

HEIKE GFREEREIS

Das Gesicht der Poesie

*Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach
Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne*

Ausstellungen sollte man nicht beschreiben, wenn man sie selbst gemacht hat, denn die Gefahr ist groß, dass man als Kurator mehr sieht, als ein Besucher je sehen kann. Wenn ich im Folgenden die neue Dauerausstellung im Marbacher Schiller-Nationalmuseum dennoch vorstelle, so will ich weder ihre Genese noch ihre räumliche Anordnung dokumentieren, sondern sie vor allem kulturtheoretisch hinterfragen.¹ Ich will keine Fallbeschreibung liefern, sondern eine an das Archiv und Museum gebundene Theorie der Literatur entwickeln: Was stellt man aus, wenn man, wie wir in den beiden Marbacher Museen, ein Literaturarchiv ausstellt? Stellt man dann die Literatur aus? Ihre Geschichte? Eine Idee? Das Leben des Autors? Ein Text-Bild? Eine Papierhülle? Was bringt ausgestellte Literatur zur Anschauung? Und warum ist die Präsentationsform des Ausstellens mehr als ein Akt der Ästhetisierung? Im besten Fall scheint mir die Literatúrausstellung mit Archivalien etwas zu zeigen, was man als ›Gesicht der Poesie‹ umschreiben könnte: Literatur, die die Gräben zwischen der Literaturtheorie, dem konkreten, spezifisch gefügten Text, seiner historischen Umgebung und seinem Autor überwindet.

Lesen als Anschauen

Obwohl Literatur nicht als anschauliche Kunst gilt, haben Literatúrausstellungen an Zahl und Bedeutung entschieden zugenommen. Ein Grund hierfür liegt in der Fähigkeit des literarischen Textes, die Einbildungskraft des Lesers zu stimulieren und auf vielfältige Weise in dessen Erinnerung fortzudauern. Wer sich Lektüren vergegenwärtigt, der greift oft zu anschaulichen Vorstellungen wie Identifikation, Einverleibung und Beseelung, Geste, Figur und Bild, Ereignis und Raum. Literatur tendiert in der Rezeption und emotionalen Aneignung zur beständigen Transformation, zur Auflösung und Diffusion, zur ungenauen Reproduktion und atmosphärischen Übersetzung. Ausstellungen über Literatur scheinen vor diesem Hintergrund einfach, auch wenn sie ihren eigentlichen

¹ Im Ausstellungskatalog sind alle Objekte und Ausstellungstexte dokumentiert. Vgl. Heike Gfreereis, Ulrich Raulff (Hrsg.): *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum. Marbach a. N. 2009*, S. 164-289.

Gegenstand nur schwer zeigen können: den Text, der durch seine Konstruktion zu einem einzigen Zeichen wird,² der mithin das ist, was Roland Barthes eine »Galaxie von Signifikanten« genannt³ und was Michel Foucault als Phänomen der Bibliothek beschrieben hat: ein Imaginäres, das sich »von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen« ausdehnt und sich »im Zwischenraum der Texte« bildet.⁴ Literatúrausstellungen verorten sich zumeist in der kreativen Umgebung des Lesens und können auf diese Weise mit den historischen oder erfundenen Zeugnissen der Lektüre arbeiten, mit möglichen Anspielungen, Kontexten, Paratexten und Medienwechseln wie Autorkorrespondenzen, Fotos, Buchumschlägen, Filmen oder Tondokumenten. So wurde zum Beispiel die Ausstellung, die der Zürcher Strauhof im Jahr 2011 zu Max Frisch gezeigt hat, mit diesen Hinweisen angekündigt:

Literatur lebt durch ihre Rezeption. [...] Die Ausstellung befragt Max Frischs Leben und Werk konsequent aus der Perspektive seiner Rezeption. Sie interviewt Schüler und Professoren, Wanderer und Schriftsteller, Graffiti-künstler und Wissenschaftler, Oberkellner und Politiker zu Max Frisch. Sofort wird deutlich: Sein Werk ist in Gebrauch, es hat ein Gegenüber, wird kontrovers gelesen und diskutiert, im Theater geschaut oder im Film erlebt. Es begegnet uns in unzähligen Zitaten im Alltag, vom Bonmot des Lehrers bis hin zur Spruchweisheit auf der Zigarettenpackung; den einen quält es im Unterricht und den anderen bringt es zu sich selbst.⁵

Im idealen Fall imaginiert der Leser den Schreiber und dieser wiederum seine Figuren, die ihrerseits die textimmanenten Bezüge verkörpern, die Assoziationen, die »durch das Textsubjekt innerhalb seines eigenen Systems vollzogen« werden.⁶ In der Ankündigung der Frisch-Ausstellung heißt es weiter:

Die Ausstellung setzt sich über die gängige personen- und werkzentrierte Sichtweise hinweg und rückt dagegen die Perspektive des Rezipienten in den Vordergrund. Sie zeichnet nach, wie sich ein Autor und ein Werk in das kulturelle Selbstverständnis eingeschrieben haben. Sie versucht schließlich eine Bestandsaufnahme, wie viel Max Frisch in der Gegenwart und in jedem von uns steckt. Mit dieser Perspektive knüpft die Ausstellung an das Leben und Schreiben von Frisch an, dem neben den direkten Erfahrungen die Einbildungen zum gleichwertigen Bestandteil von Lebensgeschichten wurden.

