

Heike Gfrereis

LITERATURMUSEUM UND PROVENIENZERFAHRUNG

Literaturarchive werden von Objekten geprägt, die sich vor allem durch ihre Herkunft auszeichnen: Sie gehören zu Nachlässen von Schriftsteller:innen und Leser:innen. Die Spuren, die deren Leben und insbesondere das Schreiben und Lesen hinterlassen haben, eröffnen besondere ästhetische Erfahrungsräume. Wie man diese Erfahrungsräume ausstellen kann, welche Funktionen sie in Ausstellungen besitzen können und wie sich dabei auch die begrifflichen Perspektiven auf das Phänomen Provenienz verändern, möchte ich im Folgenden mit Beispielen aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) beschreiben.

1 Provenienz als Exponat:

Spur, Index, Metonymie, Abdruck, Raum – Aura

Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) soll, so zumindest will es eine Anekdote, einem Besucher vorgeführt haben, wie ein Autorennachlass entsteht, indem er wahllos aus seiner Bibliothek Bücher nahm und mit vermeintlichen Lese Spuren garnierte: Unterstreichungen, Ausrufezeichen und Fragezeichen, Kommentare wie ›Großartig‹ und ›Blödsinn!‹. Terézia Mora (*1971) hat 2014 für eine Ausstellung eigens eine ausgedruckte Seite ihrer im Computer gespeicherten Frankfurter Poetikvorlesungen von Hand überarbeitet und in der Exponatlegende kommentiert: »Einfach nicht aufhören zu schreiben ist die Lösung.«¹ Solche Spuren gehören offenbar fest zur Idee eines literarischen Nachlasses, scheinen dessen Wert als Original zu garantieren und einen Effekt auslösen zu können, den wir als ›Aura‹ bezeichnen – eine Erscheinung, die uns berührt, weil sie sowohl emotionale wie kulturelle Bedeutungen zu besitzen scheint. Aus der Perspektive des Ausstellens ist die Spur in einem literarischen Nachlass das Pendant zum Kunstwerk. Manuskripte, Bücher,

1 Booklet zur Wanderausstellung »Das Original! – Zehn Jahre Deutscher Buchpreis« der Börsenverein des Deutschen Buchhandels Stiftung in Kooperation mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, S. 10.

Briefe, Photos, Pässe, Erinnerungsstücke und andere Dinge werden durch sie zu etwas, was einmalig und also nicht vollständig reproduzierbar ist.

Hinter dieser Idee eines literarischen Nachlasses steht eine emphatische Vorstellung von Autorschaft, die selbst dann noch ihre Wirkung besitzt, wenn das Schreiben unabschließbar bleibt oder kollaborativ betrieben wird: Die Hand eines Autors – also einer Funktion, die »Reden, die zuvor Gemeineigentum waren«, in »individuelle Aneignungsobjekte« verwandeln kann² – verwandelt alles, was sie berührt, in einen »verpersönlichten« Gegenstand³ und mehr noch: in einen potentiell literarischen Gegenstand, in etwas, was wir aufmerksam lesen und wie Literatur wahrnehmen können. Das heißt zum Beispiel: als Verdichtung, als Textur, in der wir nach sichtbaren, spürbaren oder hörbaren Mustern suchen und diese als Bedeutungsträger interpretieren, als eine Geste, die uns zu einem unendlichen Deutungsprozess einlädt, in dem wir sowohl mit intentionalen, entschlüsselbaren Zeichen als auch mit Bedeutungsüberschüssen und Leerstellen konfrontiert werden. Literarische Texte werden durch solche Über- und Unterdeterminationen zum ›Ding‹,⁴ Objekte aus literarischen Nachlässen zum poetischen Text.

Die sichtbare oder wenigstens imaginierbare Spur des Autors unterbricht in diesem Fall die moderne Produktionslogik der anonymen Serie ebenso wie das ideologische Ineinssetzen von Dingen, Wörtern, Bedeutungen, Regeln, Werten und Normen. Sie verortet etwas in einem verschwundenen und vergangenen Hier und Jetzt, verbindet es mit einem bestimmten Punkt oder auch einer Reihe von Punkten in Raum und Zeit und erlaubt uns, Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen einer historischen Figur und uns selbst, zu ziehen.

2 Friedrich Balke: »Die Natur wird ad acta genommen«. Juristische Fiktion und die Arbeit der Literatur, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. von Anja Lemke und Alexander Weinstock, Paderborn 2014, S. 123–138, hier S. 129–130.

3 Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main und New York 2001, S. 174.

4 Roman Jakobson (1896–1892) erläutert in seinem berühmten Aufsatz »Linguistik und Poetik« die Überlagerung von referentiellen Sequenzen und lautlich-syntaktischen Ähnlichkeiten als »Umwandlung einer Botschaft in ein dauerhaftes Ding«. Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Hostenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979, S. 83–121, hier S. 111. Jan Mukařovský beschreibt in seiner Studie »Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst« das literarische Werk als Mischung aus intentionalen und nichtintentionalen Zeichen – da, wo es sich einer bedeutungsvereinheitlichenden Wahrnehmung entzieht, wird es zum »Ding«. Jan Mukařovský: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974, S. 31–65.

