

PETER STROHSCHNEIDER

DAS NEUE ALTE

Museum und Archiv, Sammeln und Forschen

I

Über das Sammeln und sein Verhältnis zum Forschen ist zu sprechen.¹ Und dies ist nun zunächst ein überraschungsarmes Thema: Forschung, so ließe sich in einiger Allgemeinheit sagen, beginne immer schon mit dem Sammeln und Beobachten von etwas. Sammeln, sobald es etwas anderes ist als das bloße Auflesen und Einsammeln von Dingen zum Zwecke unmittelbaren Gebrauchs oder der Vorratshaltung – Sammlung und Forschung also gehören historisch ebenso wie systematisch eng zusammen. So in der Antike wie in der Neuzeit; von der Gründung der Berliner Universität im Jahre 1810 konnte man in diesem Sinne sagen, dass sie geradezu aus Sammlungen hervorgegangen sei,² und Shelby Foote hat das generalisiert zu der Definition: »A university is just a group of buildings gathered around a library [also eine Büchersammlung]. The library is the university.«³

Nun soll, wenn schon nicht mit Überraschungen aufgewartet werden kann, so doch das Sammeln und Forschen wenigstens in eine interessante Perspektive rücken. Um dies zu signalisieren (und um Interesse zu wecken), habe ich einen

- 1 Der Beitrag beruht auf einem Vortrag, gehalten im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 9. Juli 2015. Die Vortragsform ist beibehalten worden, Anmerkungen und Nachweisungen bleiben auf das Unumgängliche beschränkt. Ich setze, an sie anschließend, frühere Überlegungen voraus, nämlich insbesondere: Peter Strohschneider, »Buchmuseum. Vom Umgang der Bibliothek mit der Magie der Schrift«, in: Bibliotheken führen und entwickeln, hg. von Thomas Bürger und Eckehard Henschke, München 2002, S. 287–298; ders., »Faszinationskraft der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität«, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 8 (2012), S. 9–26 (mit einer Reihe weiterer Nachweise).
- 2 Heinz-Elmar Tenorth, »Genese der Disziplinen – Die Konstitution der Universität. Zur Einleitung«, in: Geschichte der Universität Unter den Linden 1810–2010, hg. von Rüdiger vom Bruch und Heinz-Elmar Tenorth, Bd. 4: Genese der Disziplinen. Die Konstitution der Universität, Berlin 2010, S. 9–40, hier S. 22 f.
- 3 Zitiert nach Ron Chepesiuk, »Writers at Work. How Libraries Shape the Muse«, in: American Libraries (1994), H. 11, S. 984–987, hier S. 984.

paradox wirkenden Titel gewählt: Das neue Alte. Es müsste demnach vermutlich auch ein neues Neues geben, vielleicht sogar ein altes Neues – das lassen wir hier vorerst auf sich beruhen.⁴ Anzeigen soll das Oxymoron vom neuen Alten zunächst lediglich, dass das Sammeln und Forschen im Folgenden nicht zuletzt in einer Perspektive seiner Zeitlichkeit thematisiert werden soll. Und dies selbstverständlich unter strikter Begrenzung auf das Sammeln und Forschen im Archiv und im Museum, also in jenem Bezugsraum, den Deutsches Literaturarchiv, Schiller Nationalmuseum und Literaturmuseum der Moderne abstecken.

II

Das Archiv ist alt. Das Museum ist auch nicht neu, aber doch erkennbar jünger als das Archiv.

Archive gibt es unserem historischen Wissen zufolge, seit es so etwas wie schriftliche Überlieferung gibt. In Archiven wird das noch weit ältere Prinzip der systematischen Sammlung und geordneten Speicherung unterschiedlicher Dinge, das man beispielsweise schon bei Grabbeigaben beobachten kann,⁵ nun angewendet auf Schriftträger und Schrift; archivieren kann man Ton- oder Wachstafelchen, Steine oder Buchenstäbe, Papyri, Pergamente, Papiere, magnetoelektrische oder digitale Speicher, Zettel, Blätter, Rollen, Leporellos, Codices, Bücher und manches mehr. Das Archiv versammelt Schriftliches, unterwirft es seiner Ordnung und überliefert es, so dass man zu anderer Zeit darauf zurückgreifen kann. Es dokumentiert für später. Und das tut es seit Jahrtausenden.