2 Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 41.

3 Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt a. M. 1987, S. 10.

4 Michel Foucault: *Un »fantastique« de bibliothèque*. Nachwort zu Gustave Flauberts *Die Versuchung des heiligen Antonius*. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1988, S. 157-177, hier S. 160.

5 http://www.stadt-zuerich.ch/content/kultur/de/index/institutionen/museum_strauhof/Ausstellungsprogramm_2010/max_frisch.html (gesehen am 18. Februar 2011).

6 Roland Barthes: *S/Z* (Anm. 3), S. 12.

Die Frage nach dem Ich und seinem Weltbezug und nach der Spannung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung ließ ihn nie los. »Der Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält«, so lässt er Gantenbein sagen.

Das Gesicht der Literatur

Bringt man Literatur in eine systematische Ordnung, so zeigt sich ihr Gesicht in vier Dimensionen. Sie besitzt eine reale, materielle Seite: das, was zu sehen ist und da steht, was als Bild (in Zeilen angeordnet) oder Körper (in Buchdeckel gebunden) begreifbar ist. Zu dieser Seite, die vor allem bewusst wird, wenn wir noch nicht oder nicht mehr lesen, kommt die imaginäre Dimension: das, was mit der Sprache erfunden werden kann: Figuren, Orte, Zeiten und Handlungen. Hinzu tritt die artifizielle Dimension: das, was das Zusammenspiel von Text und Fiktion erzeugt, was mit der Sprache kunstvoll erfunden und gemacht ist: Stimmen, Texturen und Strukturen. Schließlich die historische Dimension: das, was aus Zeit und Raum in das Kunstwerk übersetzt wurde und aus ihm übersetzt werden kann, seine intertextuelle und außerliterarische Referenzialität. Diese vier Dimensionen überlagern sich oder löschen sich wechselseitig aus, sie kommentieren oder unterlaufen sich. Am häufigsten dürfte jenes Amalgam unser Lesen prägen, das sich die Zürcher Frisch-Ausstellung zunutze gemacht hat: die Vermengung von Text-Stimme, Figur, Leser und Autor. Aber auch jede andere Kombination ist möglich: Buch und Autor, Handlung und Leser, Text und Bibliothek, Buchstabe und Figur, Text und Welt. Für vieles, aber nicht für alles besitzt ein Archiv vorzeigbare Gegenstände, wobei es nicht zwingend ist, dass eine Literatúrausstellung mit Archivalien arbeitet – die Objekte lassen sich auch erfinden oder durch andere abbildende, belegende oder stimulierende, initiiierende Referenzen ersetzen.⁷

Ausstellen als Zeigen

Traditionell erwartet man von Literatúrausstellungen nicht, dass sie an konkrete Lektüren erinnern oder ebendiese auslösen; vielmehr sollen sie die Geschichte von Autor und Werk erzählen, mithin seine »Größe« demonstrieren. Damit gilt für Literatúrausstellungen in gewisser Weise, was Wilhelm Dilthey 1889 über Literaturarchive gesagt hat: Sie seien »eine andere Westminsterab-

⁷ Wie die unterschiedlichen Beiträge zur Frankfurter *Wilhelm Meister*-Ausstellung deutlich machen, dokumentiert in: Anne Bohnenkamp-Renken, Sonja Vandenrath (Hrsg.): *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*. Göttingen 2011, hier S. 281-338.

tei, in welcher wir nicht die sterblichen Körper, sondern den unsterblichen idealen Gehalt unserer großen Schriftsteller versammeln«. ⁸ ›Literatur‹ ist dabei breit gefasst: »[U]nter Literatur [sind] alle dauernd wertvollen, über den Dienst des praktischen Lebens hinausreichenden Lebensäußerungen eines Volkes zu verstehen, welche sich in der Sprache darstellen«. ⁹ Entsprechend hat der frühere Marbacher Direktor Bernhard Zeller 1964 im Katalog zur Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum deren Ziele zusammengefasst:

Kein deutsches Land kann sich rühmen, in knapp einem Jahrhundert eine so große Zahl bedeutender Dichter und Denker hervorgebracht zu haben wie das kleine Württemberg. Die Darbietung von Zeugnissen ihres Wirkens entspringt daher nicht provinziellem Stolz, sondern repräsentiert ein wesentliches Stück deutscher Literatur. Der Weg von Wieland über Schiller und Hölderlin, Hegel und Schelling zu Uhland und Eduard Mörike wird zur Wanderung durch eine der großen Epochen deutscher Geistesgeschichte. Sie zu vergegenwärtigen und durch die originalen Dokumente selbst zur Anschauung werden zu lassen, ist das Ziel dieser Ausstellung. Aus den Manuskripten und Briefen, den Bildern und Büchern enthüllt sich dem aufmerksamen Betrachter das Bild vergangener Zeit und zeitloser Leistung. ¹⁰