Walter Benjamin (1892–1940) hat dieses ästhetisch-soziale, an eine magisch-religiöse Offenbarung erinnernde Verhältnis zwischen uns und den Dingen mit dem Bild eines Blickwechsels beschrieben: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.«⁵ Wobei Spur und Aura für Benjamin ein dialektisches Paar sind und zwei Perspektiven auf ein und dasselbe Objekt sein können:

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.⁶

Die Spur verweist auf den Menschen als Urheber und genauer: auf seine Hand, auf das Mit-der-Hand-Machen und In-die-Hand-Nehmen, auf Gesten und Bewegungen, insbesondere des Schreibens und des Lesens. In literarischen Nachlässen sind das die sichtbaren Spuren der Hand (wie die Schrift selbst, Gebrauchsspuren und Fingerabdrücke), aber auch das, was in die Hand genommen oder mit den Fingern berührt wurde (wie Papiere, Schreibwerkzeuge und -tische). Die Aura verweist auf das, was hinter diesem Handwerk steht und was damit mehr ist als die Arbeit eines einzelnen Menschen:⁷ Inspiration etwa, Fehlleistungen des Unbewussten, eine Idee, aber auch gemeinsame kulturelle Werte, symbolische Ordnungen, etwas, was einmal als historische Realität wahrgenommen worden ist, oder auch der ganze Mensch, mit Leib, Geist und Seele.

Die Spur, der Index, wird dann zum Symbol oder Ikon, um auf das triadische Modell zurückzugreifen, mit dem Charles Sanders Peirce (1839–1914) die Beziehungen zwischen Objekten und Bedeutungen, Zeichen und Bezeichnetem zu erfassen versucht. Während der Index in der materiellen Kultur der

5 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1, Frankfurt am Main 1961, S. 185–229, hier S. 223.

6 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V, 1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 560.

7 Benjamin stellt die Aura der Arbeit gegenüber: »Baum und Strauch, die belehnt werden, sind nicht vom Menschen gemacht. Es muß also ein Menschliches an den Dingen sein, das nicht durch Arbeit gestiftet wird.« Walter Benjamin an Theodor W. Adorno, 7. Mai 1940, in: ders.: *Gesammelte Briefe*. Bd. 6: 1938–1940, hg. von Christian Götde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2000, S. 446. Zu diesem Spannungsverhältnis von Spur (Abdruck) und Aura, Arbeit und Idee auch Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.

Museumsobjekte eine metonymische Bedeutungszuweisung ist, bei der wir Zeichen und Bedeutung nicht frei kombinieren können, sind Ikon und Symbol metaphorische Bedeutungszuweisungen: »kreativ in dem Sinn, daß stets die Möglichkeit besteht, neue, andere Eigenschaften innerhalb der Metapher zu aktivieren, das heißt bedeutungsvoll werden zu lassen.«⁸ Provenienzketten, also eine Reihe von Besitzer:innen, vermehren nicht nur Spuren, sondern auch Bedeutungszuweisungen, sie sind in diesem Sinne kreativ. Im Marbacher Nachlass von Arthur Schnitzler (1862–1931) findet sich in einer Aktenmappe ein Konvolut seiner Gedichte zusammen mit dem von Richard Beer-Hofmann (1866–1945) verfassten Manuskript eines »Epilogs zur Generalprobe« des Schnitzler-Dramas *Echo des Lebens* (später dann *Ruf des Lebens*) und einer Notiz von Beer-Hofmanns Tochter Miriam (1897–1984): »Hier das Manuskript und die Gedichte! Ich habe alles so gelassen, wie es der Vater selbst beschriftet hat, so ist es ausgewandert und in dieser alten Mappe hat es bisher gelebt. Herzlichst Miriam New York, 24.4.73.«⁹ Eine Mappe als Reisekoffer und Exilbehausung, Manuskripte aller Art als Lebewesen, oder eine russische Klapp-Ikone, die Rainer Maria Rilke (1875–1926) Claire Goll (1890–1977) schenkte, als Liebesgabe »après la 1^{ère} nuit«: »Auf solchen Wanderschaften potenziert sich bei jeder Eigentumsübertragung der Symbolwert des Geschenks.«¹⁰

Ausstellungen setzen diese Bedeutungszuweisungen fort. Sie können – je nachdem, wie sie ein Objekt präsentieren, in welche Konstellationen mit anderen Objekten sie es bringen und wie sie es kommentieren – metonymische oder metaphorische Bedeutungen aufdecken oder neue zuweisen:

Sinnliche Wahrnehmungen richten sich im Rahmen sozialer Praktiken nämlich nicht nur auf unterschiedliche, jeweils typische (Wahrnehmungs-)Objekte, es werden innerhalb dieser Praktiken auch jeweils bestimmte Artefakte eingesetzt, die es erst ermöglichen, auf bestimmte Weise wahrzunehmen.¹¹

8 Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2014, S. 157.

9 Miriam Beer-Hofmann, 24. April 1973 (DLA, A: Schnitzler).

10 Ulrich von Bülow: *Ikone auf Wanderschaft. Tolstoj, Rilke, der Glaube und die Kunst*, in: *Kulturtransfer um 1900. Rilke und Russland*, hg. von dems., Dirk Kemper und Jurij Lileev, München 2020, S. 149–164, hier S. 149.

11 Andreas Reckwitz: *Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen*, in: *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, hg. von dems., Sophia Prinz und Hilmar Schäfer, Berlin 2015, S. 13–52, hier S. 24.