Demgegenüber nun das Museum. Es ist keine uralte, sondern eine erstaunlich junge Institution – und zwar keineswegs allein das Literaturmuseum der Moderne, sondern ganz generell der Organisationstypus des Museums. Nicht nur sind schätzungsweise 95% aller Museen weltweit womöglich erst nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden.⁶ Es lässt sich vielmehr der Typus des Museums, so wie wir ihn heute begrifflich verstehen, zwar hinter die Gründung des Londoner British Museum und des Kasseler Fridericianum im achtzehnten Jahrhundert zurückverfolgen. Doch kaum weiter als bis ins fünfzehnte, sech-

4 Vgl. indes Peter Strohschneider, »Das Neue und die Universität«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 39 vom 15. Februar 2013, S. 7; ders., »Das neue Neue. Über einige Paradoxien der Wissenschaftsorganisation«, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 12 (2016) [in Vorbereitung].

5 Vgl. Krzstof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988, S. 20–22.

6 Vgl. Steven Hoelscher, »Heritage«, in: *A Companion to Museum Studies*, hg. von Sheron Macdonald, Oxford 2006, S. 198–218.

zehnte Jahrhundert,⁷ nämlich bis zu den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance und des Frühbarock: opulent befüllte Schauräume inmitten aristokratischer Haushaltungen; Regale, Schränke, Wände und Decken voller Schriftstücke und Bilder, ausgestopfter Vögel oder Krokodile, getrockneter Pflanzen oder Walfischzähne, voller Steine, Bücher, Karten oder Skulpturen, voller Pokale, Medaillen, Uhren, Globen und vielem anderen mehr. All diese exotischen Naturdinge und kulturellen Artefakte führen in der unabsehbaren Vielfalt des Kleinen die Welt als Ganzes vor Augen⁸ – zuweilen und zunächst freilich weniger in geordneter Sammlung denn vielmehr als Sammelsurium. Die Welt hatte nämlich mit der Entdeckung der Neuen Welt ihren bis dahin vertrauten Ordnungszusammenhang eingebüßt und war in neuer Weise zum Staunen.

Und nur kurze Zeit nach diesem relativ jungen Speichertypus des gelehrten Museums, den man in den *studioli* und Wunderkammern am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit greift, entstehen sogleich auch dessen Theorien und Ordnungsentwürfe.⁹ Etwa 1565 in den *Inscriptiones / Vel Titvli / THEATRI / Amplissimi, complectentis / rerum vniuersitatis singulas materias et / imagines eximias* eines gelehrten belgischen Autors namens Samuel Quiccheberg. Dieser war am Münchener Hof Albrechts V. damit beauftragt gewesen, Kunstkammer und Buchbestände des Fürsten neu zu ordnen, und bereiste zu diesem Zweck Europa, um Sammlungen zu besuchen sowie ihre Bestände und deren Ordnungen zu studieren. Auf dieser Grundlage entwickelte Quiccheberg sodann eine Systematik, die detailgenau beschreibt, in welchen Abteilungen eine Kollektion organisiert sein könne, welche Bücher oder Bilder, welche natürlichen und kulturellen Dinge sie enthalten und zusammenführen solle. In der charakteristischen Titelrhetorik seiner Zeit gesprochen, bietet sein Buch das

umfangreichste[] Theater[], welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragende Bilder umfaßt, so daß man mit Recht auch sagen kann: ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man

- 7 Vgl. Ulrike Vedder, »Museum / Ausstellung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart und Weimar 2000–2005, Bd. 7, S. 148–190, hier S. 151–161; Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, bes. S. 48–72.
- 8 Vgl. Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908 [Nachdruck Braunschweig 1985]; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- 9 Vgl. Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, bes. S. 30–37.

durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann.¹⁰

Kunstkammer und Schatzhaus, Archiv und Theater sind in der Sprache dieser ersten Theorie des Museums begrifflich nicht geschieden. Doch ist Samuel Quicchebergs Konzeption deutlich. Sein Museum ist ein Theater: ein Schauraum allen Wissens, ein Ort von geordneten Gegenständen, die der Anschauung und dem Staunen, der Bildung und Erinnerung dienen. Und auf dieser von Quiccheberg gelegten Bahn, so kann man vereinfachend sagen, ist die Museumstheorie für die nachfolgenden 450 Jahre bis heute geblieben. Sie befasst sich mit Fragen der Inszenierung, der Präsentation, der Performance. Sie beschreibt das Museum als Ort der Zur-Schau-Stellung von – wie man in Anlehnung an Michel Foucault¹¹ sagen kann – Monumenten.