Das Bild, das solche Literatúrausstellungen zeigen, entsteht durch das Erzählen und Dokumentieren einer Geschichte, einer ›Wanderung durch die großen Epochen‹. Es ist nicht an den einzelnen Gegenstand gebunden und dennoch äußerst konkret – und somit auch problematisch, weil es nur repräsentativ, aber nicht reflexiv ist. Das Exponat ist hier nur eine Folie, auf der etwas erscheint, was auch ohne das Exponat da ist. Die traditionelle Literatúrausstellung präsentiert Objekte als Schwellen ins Jenseits der Dichtung, als Tore zu dem, was Dilthey den »unsterblichen idealen Gehalt unserer großen Schriftsteller« nennt. Dieser Gehalt ist schwer zu definieren, entspringt aber nicht selten dem Leben und vor allem auch dem Leiden der Autoren. Der Gegenstand der traditionellen Literatúrausstellung ist weder die Literatur noch das Archiv und auch nicht das reale, handfeste, anschauliche und begreifbare Objekt, sondern der Autor. Die Exponat-Konstellation dokumentiert und kommentiert Lebensstationen und bebildert so die Legenden vom Künstler, die hinter der Ausstellung liegen. Auch andere kulturhistorische Ausstellungsgattungen zeigen nicht Dinge um

8 Wilhelm Dilthey: *Archive für Literatur* (1889). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 15: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ulrich Herrmann. Göttingen 1970, S. 1-16, hier S. 16.

9 Wilhelm Dilthey: *Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie* (1889). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus*. Hrsg. von Herman Nohl. Stuttgart 1959, S. 555-575, hier S. 555.

10 Bernhard Zeller: *Vorwort*. In: Ders. (Hrsg.): *Dichter aus Schwaben. Ein Führer durch das Schiller-Nationalmuseum*. Marbach a. N. 1964, S. 5-7, hier S. 7.

ihrer selbst willen, sondern zielen auf die unsichtbare Region jenseits der Dinge. Krzysztof Pomian hat das zur Grundlage seiner Museumstheorie gemacht. Das Ausstellen verwandle die Dinge in »Semiophoren«, in Zeichenträger, »die eine Beziehung herstellen sollen zwischen dem Betrachter und dem Unsichtbaren, auf das sie verweisen«. ¹¹ Gottfried Korff weitet diesen Ansatz aus und unterscheidet bei Exponaten zwischen Kompensatoren, Mediatoren, Semiophoren und Generatoren. ¹² Die Dinge, die Ausstellungen zeigen, werden zum Problem, weil sie nur Übergänge markieren: zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen der Erfahrung des Besuchers und anderen möglichen Erfahrungsweisen. Die ausgestellten Gegenstände sind kostbare Transportgefäße aus einer anderen Welt – mit etwas umgeben, was sie atmosphärisch unersetzlich macht: Aura. ¹³

Die Dinge eines Literaturarchivs zeigen – die Marbacher Museen

Vor diesem Hintergrund gehen die Dauerausstellungen in Marbach einen anderen Weg. Sie zeigen Exponate nicht, um mit ihnen etwas zu erzählen oder zu dokumentieren, sondern um diese selbst zur Anschauung zu bringen: Es soll etwas *an* ihnen, nicht etwas *mit* ihnen gezeigt werden. Zum anderen stellen die Ausstellungen die Literatur selbst in den Mittelpunkt, als ein nicht vollkommen in Begriffe und Bilder, Bedeutung und Sinn übersetzbares künstlerisches Phänomen: »Literatur ist nicht Kultur«. ¹⁴ Die Ausstellung im Marbacher Literaturmuseum der Moderne tut das auf radikale Weise, indem sie die Objekte nicht in narrative, sondern in serielle Zusammenhänge bringt und dem Besucher alle vertrauten Deutungshilfen zunächst verweigert. ¹⁵ Das gewohnte Amalgam der Lektüre ist gestört: Die ausgestellten Dinge verweigern einen Sinn, der außerhalb ihrer selbst liegt. Das ›Gesicht der Poesie‹ ist nicht das des Autors oder des Lesers und nur in Annäherungen das der Bibliothek und des Archivs. Den einzigen Kontext der Exponate bilden ihre Ausstellungsnachbarn und das Raumbild, das sich daraus ergibt. Die Exponate ermöglichen einen Zugang zur Literatur, der längst nicht mehr ein Weg der Verehrung ist, sondern eine Form der bewussten, da verzögerten und erschwerten ästhetischen

¹¹ Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, S. 95.

¹² Vgl. Gottfried Korff: Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen. In: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.): Die Aneignung der Vergangenheit: Musealisierung und Geschichte. Bielefeld 2004, S. 81-104, hier S. 90 f.

¹³ Zum Exponat als raumbildende atmosphärische Kraft vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a. M. 1995, S. 27-32.

¹⁴ Karl Heinz Bohrer: Literatur ist nicht Kultur. Zur Verteidigung einer Disziplin. In: Süddeutsche Zeitung, 31. Oktober 2005, S. 20.

¹⁵ Vgl. Heike Gfrereis: Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne. In: Der Deutschunterricht 61 (2009), H. 2, S. 20-29.

Erfahrung, eine ungewohnte, anstrengend-unbequeme Form des Lesens, bei der es weniger um Inhalte geht als um den Schreibprozess selbst. Literatur kann im Museum noch einmal geschrieben werden, nicht in der freien Form des ›creative writing‹, sondern im Medien-, Zeichen- und Ideensystem einer historischen Zeit und eines bestimmten Autors.