Die Bücher aus Paul Celans (1920–1970) Bibliothek können so gezeigt werden, dass die Vielfalt der Lesespuren entfaltet wird: An- und Unterstreichungen, Seiten- und Stellenmarkierungen, Textverweise, Datierungen des Lesens, Randnotizen, Anmerkungen zum Tag und Ort des Erwerbs, Besitzvermerke, eingelegte Dinge wie Blüten, Blätter und Briefmarken, aufgeschnittene und unaufgeschnittene Seiten, Abnutzungsspuren.¹² Sie können an Widmungseinträgen aufgeschlagen werden, so dass Celans soziales Lektürenezetz sichtbar wird, oder in Konstellationen mit anderen Objektarten gezeigt werden, zum Beispiel als Elemente eines textgenetischen Prozesses, als Orte des interlinearen Übersetzens oder als Spiegelstelle zu Celans Lyrik – er besaß Rilkes *Sonette an Orpheus* in der Erstausgabe und markierte darin mit einer Blüte nur eine einzige Doppelseite: Rilkes Reflexionen über den Spiegel, die, wenn man nach Beziehungen sucht, ein Nachhall zu Shakespeares (1564–1616) Sonett III sind (»Look in thy glass and tell the face thou viewest«) und in Celans Gedichten an vielen Stellen widerhallen: »SPIEGEL: noch nie hat man wissend beschrieben, / was ihr in eurem Wesen seid. / Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben / erfüllten Zwischenräume der Zeit.«¹³

Die Bücher aus Celans Bibliothek können auch als mehr oder weniger autoritative Objekte präsentiert werden. In der Ausstellung *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* wurde die Hölderlin-Biographie von Wilhelm Michel (1877–1942) so gezeigt, wie sie nach Celans Tod auf seinem Schreibtisch gefunden worden ist – aufgeschlagen an derselben Stelle mit dem unterstrichenen Satz »Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens«.¹⁴ Exponiert wurde dieser Fund allerdings nicht auf Celans Schreibtisch oder einem Nachbau, auch nicht in einer einzelnen Vitrine, sondern auf der farbig bedruckten Wabenpappenplatte eines improvisierten mobilen Vitrintischs, der zuließ, dass Besucher:innen das

12 Verschiedene Kombinationen von Celans Büchern haben wir unter anderem in der Ausstellung »Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie« (2020/21) gezeigt und im Ausstellungskatalog sowie in zwei Online-Publikationen dokumentiert. Michael Woll: Celan liest Hölderlin, online: <https://www.yumpu.com/de/document/view/64978587/forschungswerkstatt-celan-liest-holderlin>; ders.: sechs x vier, online: <https://www.yumpu.com/de/document/view/64786834/sechs-x-vier-kartendatierungen-in-paul-celans-nachlass> (Zugriffe: 25. September 2024).

13 Rainer Maria Rilke: Die Sonette an Orpheus. Leipzig 1923, S. 111 (DLA, G: Celan [Bibliothek des Autors]). Zu den Beziehungen zwischen Shakespeares Sonett und Rilkes und Celans Gedichten Leonard Olschner: Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter, Göttingen 2007.

14 Wilhelm Michel: Das Leben Friedrich Hölderlins, Frankfurt am Main 1967 (DLA, G: Celan [Bibliothek des Autors]).

Buch ganz nahe anschauen konnten. Daneben lag eine Postkarte, die Celan nicht mehr erreichte und die das Zeigeverfahren der Konstellation zugespitzt hat: »[W]ir sind wieder einmal zu Hölderlin gegangen«, schrieben Johannes Poethen (1928–2001), Margarete Hannsmann (1921–2007) und Rose Ausländer (1901–1988) im April 1970 aus der Ausstellung, die das Schiller-Nationalmuseum zu Hölderlins 200. Geburtstag zeigte und die Celan selbst noch im März besucht hatte.¹⁵

Für Benjamin ist Aura etwas, was »an allen Dingen« erscheinen kann, nicht »nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden.« Sie ändert sich »mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist.« Teil dieser Bewegung ist die Atmosphäre, in der das Ding erscheint: »Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.«¹⁶ Diese »Umzirkung« markiert einen Abstand zwischen uns und einem Objekt: »Unnahbarkeit ist eine Hauptqualität des Kultbildes.«¹⁷ Karl-Heinz Lembeck beschreibt den Prozess, mit dem ein Objekt zu einem »Museumsding« wird, als »Gegenwärtig-sein-Lassen-im-Sich-selbst-Zeigen«:

Damit solche Darstellung gelingt, bedarf es primär des Arrangements von Abstand, von Entferntheit. Auf diese Weise indiziert die Darstellung des Dings jedoch in eins auch Räumlichkeit, also das, was Husserl seinerzeit als den Außenhorizont der Dinge beschrieben hat. »Räumlichkeit« ist hier verstanden als Inbegriff des Verweisungs-Charakters der Darstellung auf mögliche andere Aspekte derselben; und damit auf mögliche andere Weisen sinnlicher Gegebenheit des Dings.¹⁸

Das heißt auch, dass »das Arrangement der Exponate den [Museums-]Raum erst konstituiert; und zwar als Wahrnehmungsraum und dann notwendig auch als kinästhetisch entdeckbaren Raum.«¹⁹

15 Vgl. Heike Gfrereis: Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie, Marbach am Neckar 2020, S. 180, Abb. S. 240–242.

16 Walter Benjamin: Fragmente gemischten Inhalts. Autobiographische Schriften, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VI [Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften], hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1985, S. 588.

17 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire (Anm. 5), S. 224.

18 Karl-Heinz Lembeck: Die Selbstdarstellung der Dinge im Museum, in: Das Museum als Provokation der Philosophie, hg. von Bernadette Collenberg-Plotnikov, Bielefeld 2018, S. 183–197, hier S. 193.