So hätten wir also einen ersten Schritt getan: Archiv und Museum (die wir hier nicht als Namen bestimmter Einrichtungen verstehen, sondern als Funktionstypen¹²), das ältere und das jüngere Institutionenmuster folgen gleichermaßen dem Prinzip, dass sie unterschiedliche Sammlungsgegenstände systematisch speichern. Doch liegt der Funktionsakzent solcher Speicherung jeweils verschieden. Sammlungsgegenstände werden archiviert, um in der Zukunft als Dokumente einem wie auch immer gelagerten historischen Interesse zur Verfügung zu stehen. Sammlungsgegenstände (selbst wenn sie als solche mit denen des Archivs völlig vergleichbar sind) kommen hingegen ins Museum, wenn sie nicht erst in Zukunft, sondern schon in der Gegenwart funktionieren sollen, und zwar als Monumente der Anschauung. Das Archiv dokumentiert für später, das Museum monumentalisiert für jetzt.

10 Samuel Quichelberg, *Inscriptiones Vel Titvli Theatri Amplissimi, Complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoq[ue] dici possit: Promptuarium artificiosarum miracularumq[ue] ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis ...*, Monachii, 1565 [VD16 Q 63] (Exemplar BSB München, Rar. 1534); vgl. Harriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg*, Lateinisch – Deutsch, Berlin 2000.

11 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1973, S. 198.

12 Und das heißt, dass diese Funktionstypen – zusammen mit anderen wie der Bibliothek sowie weiteren Formen von Kollektionen – selbstverständlich auch in unterschiedlichen Konfigurationen organisatorisch zusammengefasst werden können.

III

Der Funktionstyp des Museums, so wie Quiccheberg ihn im späten sechzehnten Jahrhundert konzipiert, wie er sich dann seit den großen Gründungen des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt und im neunzehnten Jahrhundert auffächert in historisches und Kunstmuseum, in naturkundliches, technisch-wissenschaftliches oder Literaturmuseum – die Institution des Museums¹³ also setzt nun allerdings eine kulturelle Konfiguration voraus, die sich ihrerseits erst in der Neuzeit prägnant herausbildet. Zum musealen Sammlungsgegenstand kann nämlich allein werden, was neben seinem alltäglichen oder ökonomischem, seinem herrschaftlichen, rechtlichen oder rituell-liturgischen, seinem ästhetischen oder technischen Gebrauchswert einen ›Mehrwert‹ besitzt: Ein Ausgezeichnetsein, einen Schauwert,¹⁴ vermittelt dessen es sich abhebt von den anderen Dingen, vermittelt dessen es sich ihnen gegenüber exponiert als museales Exponat.

Das Museum gründet sich auf die Möglichkeit, etwas zu dislozieren, es aus seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang zu entfernen – um es zur Schau zu stellen: um es also in einem neuen Ordnungszusammenhang, in einer ›zweiten Umgebung‹ in anderer Weise weiter zu verwenden. Und seit dem *Flaschentrockner* und anderen Readymades von Marcel Duchamp wissen wir, dass das Museum die Unterscheidung von Gebrauchswerten und Schauwert nicht allein voraussetzt, sondern durchaus auch selbst konstituiert. Sozialordnung, Gebäude und Raumarrangements des Museums, Auswahl und Anordnung der Dinge, Sockelung und Vitrinen, Beschilderung und Beleuchtung konstituieren eine museale Differenz. Sie machen aus den Dingen Exponate, sie lassen – das war Duchamps epochale Einsicht – selbst alltäglichste Gebrauchsgegenstände zu Monumenten werden.

Die museale Differenz erzeugt Monumente, indem sie Schauwerte von Gebrauchswerten abhebt. Dem ist nun allerdings präzisierend hinzuzufügen, dass sie diese Unterscheidung an den Objekten selbst vornimmt. Die Zurschaustellung von etwas im Museum geschieht nicht durch seine Dar-Stellung, sondern als Aus-Stellung.¹⁵ Bildliche oder textliche Repräsentationen können im Museum

13 Vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg, *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*, hg. von Hans Vorländer, Baden-Baden 2014, S. 357–397.

14 Benjamin hat direkt vom »Ausstellungswert« gesprochen, vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, Bd. 1, S. 471–508, hier S. 482 u. ö.