Im Schiller-Nationalmuseum werden die serielle Kombination und das mit ihr entwickelte unterschiedliche Raumbild vor allem durch Themen vermittelt. Im rechten Flügel des Gebäudes konzentrieren sich diese auf die unterschiedlichen ›Körper‹ des Autors und verschieben die Perspektive vom buchstäblichen Körper, den Bildern und Kleidern, hin zu den imaginären Körpern des Autors, seiner Schrift und seinen Werken.¹⁶ Im linken Flügel stecken die Themen verschiedene Stationen einer Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts ab. Sie führen vom Kleinsten, Mikroskopischen – den Satz- und Schriftzeichen – zu poetischen Modellen der Weltentdeckung und -erklärung, von der Sprechzur Lebenshaltung, aber auch vom Zeitalter der Empfindsamkeit zu Nietzsches Nihilismus, von der Französischen Revolution über die Napoleonischen Kriege, die Restauration und die 48er-Revolution bis hin zur Gründung des Deutschen Reichs 1870/71. Einen vorgezeichneten Weg gibt es dabei nicht. Leitmotiv ist die Frage, wie Schrift und Papier zu individuellen Ausdrucksmedien und zu Stellvertretern von Mimik und Gestik oder auch von ganzen Menschen werden konnten, warum und wie im 18. Jahrhundert die Literatur zur ›Heiligen Poesie‹ und die Autoren zu Dichterfürsten wurden, deren Nachlässe in Archiven gesammelt und in Museen gezeigt werden, die wie das 1903 als »Schiller-Museum und -archiv« eröffnete Schiller-Nationalmuseum und auch das Literaturmuseum der Moderne architektonisch an Sakralbauten erinnern (Taf. 16, S. 262).¹⁷

Der Fokus liegt dabei auf dem, was an diesen aus Literaturverehrung gesammelten und hergestellten Dingen sichtbar und nur an ihnen zu entdecken ist, auf literarischen Verfahren, auf Veränderungen von Vorstellungs- und Ausdruckswelten, Sprech- und Darstellungshaltungen, auf materialisierten Formen der die deutsche Literatur seit dem 18. Jahrhundert prägenden Säkularisation.¹⁸

16 Konsequenter durchgeführt haben wir diese Verschiebung von den Körperspuren hin zur Literatur in der Wechselausstellung zum Schillerjahr 2009 (vgl. Heike Gfrereis: *Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung*. Marbach a. N. 2009).

17 Zur Architektur der Marbacher Museen vgl. Werner Oechslin: *Der Schillersaal. Eine monumentale Annäherung an »Schillers intellektuelle Eigenthümlichkeit«*. In: Heike Gfrereis, Ulrich Raulff (Hrsg.): *Unterm Parnass* (Anm. 1), S. 19-25; Ulrich Ott (Hrsg.): *Marbach. Schillerhöhe. Hundert Jahre Architektur für Literatur*. Marbach a. N. 2003.

18 Prominent wurde diese Geschichte der Literatur dargestellt von Albrecht Schöne (*Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. 2. überarb. und erg. Auflage. Göttingen 1968) und Heinz Schlaffer (*Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München 2002).

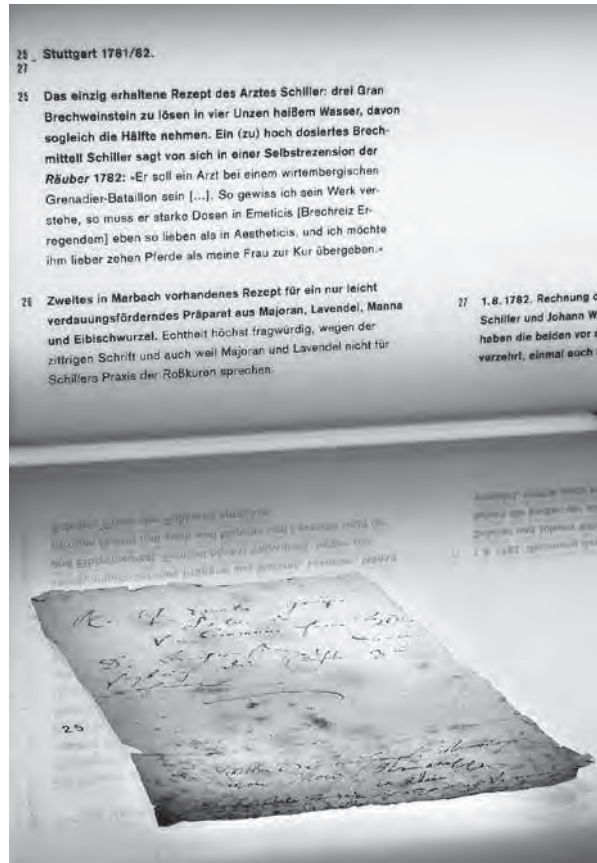


Abb. 1

Verhältnis von Exponat und Beschriftung im Schiller-Nationalmuseum

Wie im Literaturmuseum der Moderne verweigern auch hier die Räume ein sprechendes Bild – ein Bild, das über die Exponate selbst, die Methode ihrer Auswahl und Anordnung hinausgeht, das illustriert oder bedeutet. Dagegen lenken sie die Aufmerksamkeit auf anschauliche Ähnlichkeiten und übergreifende Strukturen (Taf. 17 und 18, S. 262 und 263). In beiden Museen sind die eingesetzten Gestaltungsmittel radikal beschränkt. Die ausgestellten Gegenstände werden deutlich von den Beschriftungen abgerückt, die nicht mehr als eine Lese- und Betrachtungshilfe sind, eine Mischform aus Transkription und poetischer Evokation, die auf ästhetische Imagination zielt und nicht auf wissenschaftliche Darstellung, historische Einbettung oder literarische Kritik (Abb. 1). Die Gestaltung ist ›clean‹, geradezu ›cool‹, nicht weich. Das einzige bewegte