19 Ebd.

Aus dem Blickwinkel dieser transzendentalphilosophischen Museumstheorie ist das Ausstellen eines Literaturarchivs und damit das Ausstellen von Provenienz ein Arrangement aus Objekten, die selbst Räume mit Verweisungscharakter sind (und so das Gegenteil der so genannten Flachware). Mit Hilfe von graphisch-architektonischen Gesten des Zeigens (wie Serialität und Vernetzung, Entfaltung und Schichtung) können in einer Ausstellung aus diesen Objekträumen unterschiedliche Wahrnehmungsräume geschaffen werden, die wir durch Bewegungen entdecken und so in einem buchstäblichen Sinn erfahren können.

2 Provenienz zeigen: Faden, Schnitt und Netz

Die erste Dauerausstellung (2006–2015) im Literaturmuseum der Moderne bestand aus drei Räumen: *stilus*, eine audiovisuelle Einführung in die Literarizität von Texten an Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur, *fluxus*, wechselnde Ausstellungen von Kurator:innen aus dem Literaturbetrieb und damit eine Erweiterung der Marbacher Archivbestände in die Gegenwart, und *nexus*, ein Zeigeraum des Archivs²⁰ mit einem Querschnitt durch die Bestände des Literaturarchivs zum zwanzigsten Jahrhundert. In *nexus* waren auf rund 300 Quadratmetern Ausstellungsfläche mehr als 1.300 Objekte chronologisch gelegt, in vier langen gläsernen Vitrinenreihen (analog zu den Aufstellungsprinzipien des Archivs) nach Textzeugen, Büchern, Briefen und Lebenszeugnissen sortiert und auf fünf Ebenen übereinander geschichtet, so dass die Objekte selbst raumschaffend waren und zwei Besucherwege (»Körper der Literatur« und »Relikte ihrer Autoren«) konstituierten, die den Ausstellungsraum der Länge nach schnitten, so dass Besucher:innen den Raum als Gang durch das zwanzigste Jahrhundert erfahren, aber auch immer wieder zwischen den beiden Wegen quer gehen und so einen Zeitpunkt zu einem Zeitraum vertiefen konnten.

Um die Objekte, den durch sie geschaffenen Zeigeraum und die durch sie konservierten, aber auch initiierten Erfahrungen unterschiedlicher Arten von Zeit im Raum nicht mit Deutungs- und Vermittlungsebenen zu mischen, waren sie nur knapp beschriftet: mit dem Nachnamen der Bestandsbildner:in

20 Anders als die gebräuchlicheren Bezeichnungen »Schauraum« und »Schaulager« betont »Zeigeraum« den aktiven, gestischen Akt des Ausstellens: »Das Literaturmuseum der Moderne versteht sich nicht als Schaufenster des Archivs, sondern als Ort der Reflexion über Darstellungsweisen.« Heike Gfrereis und Marcel Lepper: Vorwort, in: »deixis«. Vom Denken mit dem Zeigefinger, hg. von dens., Göttingen 2007, S. 7–8.



Abb. 1: *nexus*: Blick auf die »Körper der Literatur« in der ersten Dauerausstellung (2006–2015) im Literaturmuseum der Moderne, © DLA Marbach.

und der Jahreszahl der Entstehung oder Benutzung. Die *Nikomachische Ethik* von Aristoteles (384–322 v. Chr.) war so aufgeschlagen, dass der Titel und der Bibliotheksstempel »Häftlingsbücherei K.L.-Buchenwald« sichtbar waren, und mit »1945 Adler« beschriftet.²¹ Wer mehr wissen wollte, musste im digitalen Museumsguide nachschlagen:

Als diese Ausgabe der *Nikomachischen Ethik* von Aristoteles erscheint, ist Hans Günther Adler noch nicht geboren. Der Sohn eines Prager Buchhändlers kommt erst am 2.7.1910 zur Welt. 35 Jahre später wird er – 1942 nach Theresienstadt, 1944 nach Auschwitz, dann in ein Außenlager Buchenwalds deportiert – dieses Exemplar von Aristoteles' wichtigster Schrift über Tugend und Glück bei der Befreiung durch die US-Armee am 12.4.1945 mitnehmen: »Jede Bewegung verläuft in der Zeit und hat ein Ziel.«²²

21 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. von Adolf Lasson, Jena 1909, passim (DLA, G: Adler [Teilbibliothek des Autors/Exil]).

22 Der Museumsguide der ersten Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne ist durch eine intern zugängliche Datenbank dokumentiert, nach der ich zitiere.