15 Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Peter Strohschneider, »Buchmuseum. Vom Umgang der Bibliothek mit der Magie der Schrift«; vgl. Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 116–124.

zwar zu den ausgestellten Objekten hinzutreten, sie können jene aber keinesfalls ersetzen. Nicht zum Beispiel die photographische Darstellung eines Flaschentrockners machte diesen zum Kunstobjekt – im Museum wäre dann vielmehr die Photographie selbst der ästhetische Gegenstand (oder es handelte sich um André Malraux' *Musée imaginaire*). Zum Kunstobjekt wird der Flaschentrockner hingegen erst dadurch, dass er selbst museal exponiert wird. Mediale Vermittlungen, Informationsmaterialien, Graphiken, Berichte und dergleichen mehr mögen die Sammlungsgegenstände verdoppeln, identifizieren, erläutern oder einordnen. Doch der Begriff des Museums, wie ich ihn hier verwende, ist daran geknüpft, dass jedenfalls das Objekt in seiner dinglichen Materialität selbst museal ausgestellt wird. Die Inhalte einer Darstellung (ein Flaschentrockner etwa) können dort, wo die Darstellung stattfindet (zum Beispiel als Photographie), ihrerseits durchaus abwesend sein. Im Museum hingegen sind Schaustücke in ihrer dinglichen Materialität real gegenwärtig als exponierte Sachverhalte. Dies ist der zweite Schritt der Argumentation: Das Museum konstituiert Monumente, indem es Dinge in ihrer Materialität selbst anwesend sein lässt.

IV

Für den dritten Argumentationsschritt wenden wir uns nun speziell dem Buch- und Literaturmuseum zu. Und wir sehen dabei zunächst, dass auch für diesen Spezialfall gilt, was bisher schon für das Museum im Allgemeinen sich gezeigt hatte. Das liegt einerseits insofern nahe, als das Literaturmuseum neben den Spuren der literarischen Arbeit auch die Relikte, ja die Reliquien derer ausstellt, die die literarische Arbeit tun: Die Stehpulte und Lesesessel, die Locken oder Crayons der Dichter, die gelben Westen, Stahlhelme oder Portraits der Schriftsteller. Auch im Literaturmuseum sind Dinge materialiter anwesend, sind sie zum Zwecke ihrer Ausstellung disloziert worden, um nun als Monumente des Literarischen in den neuen Funktions- und Sinnzusammenhängen der Exposition zu Exponaten gegenwärtiger und aktueller Anschauung zu werden.

Andererseits gibt es nicht allein die Hinterlassenschaften der Literaten, sondern auch Spuren der Literatur selbst, und für sie gilt gleichfalls, was über das Museum zu sagen war. Auch handschriftliche Notate, Skizzen und Entwürfe, Briefe, Codices oder Typographien, Verlagskorrespondenzen, Korrekturfahnen, fertig gebundene Bücher und Büchersammlungen, Zeitungsausschnitte oder Rezensionen, Mitschnitte von Autorenlesungen, Verfilmungen oder Theaterinszenierungen und so weiter sind Ausstellungsstücke. Sie finden sich im Literaturmuseum als Monumente in einer ›zweiten Umgebung‹ wieder. Und die Exponiertheit, die ihnen darin zukommt, sie hängt nun ebenfalls mit dem Statuswechsel

auf dem Weg vom Gebrauchsgegenstand der Literaturproduktion zum Exponat im Literaturmuseum zusammen.

Und doch ist hier eine Besonderheit der schriftlichen Überlieferung gegenüber anderen Dingen zu bedenken. Als Gegenstand musealer Anschauung ist Schrift nämlich dem Zugriff und der Berührung entzogen. Und das heißt jedenfalls bei Codex und Buch: Sie können im Museum – anders als in der Bibliothek – nicht gelesen werden. Vitrine oder Glasrahmen geben allenfalls kurze Texte oder Textausschnitte zur Lektüre frei. Im Allgemeinen aber wird das Lesen durch Musealisierung erschwert oder verunmöglicht. Die Schönheit einer Handschrift, die Buntheit der Farben und Linien, das Ornament der An-, Unter- und Durchstreichungen kann sich vor den Sinn des Geschriebenen schieben. Die Ungewöhnlichkeit der schrifttragenden Monumente, seien es Teebeutel, Rezeptblöcke oder Birkenrinden, mag in der Wahrnehmung der Museumsbesucher die Semantik des Textes (zunächst jedenfalls) dominieren. Das Literaturmuseum verschiebt die Aufmerksamkeit von der Textlichkeit der aufgeschriebenen Literatur zu den Graphismen der Schrift und zur Dinglichkeit der Schriftstücke.¹⁶ In der oben eingeführten Unterscheidung ließe sich demnach sagen: Das Prinzip des Literaturmuseums ist die Dar-Stellung von Literatur durch Aus-Stellung von Schrift. Es präsentiert Schrift, um Literatur zu repräsentieren. Das ist unsere dritte Hypothese: Im Literaturmuseum vertritt das Monument der Schrift den Text, Schrift steht in ihrer dinglichen Materialität für Text ein.