Element neben den Besuchern sind sparsam eingesetzte Textprojektionen, die in den aus konservatorischen Gründen kühlen und dunklen historischen Räumen das Spiel des Lichts ersetzen sollen, das im Literaturmuseum der Moderne durch die geschickt platzierten Tageslichträume seine Wirkung entfaltet.

Die Archivalie als ästhetischer Gegenstand und als Teil des ›Werks‹

Was sieht man an der Archivalie, was man nicht auch an ihrer Reproduktion sehen würde? Ist die Ausstellung von Originalen nur mit ihrer Aura zu begründen oder mit dem deutlicheren, sinnlich erfahrbaren Eindruck von verdichteter Materialität? Warum nicht einfach nur Abbildungen zeigen, in die Räume das Licht hineinlassen und die kleinen Schriften vergrößern? Anders als sein Abbild besitzt das Original etwas, was man Tiefe nennen könnte und was sich tatsächlich oft gerade an der sogenannten Flachware erkennen lässt: Falten, Knicke und Risse, Vertiefungen und Durchschlagungen, glänzende und matte Stellen, Verklebungen, Flecken, Siegel, Druckfarben, Tinten, Ritzungen, Erhebungen und Verwerfungen, Unregelmäßigkeiten in der Oberfläche und Dicke. Diese Spuren sind, anders als beim Bild, nicht Teil der Fläche, sondern dreidimensional und dinglich, erfassbar und begreifbar, unmittelbar mit der Bewegung des Schreibens verbunden¹⁹ und mehr als nur eine hübsche, aber nebensächliche Erscheinung der Oberfläche.

Die Geschichte der Literatur und Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wäre ohne das konsequente Nachdenken über die materiellen Spuren des Schreibvorgangs anders verlaufen. Eine besondere Bedeutung gewinnen in diesem Zusammenhang literarisch-künstlerische Flecken und Kleckse. Um 1800 sind diese Erscheinungen – man denke nur an die marmorierte Seite in Laurence Sternes *Tristram Shandy* oder an Charlottes schicksalsträchtigen Tintenklecks in Goethes *Wahlverwandtschaften* – ein oft thematisiertes und inszeniertes Imaginationslabor: Ausdruckszeichen, Vorstellungsraum, Abbildungsmittel und Herstellungsformen der Individualität.²⁰ Flecken und Kleckse

19 Vgl. Stephan Kammer: Darstellen, Aufzeichnen, Speichern. Zur Beziehungsgeschichte von Schrift und Bewegung. In: Gabriele Brandstetter, Franck Hoffmann, Kirsten Maar (Hrsg.): Notationen und choreographisches Denken. Freiburg i. Br., Berlin Wien 2010, S. 131-154.

20 Vgl. Max Hollein, Raphael Rosenberg (Hrsg.): Entdeckung der Abstraktion. Turner, Hugo, Moreau. München 2007. Der zweite große Schritt in der Entdeckung und Entwicklung der Handschrift als Zeichen der inneren Energie, Spur der Seele und Symptom der Individualität findet um 1900 statt, vgl. Stephan Kammer: Symptome der Individualität. Das Wissen vom Schreiben (1880-1910). In: Barbara Wittmann (Hrsg.): Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung. Zürich, Berlin 2009, S. 39-68.

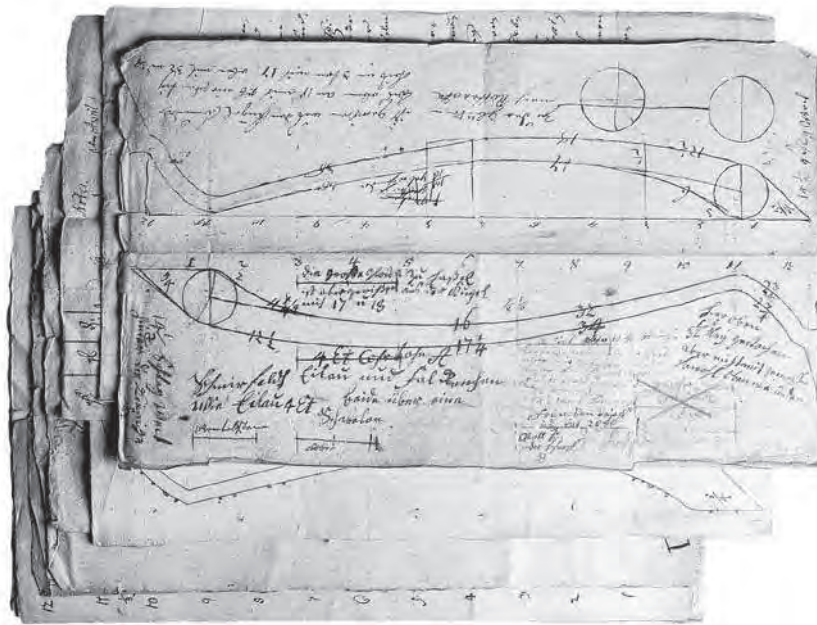


Abb. 2
 Schillers Materialsammlung zur »Glocke«
 aus dem Archiv der Glockengießerei Laucha, um 1760