Durch das serielle Legen und Schichten der Objekte auf Glasscheiben konnten Besucher:innen jedes Objekt für sich anschauen oder auf Interferenzen mit den Objekten daneben, dahinter, davor, darunter und darüber achten. Eine Ebene über Adlers Aristoteles-Ausgabe lag zum Beispiel Joseph Roths (1894–1939) *Radetzky marsch* in einer Edition der Reihe »Neue Welt« mit Lesespuren von Curt Vinz (1908–2006),²³ einem ehemaligen Verlagsbuchhändler, der 1945 im Rahmen des *reeducation*-Programms in einem Kriegsgefangenenlager in Louisiana in Zusammenarbeit mit Gottfried Bermann Fischer (1897–1995) 24 Titel verlegte. Aufgeschlagen war das Titelblatt des Hefts und damit auch der Besitzvermerk, der amtliche Stempel mit der Genehmigung des Zensors und die ersten zwölf Titel der Reihe. Daneben waren unter anderem ausgestellt: ein abgenutztes, in Leder gebundenes Handexemplar von Theodor Plieviers (1892–1955) Roman *Stalingrad* (1946) aus dem Nachlass des Autors²⁴ sowie die *Statischen Gedichte* von Gottfried Benn (1886–1956) mit dessen Erläuterung vom 2. Mai 1946 (»In 5 Exemplaren als Privatdruck hergestellt, da öffentliches Erscheinen verboten war«) und einem späteren Besitzvermerk von Ilse Benn (1913–1995).²⁵ Durch solche Spuren und damit durch die ihnen eigenen Verweise haben sich die Objekte gegenseitig erhellt, kommentiert, verstärkt oder auch relativiert – eine Versuchsanordnung zur »Induktion von Gedächtnisströmen«,²⁶ die Besucher:innen dazu einlud, imaginäre rote Fäden und Netze durch die Ausstellung zu legen, während die Objekte im realen Raum sich für sich zeigten.

3 Provenienz als Imagination: Körper, Geist und Seele

Friedrich Schillers (1759–1805) Marbacher Nachlass unterscheidet sich von vielen anderen Nachlässen im Archiv durch seine kollektive Provenienz. Er ist ein Sammelsurium mehr oder weniger authentischer Souvenirs aus unterschiedlichen Quellen: Teile seiner von Frau und Kindern für Freund:innen und Verehrer:innen in kleine Schnipsel zerschnittenen Materialsammlung für

23 Joseph Roth: *Radetzky marsch*. Roman. Verbilligter Sonderdr. für dt. Kriegsgefangene, Washington 1945 (DLA, 89.1910).

24 Theodor Plievier: *Stalingrad*. Roman, Berlin 1946 (DLA, A: Plievier).

25 Gottfried Benn: *Statische Gedichte*. Privatdruck, Berlin 1946, Vorsatzblatt (DLA, A: Benn). Vgl. dazu weiterführend das Fallbeispiel »Gottfried Benn« von Sarah Gaber in diesem Band.

26 So Kurt W. Forster (1935–2024) über Warburgs (1866–1929) »Mnemosyne-Atlas«, der für *nexus* das Vorbild war. Aby M. Warburg. *Ekstatische Nymphe, trauernder Flußgott*. Portrait eines Gelehrten, Hamburg 1995, S. 189.

geplante Dramen, Papiere mit ersten und letzten Versen, Bücher aus seiner Bibliothek und Stücke aus seinem Hausrat, diverse Haarlocken, Federkiele und Schnupftabaksdosen, zwei Paar Strümpfe, Hosen und Westen, vier Schuhschnallen und einige Fingerringe, aber auch ein Faden aus einem Stuhl, auf dem er gesessen haben soll, sowie einer vom Spinnrad seiner Mutter und Rinde von dem Baum, an dem er gelehnt haben soll, als er Freunden *Die Räuber* vorgetragen hat. Hinzu kommen Stundenpläne und Zeugnisse aus der Schulzeit sowie Erinnerungstücke mit einem Bezug zu Schillers Geburtsstadt Marbach: ein Holzstück aus der Schwelle des Geburtshauses, ein leinener Kleinkinderanzug und ein besticktes Taufhäubchen. Offensichtlich ist dieser Nachlass von der Sehnsucht geprägt, Schiller als ganzen Menschen zu begreifen, mit Körper, Geist und Seele, von Kopf bis Fuß und vom Anfang bis zum Ende seines Lebens. In den beiden zum Schillerjahr 2009 realisierten Ausstellungen – der Wechseiausstellung *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung* sowie der damals neu eingerichteten Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum²⁷ – haben wir diesen Nachlass jeweils zu unterschiedlichen »Bildfeldern«²⁸ geordnet: in *Autopsie Schiller* zu neun Kapiteln, die buchstäblich von Kopf bis Fuß den ideengeschichtlichen Zusammenhängen der Exponate galten und den Ausstellungsraum vom Lemma »Himmel« bis zum Lemma »Hölle« abgesteckt haben; im Schiller-Nationalmuseum in fünf Räumen, die mit einfachen Ordnungen wie Chronologie, Alphabet und Körperform die unterschiedlichen Gattungen des Nachlasses (Manuskript, Brief, Bild, Bibliothek und Erinnerungstücke) exploriert und damit dessen kollektiv konstruierte Provenienz aufgedeckt haben. Unter der Überschrift »Schillers Kleider. Haus und Hülle« waren dort zum Beispiel die überlieferten Kleidungs- und Erinnerungstücke in Körperform ausgestellt, allerdings mit einem doppelten Boden und also mit Variationen und Brechungen, kommentiert von einzelnen Objektlegenden und einem Raumtext:

27 Beide sind in Katalogen dokumentiert: Heike Gfrereis: »Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung«, Marbach am Neckar 2009; »Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum«, hg. von ders. und Ulrich Raulff, Marbach am Neckar 2009.

28 Mit dem Begriff »Bildfeld« beschreibt Harald Weinrich das Funktionieren von Metaphern, die wie Wörter ihre Bedeutungen durch die Kontexte ihrer Verwendung erhalten: »In der Metapher Wortmünze ist nicht nur die Sache ›Wort‹ mit der Sache ›Münze‹ verbunden, sondern jeder Terminus bringt seine Nachbarn mit, das Wort den Sinnbezirk der Sprache, die Münze den Sinnbezirk des Finanzwesens. In der aktuellen und scheinbar punktuellen Metapher vollzieht sich in Wirklichkeit die Koppelung zweier sprachlicher Sinnbezirke.« Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld, in: ders.: Sprache in Texten, Stuttgart 1976, S. 276–290, hier S. 283.