V

Wie kann die Schrift das aber? Der literarische Text mag in seiner historischen Signifikanz, in seinem Sinngefüge oder in seinem ästhetischen Rang singular sein, die Schrift ist es nicht. Schrift ist nicht nur ein Speichermedium, sondern auch ein Verbreitungsmedium. Man kann sie kopieren, man kann sie abpausen, abschreiben, drucken, photokopieren, digitalisieren. Nicht Singularität, sondern Wiederholbarkeit kennzeichnet die Schrift. Wie kann sie dann im Literaturmuseum für die Einzigkeit des literarischen Textes eintreten?

Sie kann es, so wird man auf diese Frage zu antworten haben, als eminente, als exponierte Schrift, und das heißt für uns: insofern sie eine Originalschrift ist. Ein beliebiges Exemplar der x-ten Reclam-Ausgabe ist schwerlich im Stande,

16 Es liegt hier also ein begriffliches Konzept zugrunde, dass die Kategorie des Textes zwar an diejenige von Überlieferbarkeit knüpft, nicht aber an die Überlieferungstechniken speziell von Schrift; vgl. Peter Strohschneider, *Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vor-moderner Literatur*, Heidelberg 2014, S. 14–16.

den Text von Schillers *Don Karlos* im Literaturmuseum angemessen zu vertreten. Ein Exemplar der Erstausgabe von 1787 bei Göschen vermag das viel besser, das *Rigaer Theatermanuskript* mit Korrekturen des Autors kann es noch besser, ein eigenhändiges Manuskript wie die Hamburger Bühnenfassung des sogenannten *Seifersdorfer Manuskripts* (oder zu späterer Zeit dann das Typoskript) wird es am besten tun.¹⁷ Unsere dritte Hypothese wäre also zu präzisieren: Das Literaturmuseum lässt Literatur zur Darstellung kommen, indem es Schrift als Original ausstellt: als auratisierte Schrift.

Aura – so hat Walter Benjamin in dem berühmten Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Begriff gefasst und so wollen wir ihn hier verwenden –, Aura ist die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. Aura ist an die »Einzigkeit« des Kunstwerks gebunden, an sein »Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition«. ¹⁸ Und diese Bestimmung wirft hier nun allerdings sogleich ein Problem auf. Denn zwar scheint es leicht verstehbar, dass dem literarischen Text, dass dem Sprachkunstwerk in seiner Einzigkeit und Einzigartigkeit Aura zukommen kann. Wie aber auch der Schrift, durch welche der Text im Literaturmuseum vertreten wird? Schrift ist ja im Allgemeinen nicht durch Einzigkeit gekennzeichnet, sondern – ich wiederhole mich – durch Wiederholbarkeit. Schrift als solche ist keineswegs auratisch.

Es gibt allerdings Verfahren, eine bestimmte Schrift aus dem Zusammenhang des Wiederholens und der Schriftüberlieferung herauszuheben, sie unnahbar zu machen und Einzigkeit gewinnen zu lassen. Eine sehr alte Möglichkeit, Schrift solcherart zu exponieren, ist Sakralisierung.¹⁹ Wenn Gott selbst oder seine Heiligen schreiben, dann entstehen Schriftstücke, deren Text zwar reproduzierbar sein mag, die aber selbst nicht wiederholt werden können; das Menetekel an der Wand, Engelsbriefe, in bestimmten Legenden der Koran als vom Himmel gekommenes Buch, Schriftreliquien aller Art gehören hierher.

Eine andere, deutlich jüngere Möglichkeit der Auratisierung von Schrift bietet sich mit Handschriftlichkeit und Selbstschriftlichkeit. Das hatte soeben bereits unser Modellfall des *Don Karlos* verdeutlicht. Es sind die autographen Schriftanteile des Autors, die beispielsweise eine Korrekturfahne viel geeigneter dazu machen, im Literaturmuseum das sprachliche Kunstwerk zu vertreten, als ein beliebiges Exemplar einer Taschenbuchausgabe desselben Textes (obwohl das Taschenbuch in der Vitrine keinesfalls unlesbarer ist als der Fahnenabzug). Auto-

17 Vgl. Friedrich Schiller, *Don Karlos*, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1989, S. 996–1008.

18 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]«, S. 479 f.

