrich Kittlers bahnbrechende Arbeit zur Materialität von Kommunikation erschien,² hatte das Dogma von der Unausstellbarkeit bereits den Status von »bekanntlich« erhalten. Auch ist die Genealogie dieses Dogmas nicht ganz geklärt: War es nun Bernhard Zeller im Westen³ oder Wolfgang Barthel im Osten?⁴

Aber nehmen wir das Argument ernst, ebenso das in diesem Band von Bernhard Dotzler subtiler entwickelte vom Tautologischen der Literatur-Ausstellung im engeren Sinne, dann bleibt immer noch die Frage: Ist diese Argumentation überhaupt geeignet, Differenzen zu Ausstellungen anderer Art zu markieren? Wohl nicht. Malerei kann man dieser Logik nach genauso wenig ausstellen – weder den Prozess des Malens wie den der Bildwahrnehmung