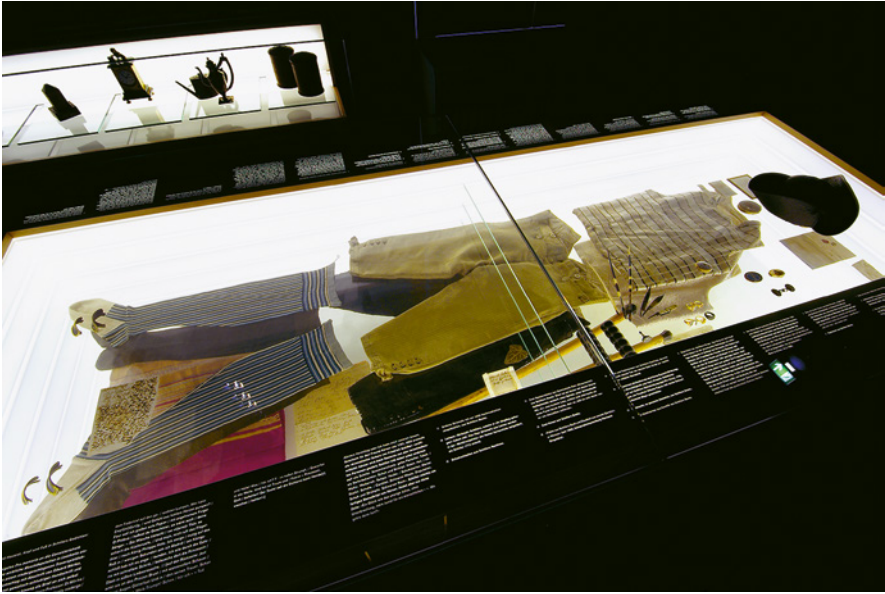


Abb. 2: Körperhülle: »Schillers Kleider« in der Dauerausstellung (2009–2020) des Schiller-Nationalmuseums, © DLA Marbach.

Der Dichter scheint zum Anfassen nah. Bei anderen Dichtern ist die Lage weniger günstig. Locke, Brille und Schreibzeug müssen genügen, um die Literatur zu erden und daran zu erinnern, dass ihre Urheber Menschen waren wie wir. Die Schiller-Souvenirs und -Reliquien sind allerdings immer wieder abgeleitet aus seiner Literatur. In auffälliger Serie hat man unter seinem Namen alltägliche Gegenstände gesammelt, über die er geschrieben und an die er gern auch seine eigene Legende vom Künstler geknüpft hat: Strümpfe und Tabaksdosen, Spazierstöcke und Spiele, Prismen, Ringe, (Tisch-)Glocke und Weinbecher. So sind Hülle und Hausrat bei Schiller oft beredt. Er selbst hat sich nicht geschaut, durch die Mode Farbe zu bekennen. Seine bunten Kleider sind ebenso legendär wie seine für die damalige Zeit außergewöhnliche Körpergröße von 181 Zentimetern. Die Motive seiner Ringe hat er so programmatisch wie ausschweifend-ironisch im Hinblick auf sein Werk gewählt: »Ich wünschte mir [von Josiah Wedgwood] eine Leyer, eine Psyche, einen Apollo oder Apollokopf, und einen Homer«, schreibt er 1790 an seinen Verleger Göschen.

4 Provenienz als poetisches Verfahren: Palimpseste und Upcycling

So unterschiedlich W.G. Sebald (1944–2001) und Ernst Jünger (1895–1998) Texte sind, so ähnlich scheinen sich deren Nachlässe in einer Hinsicht: In beiden finden sich Sammlerstücke fremder Herkunft (bei Sebald unter anderem Postkarten und Photoalben von Flohmärkten, bei Jünger Reisesouvenirs, Notizhefte und Bücher, die anderen gehörten), die sie in den eigenen Schreibprozess verwickelt haben – als Bildmaterial und Textträger, aber auch als stimulierendes Hintergrundtableau. Beide bedienen sich Techniken des Überschreibens, des Re- und Upcyclings, der Bricolage von Objekten mit Gebrauchsspuren. Jünger konstruiert damit eine Art träumendes, flüchtiges Textsubjekt, Sebald einen unendlichen Spiegelraum der Literatur voller intertextueller Bezüge.