Abb. 3
 Bergkristall aus Schillers Besitz,
 ein Geschenk von der Schwägerin Caroline von Wolzogen

können Teil eines Textes und auch der Text selbst sein, sein Schmuck oder sein Gegenstand. Beispiele dafür finden sich bei so unterschiedlichen Autoren wie Hölderlin und Mörike, Schubart, Goethe und Schiller. Kerners Klecksographien sind gewiss das bekannteste Beispiel dieser Kunst, die den Papierraum erweitert und das einfängt, mithin ins Objekt bringt, was bei Pomians ›Semiophoren‹ das Äußere bleibt:

Bemerkenswert ist, daß solche [Klecksographien oder in Kerners Formulierung ›Tintensäue‹] sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien und so weiter. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Kleksen hervor, besonders sehr häufig das Gerippe des Menschen.²¹

Im 18. Jahrhundert wird dabei nicht unterschieden, ob der Fleck eine zufällige oder intendierte Spur ist und der Betrachtungsgegenstand eine Quelle, ein ›Rest‹ oder ein Kunstwerk. Schiller, der Geschichtsprofessor, der in seiner *Ästhetischen Erziehung* die menschliche Kultur mit dem Spiel und dem Schmuck beginnen lässt, weil sich der Mensch durch diese eigentlich überflüssigen Handlungen aus dem Reich der Notwendigkeit befreie, sammelt historische Quellen, deren Informationswert gering, deren Schmuckwert aber auffällig ist: Im Schiller-Nationalmuseum zeigen wir eine Notiz des Feldherrn Wallenstein auf einem in Kanzleimanager reich verzierten Brief und alte Zeichnungen von Glockengussformen aus dem Archiv der Glockengießerei im thüringischen Laucha (Abb. 2). Der Bergkristall, den Schiller von Caroline von Wolzogen geschenkt bekam und als Briefbeschwerer benutzt haben soll, weist kleine organische Einschlüsse auf (Abb. 3) – Spiel und Schmuck der Natur. In dem Brief, in dem Schiller seinem Freund Körner am 23. Februar 1793 die Schlangenlinie als Schönheitslinie skizziert, vermischt sich die Perfektion der Vorstellung mit der Unvollkommenheit der Darstellung (Abb. 4): »Folgende Linie aber ist eine schöne Linie, oder könnte es doch seyn, wenn meine Feder besser wäre.«²² Die zufällige Spur unterstützt die Idee: »Die Natur liebt keinen Sprung. [...] Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bey dem sie ihre Richtung abänderte. Und dieß ist der Fall mit der Schlangenlinie, welche sich von der oben abgebildeten bloß durch ihre Freiheit unterscheidet«. Der Geheime Rat Goethe, der als erster Schriftsteller verfügte, dass nach seinem Tod sein literarisches, naturwissenschaftliches, privates und geschäftliches Archiv bewahrt und zugänglich gemacht werde, schmückt Blätter aus der Handschrift des *West-Östlichen Divan* mit gezeichneten und lavierten Wolkenformationen, er sammelt Kunst ebenso

21 Justinus Kerner: Klecksographien, Stuttgart [1890], S. VI.

22 SNA 26, S. 215 f.

sein Überzeugungen abgelehnt, ob er auch nicht für
 ihn abgelehnt.
 Ich mag die Pflanzentiere für die Pflanz gestaltet?
 Ich sah an dieser unvollständigen, aber ästhetischen Aufgabe meine
 eigene Befriedigung gewinnend, und ich sah die Pflanz der Natur
 für unvollständig, weil bei dieser unvollständigen Aufgabe kein Raum
 für die Natur war, statt für die Kunst.
 Die Pflanzentiere, kann der Baumgastgeber sagen,
 ist darin die Pflanz, weil sie sinnlich vollkommener ist,
 für die Natur als die Pflanz, inwiefern sie unvollständig ist.
 Unvollständigkeit sind immer wieder zu derselben Pflanz
 zurückgeführt (sinnlich), was sie aber auf keinen Pflanz
 zurückgeführt, es mußte ab folgende Linie aufgeführt.
 K
 unvollständig muß sein ist. Auf sie ist Veränderung
 der Natur: wie Mannigfaltigkeit unvollständig ab die Pflanz und
 feiner die Pflanz ist auf der, mehr ab Natur der Pflanz
 zurückgeführt die Linie K. K. vorgeschaltet ist. Die Pflanz
 die ist unvollständig, ob sie gleich vollständig vollkommener ist.
 Folgende Linie aber ist eine Pflanz Linie, die
 die Natur ab die Pflanz, wenn man immer geben sollte wenn
 Natur ist die ganze Unvollständigkeit zwischen diese gezogen
 und ganz bloß der Natur die Pflanz ist die Pflanz ex ab-
 mupto, die aber unvollständig unvollständig; das