19 Zum literarischen Diskurs über solche Verfahren der Sakralisierung von Schrift im Mittelalter vgl. Peter Strohschneider, *Höfische Textgeschichten*.

graphie verstehen wir als authentisches Zeugnis der unwiederholbaren Hand- und Gedankenbewegung des individuellen Autors. Insofern kommt der autographen Schrift Einzigkeit zu. In durchaus eigener Weise ist ihr Urheber und mit diesem zugleich das literarische Werk, dessen Instanz er ist, in der autographen Handschrift gegenwärtig. Eben deswegen kann sie das Werk im Literaturmuseum vertreten, eben diese intrikate Form der Anwesenheit dessen, was abwesend und unnahbar ist, nennen wir ›Aura‹. Und dabei geht es offenkundig weniger um die Lesbarkeit des Textes als darum, die Schrift in ihrer Einzigkeit der Anschauung zu öffnen. Goethe hat dafür den Begriff des Magischen eingesetzt: »denn da mir die sinnliche Anschauung durchaus unentbehrlich ist, so werden mir vorzügliche Menschen durch ihre Handschrift auf eine magische Weise vergegenwärtigt.«²⁰

Diese außergewöhnliche Kraft zur Vergegenwärtigung besitzt die Handschrift überhaupt, das Autograph im Besonderen freilich nicht schon immer. Es muss vielmehr eine Alternative zu ihr geben, damit der Handschrift Einzigkeit und damit Aura zukommen kann. Und eine solche Alternative kommt erst mit der technischen Reproduzierbarkeit von Schrift in die Welt. Man muss sich nämlich klarmachen, dass Manuskriptkulturen insofern grundsätzlich anders verfasst sind als die Buchdruckkultur: Da keine Hand exakt so schreibt wie die andere, ist keine Abschrift mit der Urschrift oder mit anderen Abschriften identisch. Aller Handschriftlichkeit kommt immer das Merkmal von Einzigkeit zu. Und gerade deswegen ist diese Einzigkeit, solange es ausschließlich Handschriftliches gibt, keineswegs etwas Einmaliges, sondern vielmehr regelhaft und unvermeidlich. Und in diesem Sinne kann es in Handschriftenkulturen zwar kostbare Manuskripte geben, doch keine gegenüber technischen Kopien ausgezeichneten ›Originale‹ – es sei denn, die göttliche Hand hätte selbst den Griffel geführt. Vor der Epoche des Buchdrucks war gerade nicht das ›Original‹ der eminente Sachverhalt, sondern im Gegenteil die identische Kopie.

Erst mit ihrer technischen Reproduzierbarkeit kann also auch im Hinblick auf die Schrift (und die Abschrift) selbst eine prägnante Unterscheidung von einzigartigem Original und identischen Kopien entstehen. So wird die ›Original‹-Schrift auszeichnungsfähig, so kann sie Eminenz gewinnen und Aura, so kann sich ein Ausstellungs- und Schauwert vom (primären) Gebrauchswert der Schrift abheben und diese damit museumsfähig werden. Erst seit eben jenem Zeitalter,

20 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. II. Abteilung: *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Karl Eibl u. a., Bd. 7: *Von 1812 bis zu Christianes Tod*, hg. von Rose Unterberger, Frankfurt a.M. 1994, S. 58.

dem sich wie das Museum auch der Buchdruck verdankt,²¹ erst mit dem Auftritt der maschinellen Kopie entsteht die Möglichkeit, dass sich mit dem Merkmal der Einzigkeit die Aura des Originals verbinden lässt. Erst seither authentifizieren wir Text durch eigenhändige Unterschrift. Erst seither können wir Literatur im Museum darstellen durch Ausstellung von – dann auratischer – Schrift. Das ist unsere vierte These. Das Literaturmuseum setzt den Buchdruck nicht bloß historisch voraus, sondern vor allem systematisch: Erst unter den Bedingungen von Typographiekultur kann die Einzigkeit alles Handschriftlichen zu einer Besonderheit werden.

VI

Die auratische Qualität, die den Exponaten im Literaturmuseum zukommt, sie setzt voraus, dass sie einzig seien, dass sie qua dieser Einzigkeit etwas Besonderes seien und dass sie als museale Monumente ausgestellt werden. Sie befinden sich so in einem zweiten Kontext, dem Museum, welcher sich von den primären Verwendungszusammenhängen der Literaturreliquien und Schriftstücke unterscheidet.