Für die Ausstellungen zu Sebald und Jünger haben wir ein raumstrukturierendes Verfahren gewählt, mit dem wir ihre veröffentlichten Texte in die Bestandteile ihres Nachlasses zerlegen und so den Assoziationsraum des Materials zeigen konnten, der diesen Texten zugrunde liegt: das der Gegenüberstellung von Konzentration und Entfaltung. Am Beispiel von *Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund* (2010) möchte ich das genauer beschreiben: Jüngers kleine, meist in Heften und Büchern im Format DIN A5 oder A6 geschriebene Tagebücher lagen in hohen Glasvitrinen auf einem oberen Boden, darunter dann die daraus durch Ab- und Umschreiben hervorgegangenen, nahezu alle auf DIN-A4-Blätter überlieferten Druckvorlagen der veröffentlichten Texte. Insgesamt rund 300 Tagebücher, Manuskripte, Typoskripte und ›Typogramme‹ waren auf diese Weise geordnet, der ganze erhaltene literarische Nachlass, vom ersten Tagebuch des Schülers bis zum letzten Notizkalender, vom Gedicht in der Schülerzeitung bis zu den Aufzeichnungen für *Siebzig verweht*. Die für Jünger konstante Schwelle zwischen Tagebuch und Werk durchschnitt als Horizont die zwei Meter hohen, insgesamt sechzehneinhalb Meter langen Vitrinen in zwei Ausstellungsräumen. Das Übertragen von einem Tagebuch ins Manuskript für die Veröffentlichung, das Überführen von einem Format in ein anderes, folgte dabei gerade keiner einfachen Linie. Vom ersten bis zum letzten Papier breitete sich eine Welt wiederkehrender Symbole aus: Augen, Sterne, Linien, Schlangen sowie die Unendlichkeits- und Unbestimmtheitszeichen ∞ und x . Hinzu kamen sich häufende Einklebungen: Blumen und Blätter, aber auch Eintrittskarten, Photos, Zeitungsausschnitte, Postkarten, Schmetterlinge, Larven und sogar kleine Schlangen. Jünger hielt immer wieder Ähnliches fest, den Ort und den Tag, an dem er zu schreiben anfang und aufhörte, den Ort und Tag, an dem er die Einklebungen fand. Zahlen und Plätze, Ziffern und Namen wurden durch ihre Ritualisierung austauschbar – eine Inflation oder auch



Abb. 3: Materialdeponie und Upcycling, Sammeln und Schreiben: Blick in einen der Ausstellungsräume von *Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund* (2010) © SPACE4.

Deponie der Provenienz, die in der Ausstellung von Tischvitrinen flankiert wurde, in denen sich dieses Prinzip auf Jüngers Schreibtischutensilien, seine Bibliothek und seine Andenkensammlungen ausdehnte.

5 Provenienz als Bewegung: Mit Büchern agieren

Einzigartig als Exponat ist das Buch, weil es ein Raum im Raum ist, mit einem Äußeren und einem Inneren, das sich durch Aufschlagen und Umblättern auf vielfältige Weise zeigen kann. Es gibt nichts, das innen ist, was nicht auch außen sein kann. So haben wir auf alle erdenklichen Weisen Bücher und deren Provenienzspuren 2015 in der Ausstellung *Das bewegte Buch*²⁹ gezeigt: gestellt, gelegt, gehängt, gestapelt, geschlossen, geöffnet und zerlegt, in Vitrinen, in Kisten, in Regalen, auf Sockeln, auf dem Tisch, auf Stühlen und auf dem Boden,

²⁹ In Teilen ist die Ausstellung dokumentiert in: *Das bewegte Buch. Ein Katalog der gelesenen Bücher*, mit 104 Beispielen aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, hg. von Heike Gfrereis u.a., Marbach am Neckar 2015.



Abb. 4: *Das bewegte Buch* (2015): einige der Lesezeichen in W.G.Sebalds Bibliothek, © DLA Marbach.

beschriftet und geschützt oder (wo konservatorisch unbedenklich möglich) zum In-die-Hand-Nehmen oder (im Fall von zwei eigens für die Ausstellung übernommenen Sammlungen) sogar zum Mitnehmen, als Bibliothekstapete, verlorene Fundsachen, Tauschobjekte, Teile eines Bücherschranks und Rucksackbewohner, als Hülle, Papierlager, Schreibort und Liebesversteck.

Die Besucher:innen konnten so Bücher als ein künstliches Kontinuum entdecken, in dem und mit dem sie unterschiedliche Aspekte fokussieren und so unterschiedliche materielle und immaterielle Räume entstehen lassen konnten. Und mehr als das: Durch dieses ästhetische Handeln mit Büchern konnten sie zumindest in Teilen auch selbst die Ausstellungsräume verändern.

6 Provenienz als Provokation: Bedeutungen aussetzen

Anders als in ethnologischen Sammlungen gibt es im DLA keine prekären Objekte aus kolonialen Zusammenhängen, aber doch aus außereuropäischen Kontexten. Der Soziologe Norbert Elias (1897–1990) war von 1962 bis 1964



Abb. 5: *Narrating Africa* (2019–2021): Dekorations-Maske im Stil der ›Kpelie‹-Masken der Senufo aus der Sammlung von Norbert Elias und die dazugehörige Kommentartafel (rechts), © DLA Marbach.

Gastprofessor in Ghana und begann, afrikanische Plastiken zu sammeln. Elias reizte die Ähnlichkeit dieser Masken mit moderner europäischer Kunst und zugleich ihr großer funktionaler Unterschied dazu, wie er in einem Katalog zur Ausstellung seiner Sammlung 1970 erläutert: »Traditional African art reflects the fact that in its society dream and reality flow more easily into each other. The spirits are alive, they may take possession of one of the masks you see here and cure or threaten, punish or reward.«³⁰ Elias' Sammlung wurde 1994 im DLA photographisch dokumentiert, eine als Souvenir angefertigte Dekorations-Maske im Stil der ›Kpelie‹-Masken der Senufo (ursprünglich bei Begräbnis- und Initiationstänzen eingesetzt) blieb im Bestand, die übrige Sammlung ging in den Kunsthandel. Für die gemeinsam mit der University of Namibia realisierte Ausstellung *Narrating Africa* (2019–2021)³¹ haben wir die Maske neben zahlreichen literarischen Texten vom achtzehnten bis zum