Abb. 4
 Zeichnung der »Schönheitslinie«
 in Schillers Brief an Christian Gottfried Körner, 18. Februar 1793

wie Autographen: »Ich mag die Geister der Entfernten und Abgeschiednen
 gern auf jede Weise hervorrufen und um mich versammeln.«²³

Manche der Oberflächenerscheinungen lassen sich nur am Original erken-
 nen, andere werden in der Reproduktion deutlicher oder für den Besucher erst
 sichtbar, wie das Wasserzeichen, mit dem Hölderlin eine Seite seines *Hyperion*
 unterlegt hat (»pro patria libertate«), oder das Wellenband und der Bärenfüh-
 rer, die das Papier grundieren, auf dem Schiller seine Ästhetik auszuführen

23 Goethe an Sulpiz Boisserée, 17. Dezember 1811. In: WA IV, 22, S. 221.

beginnt. Die Originale besitzen durch ihre Herkunft, ihre Vergänglichkeit und ihren hierdurch bestimmten Wert eine erhöhte Präsenz und üben einen größeren hermeneutischen Druck auf ihre Betrachter aus. Sie sind anders als die Reproduktion nicht für uns, sondern auch ohne uns da: »Potentielle Aktualität ist der Aggregatzustand, in dem die Archivdaten verharren – eine Lage radikaler Latenz«. ²⁴ Entdeckt werden diese Oberflächenerscheinungen nur am Original, das sie zu einem komplexen Volumen verdichtet, während die Reproduktion Volumina eliminiert und Phänomene des Raums in eine Abfolge von flachen Bildern bringt.

Die Materialität des Originals ist Bestandteil des ›Werks‹. Besonders deutlich zeigt sich dies bei außerliterarischen, aber literaturnahen Gattungen wie dem Brief, wo mit Hilfe der materiellen Elemente auch gesagt wird, was man nicht schreiben darf oder kann und was nur im Hier und Jetzt mit dem Ding an sich erscheinen kann. ²⁵ Die Marbacher Ausstellungen sind ›Evidenzmaschinen‹, in denen die Dinge aus dem Archiv von einem Überbau, einem Erwartungshorizont befreit werden, damit die ikonischen, indexikalischen und selbstreferenziellen Aspekte der Archivalien, derart isoliert von Erklärungen, deutlich werden können. Einzig sie lohnen es, dass man diese Archivalien aufwendig ausstellt und nicht nur über sie schreibt oder von ihnen erzählt. Wenn der Werkcharakter am unablösbaren Ding evident wird, so passiert das, was Literatúrausstellungen gerne abgesprochen wird: Literatur wird ausstellbar, ästhetisch wirksam, rememberbar und sogar im konkreten Gegenstand begreifbar – erfunden, aber wirklich.

Die subversive Macht der Autoren-Anekdote

Die Anekdoten, die durch die Archivalien belegt, überliefert oder initiiert werden, führen nicht notwendig ins Leben des Autors. Im glücklichen Fall eröffnen sie einen ebenso eingängigen wie überraschenden Zugang zum Werk und enthalten dessen konzentrierte Poetik. Friedrich Schiller etwa soll immer »Rössel« gemalt haben, wenn ihm nichts einfiel. ²⁶ Ein Pferd, ungewiss von wessen Hand, das von seinem Reiter an der langen Leine geführt wird, findet sich auch auf der Rückseite eines seiner frühen Gedichte (*An die Sonne*, 1773),

²⁴ Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin 2002, S. 122. Vgl. auch Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.

²⁵ Vgl. Anne Bohnenkamp, Waltraud Wiethölter (Hrsg.): *Der Brief – Ereignis und Objekt*. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Frankfurt a. M. 2008 und Heike Gfrereis: *Die Runzeln Corneilles. Nonverbale Konstruktion von Autorschaft in Briefen*. In: Detlev Schöttker (Hrsg.): *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*. München 2008, S. 71-86.

²⁶ SNA 42, S. 66.

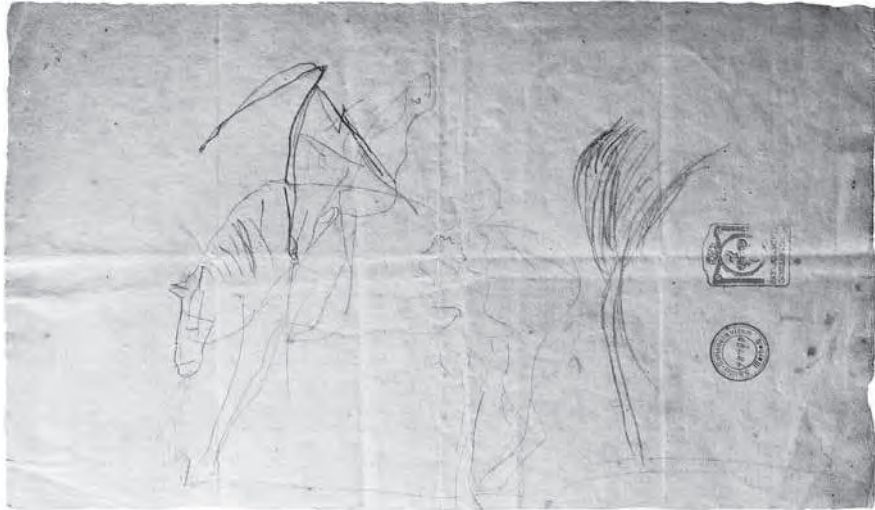


Abb. 5
 Ross und Reiter am langen Zügel,
 Zeichnung auf der Rückseite von Schillers Gedicht »An die Sonne«