Dieser Herkunftswelt gegenüber macht sich die Ordnung des Museums nun zwar durch Monumentalisierung geltend, doch bringt sie sie nicht vollständig zum Verschwinden. Es bleiben an den Dingen Momente ihrer früheren, einer anderen, unnahbar fernen Welt haften, welche sie als abwesende in der Sekundärumgebung gegenwärtig machen und zur Geltung bringen. Eben dies nennen wir die Aura der Schrift im Literaturmuseum: die »Erscheinung einer Ferne,« wie es an anderer Stelle bei Benjamin heißt, »so nah das sein mag, was sie hervorruft.«²² Sie stiftet einen eigentümlichen Erfahrungsmodus des Ineinander von Nähe und Unnahbarkeit, von Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, von Anwesenheit und Abwesenheit. Die auratisierten Schriftstücke, wie alle Exponate des Literaturmuseums, präsentieren etwas. Sie lassen etwas gegenwärtig werden, das tatsächlich abwesend ist. Sie besitzen eine Kraft zur Gegenwärtigsetzung von Absentem, von welcher man mit Goethe sagen mag, sie sei magisch: in der Anschauung – nicht in der Lektüre – der Handschrift werde deren Urheber präsent. Die dinglichen Monumente des Museums ermöglichen einen Erfahrungsmodus jenseits jener

21 Diesem verdankt sich auch, was hier am Rande hinzugefügt sei, auch das naturwissenschaftliche Experiment mit seinem Prinzip der identischen Wiederholung – der Kopierbarkeit – von dinglichen und Beobachtungskonstellationen.

22 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974 ff., Bd. 5.1, Frankfurt a.M. 1982, S. 560 [M 16a, 4].

Disjunktion, die für wissenschaftliche Rationalität konstitutiv ist, dass nämlich etwas entweder präsent oder absent, nicht aber beides zugleich sein könne.

Vielleicht ist es erlaubt, diesen Erfahrungsmodus des simultanen Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit für einen Moment zu illustrieren am Beispiel einer Photographie, die am 23. Juni 2015 auf der Titelseite der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien (Abb. 1).

Wir sehen eine Bildfläche in abgestuften Grautönen. Ihre Elemente staffeln sich wie Theaterkulissen und als profilierte oder kannelierte Pfeiler eines Portikus signalisieren sie Herrschaftsarchitektur. Aus dieser Kulisse tritt hervor oder, denn es lässt nicht entscheiden, in diese Kulisse zieht sich zurück die Krempe eines türkisfarbenen Damenhuts sowie eine gleichfarbige Kostümmanschette mit weiß behandschuhter Hand. Diese Hand ist entspannt erhoben in jenem Gestus des Grußes oder der Segnung, der auf Distanz hält, wem er sich zuwendet. Wir sehen auf den ersten Blick: die Queen; und selbstverständlich habe ich ihr Bild als Beispiel ausgewählt, weil sie seit fünfzig Jahren speziell mit Marbach verständnisinnig verbunden ist.²³ Die Queen also ist unverwechselbar und ganz da. Auf den zweiten Blick sehen wir indes, dass wir sie gerade nicht sehen. Die Queen ist unverwechselbar und auf der Photographie doch keineswegs zu sehen. Das Bild, um es so zu sagen, zeigt nicht die Queen, sondern ihre Aura. Dies ist seine Qualität. Das Objekt der Abbildung ist nah und fern zugleich, es ist zu sehen und doch nicht zu sehen, es ist anwesend und abwesend in einem. Es ist eine Erfahrung der Simultaneität von Präsenz und Absenz, die sich an dem Pressephoto als eine Seherfahrung machen lässt. Und in vergleichbarer Weise eben auch an den Exponaten des Literaturmuseums: Diese bebildern nicht die Literatur, sondern sie vergegenwärtigen sie – allerdings aber nicht im Modus der Textlektüre, sondern in demjenigen der Anschauung, der Besichtigung von auratisierter Schrift, also der Erfahrung des Ineinander von abwesender, weil unlesbarer Literatur und von materialiter anwesender Schrift.

VII

Die bisherigen Überlegungen hatten in drei Schritten zu zeigen versucht, dass das Literaturmuseum Schrift als Monument ausstellt. Sie hatten sodann verdeutlicht, dass eine systematische Voraussetzung dessen in der (auf der Differenz von

23 Die Anspielung hebt auf eine sich haltende Legende ab, wonach Queen Elizabeth II. im Jahr 1965 bei ihrem Besuch des DLA Marbach mit Enttäuschung reagiert haben soll, als ihr bewusst wurde, dass sie die Schillerstadt Marbach a.N. mit dem Staatsgestüt Marbach verwechselt und daher vergeblich auf einen Besuch im Gestüt gehofft hatte.