30 Norbert Elias: *African Art*, Leicester 1970, S. 9.

31 Dokumentiert online: <https://www.literatursehen.com/projekt/narrating-africa/> (Zugriff: 13. Februar 2023).

einundzwanzigsten Jahrhundert als Exponat ausgesucht, das in einem *open space* von verschiedenen Kurator:innen kommentiert und auf diese Weise mit ihren eigenen Spuren markiert werden konnte. Ein Literaturarchiv ist wie ein literarischer Text nichts, aus dem man Bedeutungen nur heraus-, sondern in das man sie auch hineinlesen kann. Der Reichtum seiner Bestände hängt ab vom Reichtum der Perspektiven darauf. Nicht immer ergänzen sich dabei die Perspektiven und treten die Stimmen in einen Dialog miteinander, manchmal stehen sie in ihrer Polyvalenz auch unvermittelt nebeneinander. In der Ausstellung haben wir uns daher für farbige und lose Kommentarkarten entschieden, mit denen die einzelnen Stimmen sichtbar wurden, die dann an einem Objekt übereinandergelegt werden konnten. Bei der Maske aus der Sammlung von Norbert Elias war seine oben zitierte Interpretation der ausgestellte Kommentar, den wir um eine Geschichte seiner Sammlung, durch Photos der Ausstellung 1970 und von Elias in Ghana sowie für uns noch offene Fragen ergänzten. Die Bedeutung der Objekte, der Prozess ihrer Deutung, war auf diese Weise auf den ersten Blick etwas, was zur Disposition stand und in einem zweifachen Sinn ausgesetzt war: unterbrochen und exponiert.

7 Provenienz als Resonanz: Versprechen und Trost

Im weiten Feld der Literatur, in dem die Texte zumindest in der Theorie überall und jederzeit in unterschiedlichen Formen und Medien reproduzierbar und verfügbar scheinen, sind Objekte mit sichtbaren Spuren Haltepunkte. In einer Ausstellung heben sich solche Spuren aus einer Flut von Zeichen heraus, sind etwas, was man als Erinnerungen an Bewegungen und Berührungen anderer, an den untrennbar mit deren Körpern verbundenen Fluss des Schreibens, Lesens und Lebens sowie dessen Störungen sehen und in einem übertragenen Sinn auch spüren kann. Sandro Zanetti hat das literarische Schreiben als Zickzackbewegung, als eine zeitliche Verlaufsform der Erfahrung definiert, »dass es zwischen dem, was idealerweise geschrieben werden soll, und dem, was tatsächlich geschrieben wird, in der Regel eine Differenz gibt«. Die Zickzackbewegung des Schreibens setzt sich beim Lesen fort, als »Bewegung zwischen dem, was buchstäblich dasteht, und dem, was das Geschriebene im Fortgang der Lektüre bedeuten kann oder soll.«³² Objekte mit sichtbaren Spuren zeigen und bewahren solche Zickzackbewegungen

32 Sandro Zanetti: Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten, Stuttgart 2022, S. 278.

und können als ein Aggregatzustand von Literatur selbst visuelle und oft auch skulpturale poetische Texte sein. Als sowohl räumliche wie zeitliche Bewegungsspuren stimulieren sie beim Betrachten eine »Simultaneität von Berührung und Berührtwerden«³³ und damit eine ästhetische Erfahrung, die sich aus dem Haptischen und (anders als Aura) nicht aus dem Augenscheinlichen ableitet: Präsenz, Gegenwärtigkeit. Eng damit verbunden ist die Erfahrung von Resonanz: Jemand oder etwas antwortet uns, spricht, klingt und schwingt gerade in diesem Augenblick mit uns.³⁴

Indizes sind daher in der schwierigen Museumsgattung der Literatúrausstellungen, und zwar unabhängig davon, ob wir sie als Räume der Präsenz oder der Repräsentation verstehen, immer auch Versprechen und Trost: Alles, was Leben, Schreiben, Lesen und Literatur war, ist in diesen Objekten. Es gibt nichts, was bleibt und nicht begreifbar wäre. Georges Perec (1936–1982) hat an den Schluss seines Buchs *Träume von Räumen* einen Satz über das Schreiben gestellt: »Schreiben: peinlich genau versuchen, etwas überleben zu lassen: der Leere, die sich höhlt, einige deutliche Fetzen entreißen, irgendwo eine Furche, eine Spur, ein Merkmal oder ein paar Zeichen hinterlassen.«³⁵

33 Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 48.

34 Wobei wir zu Spuren der Provenienz in einem Literaturarchiv – je nachdem, ob wir sie als Teil einer Präsenz- oder einer Repräsentationskultur anschauen – diagonale Resonanzachsen aufbauen können (die Dinge sprechen mit uns), aber auch horizontale (die Figur des Autors spricht durch sie mit uns als Mensch) und vertikale (die Kunst oder die Geschichte spricht mit uns). Zur Unterscheidung von Präsenzkulturen (in denen zum Beispiel Bedeutung nicht ohne Verkörperung und damit nur in der Dimension und den Ordnungen des Raums verstanden werden kann) und Repräsentationskulturen (Subjektkulturen, in denen sich alles um das Erkennen von Bedeutungen dreht und ein Objekt nur eine materielle Oberfläche ist, hinter der »eine ›geistige Tiefe‹ auf ihre Entschlüsselung wartet) Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*, hg. von Jürgen Klein, Berlin 2012, S. 216–218. Zu unterschiedlichen Resonanzachsen Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.

35 Georges Perec: *Träume von Räumen*, Zürich und Berlin 2016, S. 156.