abgeschrieben von der Schwester Christophine (Abb. 5). Pferde sind in der Antike Begleiter des Licht- und Sonnengottes Phoibos Apollon, des Gottes der Dichtkunst, der auch den Fries auf der Talseite des Schiller-Nationalmuseums schmückt. Sie sind aber auch – ungezügelt – von alters her Symbol der unbremsten Leidenschaft und sinnlichen Liebe. Es gehört zu Schillers spezifischer Ästhetik, dass er, wenn er von Pferden spricht, deren überlieferte Bedeutungen zu einer neuen, nicht einfach nur positiv oder negativ besetzten Konstruktion verknüpft. Als Dichter provoziert er, der sich so gern mit einer Tabakdose darstellen ließ, die dramatische Katharsis mit allen Mitteln. Mit buchstäblichen Rosskuren, heftigen Fiebern und radikalen Reinigungskuren versucht der Arzt Schiller zu heilen. Das einzige von ihm erhaltene Rezept zählt die Ingredienzien eines starken Brechmittels auf. »Er soll ein Arzt bei einem Wirtembergischen Grenadier-Bataillon sein [...]. So gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis eben so lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehen Pferde als meine Frau zur Kur übergeben«, urteilt Schiller über den anonymen Autor der *Räuber*, als er sein eigenes Werk im *Wirtembergischen Repertorium* rezensiert.²⁷ Schillers poetische Pferde sind weitaus robu-

²⁷ Christian Grawe (Hrsg.): Friedrich Schiller. Die Räuber. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1976, S. 34-36.

ter als das geflügelte Dichterross Pegasus und der Gott Apoll, die in einem seiner Scherzgedichte (*Unterthänigstes Pro Memoria an die Consistorialrath Körnerische weibliche Waschdeputation in Loschwiz eingereicht von einem niedergeschlagenen Trauerspieldichter*) vor Kälte und Lärm Reißaus nehmen:

Feur soll ich gießen aufs Papier
mit *angefrorenem* Finger? – –
O Phöbus, haßest du Geschmier,
so wärm auch Deine Sänger.

Die Wäsche klatscht vor meiner Thür,
es scharrt die Küchenzofe –
und mich – mich ruft das Flügelthier
nach König Philipps Hofe.²⁸

Ich steige mutig auf das Roß;
in wenigen Sekunden
seh ich Madrid – am Königsschloß
hab ich es angebunden.

Ich eile durch die Gallerie
und – siehe da! – belausche
die junge Fürstin Eboli
in süßem Liebesrausche.

Jetzt sinkt sie an des Prinzen Brust,
mit wonnevollem Schauer,
in *ihren* Augen Götterlust,
doch in den *seinen*, Trauer.

Schon ruft das schöne Weib Triumph
schon hör ich – Tod und Hölle!
Was hör ich? – einen naßen Strumpf
geworfen in die Welle.

Und weg ist Traum und Feerey,
Prinzessin, Gott befohlen!
Der Teufel soll die Dichterei
beim Hemderwaschen hohlen.²⁹

28 Schiller arbeitete zur Zeit der Entstehung des Gedichts am *Don Carlos*.

29 SNA I, S. 159 f.



*Tafel 16 (zu S. 274)
Blick auf das Marbacher Literaturmuseum der Moderne
und das Schiller-Nationalmuseum*



*Tafel 17 (zu S. 275)
Schiller-Nationalmuseum, Kapitel »Schillers Bilder. Beiwerk und Typus«*



Tafel 18 (zu S. 275)
Schiller-Nationalmuseum, Vitrine des Kapitels »Schillers Kleider. Haus und Hülle«

Bildnachweis

Casa di Goethe, Rom: S. 284, 291, 293, 295

Deutsches Historisches Museum, Berlin: S. 81

Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 61, 65, 77, 78, 83, 135, 143, 148, 149, 262, 263, 275, 277, 279, 281

Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum: S. 154, 155, 158, 159, 161, 165, 169, 190

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz, S. 19, 25, 27, 40, 41, 47, 49, 50, 54-56, 75, 76, 79, 118-121, 123, 125, 128, 131, 172, 180, 185, 191, 200-202, 211, 224, 225, 229, 233, 237, 250, 251, 261, 264-268, 289, 312, 317

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen: S. 51-53

Museum der bildenden Künste Leipzig: S. 35

Privatsammlung: S. 80, 84

Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e.V.: S. 43

Stadtgeschichtliches Museum Leipzig: S. 67, 70, 71

Stadtmuseum Weimar: S. 175

Erstpublikation

Heike Gfrereis: Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012. Göttingen 2012, S. 269-282.