

Sandra Potsch: Literatur sehen: Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum

Bielefeld: transcript 2019, 390 S., ISBN: 9783837648119, EUR 44,99

Für den deutschsprachigen Raum haben insbesondere Anne Bohnenkamp-Renzen und Heike Gfrereis wesentlich dazu beigetragen, den Topos von der Unausstellbarkeit von Literatur zu widerlegen: Sie erläuterten, dass die Literatúrausstellung als „Medium sui generis“ zu definieren sei, „das [...] eigene ästhetische Erfahrungen und wissenschaftliche Erkenntnisse“ ermögliche (Bohnenkamp, Anne/Gfrereis, Heike: „Zur Einführung“. In: Bohnenkamp, Anne/ Vandenrath, Sonja [Hg.]: *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie: Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*. Göttingen: Wallstein, 2011, S.10). Als Doktorandin von Heike Gfrereis führt Sandra Potsch die Traditionslinie der engen Verknüpfung von Theorie und Praxis auf diesem Gebiet fort. Als „immaterielle, latente Kunstform, die im Grunde erst in dem Moment ästhetisch erfahrbar wird, indem sie gelesen wird“ (S.11), scheine sich, so Potsch, die Literatur zunächst der Betrachtbarkeit zu entziehen und umso mehr an Gegenwärtigkeit zu gewinnen, „je weiter ihre eigene Präsenz, ihre Materialität und Sichtbarkeit, zurückgenommen und ausgeblendet“ wird (S.11-12). Anderes gelte für Originale, also „Manuskripte, Typoskripte, Entwürfe und Materialien aus dem Umfeld der Textentstehung [...], unikale Objekte, an denen ein Autor seine Spuren hinterlassen hat“ (S.12). Dem „epistemischen

Potential solcher Originale“ (S.11) und deren graphischer Dimension gilt das Forschungsinteresse von Potsch, mithin dem Aspekt, „wie sie zum Verständnis von Literatur beitragen können“ (S.12), wenn man sie zum „Objekt der Betrachtung“ macht (S.11).

Die Autorin setzt sich zunächst fundiert mit der medialen Beschaffenheit von Literatur auseinander und befasst sich mit dem kulturhistorischen Verständnis von Schrift, Sichtbarkeit und Materialität (S.25-44). Hieran anschließend wird die Dimension der ausstellungsspezifischen Literaturvermittlung fokussiert (S.45-71), um dann die Phänomenologie des Originals als Erkenntnisobjekt hinsichtlich der Aspekte Bildlichkeit, Räumlichkeit und Materialität zu analysieren (S.73-124). Es folgen sieben Fallbeispiele (S.127-325): Materialien zu Friedrich Schillers Drama *Don Karlos*, das nach dem ersten Erscheinen in Buchform im Jahr 1787 noch mehrmals „für verschiedene Bühnen und Ausgaben“ (S.299) vom Autor verändert wurde, stellen hierbei das älteste Beispiel dar. Anhand der Schiller'schen Originaldokumente zu den Überarbeitungsstufen sowie von diversen Epitexten, wie etwa Briefen, können „verschiedene Facetten seiner Schreib- und Arbeitsweise“ (S.325) sowie seine Dramenkonzeption im Spannungsfeld von „Regelpoetik und dichterischer Freiheit, dem Geschmack seiner Zeit und seiner Förderer sowie

eigens gesetzten Idealen“ (ebd.) sichtbar gemacht werden. Das jüngste Beispiel vereint Dokumente zur Werkgenese von Martin Mosebachs Roman *Der Nebelfürst* (Frankfurt am Main: Die andere Bibliothek/Eichborn, 2001), das auf einem Konvolut aus der Zeit um 1900 basiert (vgl. S.127-151). Dieses hatte der Autor durch Zufall Ende der 1960er Jahre in einem zum Abbruch freigegebenen Haus gefunden und in einen literarischen Stoff umgearbeitet. Er verwendete es „als Ideengeber und Materialpool“ (S.331), dem er nicht nur nach „Art der Collage [...] Figuren, Motive, Namen und Schauplätze“ (ebd.) entnahm, sondern an dem er sich auch in Sachen Struktur und Stil orientierte. Hier kann eine Zusammenschau in Form einer Ausstellung die „Verbindungslinien zwischen dem Roman und dem ihm zugrundeliegenden Stoff“ (S.332) nachvollziehbar machen. Diese Beispiele wie auch die Kapitel über Originaldokumente zu W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992), Michael

Endes *Die unendliche Geschichte* (Stuttgart: K. Thienemanns, 1979), Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1950), Franz Kafkas *Der Process* (Berlin: Die Schmiede, 1925) sowie Christian Morgensterns *Galgenlieder* (Berlin: Bruno Cassirer, 1905) eint, dass sie anhand von Originalen den Blick auf die „künstlerische Machart“ (S.341) von Literatur lenken. Jedes Kapitel wird zur faszinierenden Entdeckungsreise in die jeweilige Produktionsästhetik, auf die man Potsch gerne begleitet. Darüber hinaus würde man auch erfahren wollen, wie diese unterschiedlichen Beispiele erkenntnistiftend in Museumsräumen oder Ausstellungen präsentiert werden könnten, verspricht doch der Untertitel der Publikation Aufschlüsse über den „Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum“. Hier wünscht man sich unbedingt Nachschlag von Sandra Potsch.

Barbara Margarethe Eggert (Linz)