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

HERAUSGEGEBEN VON WERNER D'INKA, JÜRGEN KAUBE, BERTHOLD KOHLER, HOLGER

Royal High Five



God save the Queen! In Großbritannien ist nicht alles gut, eigentlich nicht einmal allzu viel, wie auf **Seite 17** zu lesen ist, und doch gibt es eine Frau, um die man die Briten beneiden darf: Es gibt die Königin. Sie ist eine von nur zwei Frauen auf der Welt, die allein des Einsatzes ihrer Hände wegen unver-

wechselbar sind. Die Grazie der erhobenen Hand, die Würde des Winkens. Das werden die Deutschen nun wieder bestaunen dürfen, heute trifft sie zum Staatsbesuch ein – und sie wird auch die andere Frau mit einem weltberühmten „signature move“ treffen: die Rauten-Kanzlerin. **Seite 3** Foto Getty

Abb. 1: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. Juni 2015 © FAZ

Handschrift und Druckschrift beruhenden) Unterscheidbarkeit von Original und Kopie liegt und dass eine spezifische Leistung der musealen Schriftexponate die ist, dass sie kraft ihrer Aura die Literatur zur Darstellung und Erfahrung kommen lassen.

Mit diesen Überlegungen können wir nun vom Museum wieder an den Anfang zurückkehren, zum Archiv und zur Ausgangshypothese: Während das Museum Schriftstücke monumentalisiert zum Zwecke gegenwärtiger und vergegenwärtigender Anschauung, dokumentiert das Archiv solche Schriftstücke für späteren Gebrauch. Schriftstücke haben also einen monumentalen und zugleich einen dokumentarischen Aspekt. Der Funktionstypus des Museums stellt auf jenen Aspekt ab, auf die Anschauung der Schrift, das Archiv stellt auf diesen Aspekt ab, auf die Lektüre des schriftlich aufgezeichneten Textes.

Indessen verfährt es dabei zunächst nicht anders als das Literaturmuseum. Das Archiv, auch das Literaturarchiv, selegiert Schriftliches, versammelt es und konfiguriert es zu einem neuen Ordnungszusammenhang. Aktenstücke oder Gedichtentwürfe, Schutzumschläge oder Autorenkorrespondenzen, Bände voller Lesespuren oder Tagebücher werden ihren primären Verwendungskontexten entzogen und im Archiv gänzlich anders und in neuer Ordnung versammelt. Auch Archivierung ist also Kontext-Wechsel. Und ebenso wie es durch Vitrine oder Glasrahmen bei der Musealisierung geschieht, geht auch Archivierung damit einher, dass Schrift zunächst einmal jedem Gebrauch entzogen wird, der am Lesen des Schrifttextes interessiert wäre. Die Schriftträger werden nämlich zu Bündeln und Büscheln verschnürt, in Kladden abgelegt, in Archivboxen verstaut und in Hebel-schubanlagen magaziniert. Die Schriftstücke sind also da – und doch in einer Weise weggeschlossen, dass Textlektüre zunächst einmal unterbunden ist.

Allerdings liegt, anders als bei demjenigen des Museums, die Funktion dieses Entzugs nicht darin, die Schriftstücke zu Monumenten einer Anschauung zuzurichten, welche zwar vom Akt des Lesens deutlich unterschieden ist und gleichwohl die Literatur zu vergegenwärtigen mag. Vielmehr geht es dem Archiv darum, die Schriftstücke aus den aktuellen Sinnzirkulationen herauszunehmen, um sie zeitlich versetzt als Lektüregegenstände in sie wieder zurückspeisen zu können. In beiden Fällen liegt eine Spannung von Entzug und Aktualisierung vor, freilich im Museum als Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz, im Archiv hingegen in diachroner Abfolge: Schrifttext wird laufenden Lektürezusammenhängen entzogen, um in zukünftigen neu verfügbar zu sein. Das Funktionsprinzip des Archivs heißt also nicht Aura von monumentaler Schrift, sondern Latenz von dokumentarischem Text.

Und wenn wir an dieser Stelle noch den Unterschied zwischen der Latenz des Archivguts einerseits und den praktischen Formen von Vorratshaltung andererseits hinzufügen, dann haben wir den fünften Argumentationsschritt getan.

Die Logik der Vorratshaltung, ob es sich nun um Lebensmittelvorräte, Waffensarsenale oder Aktenlager handelt, ist ja die temporäre Zwischenlagerung von Gegenständen, die zu einem späteren Zeitpunkt ihrer jetzt schon wohldefinierten Zweckbestimmung zugeführt werden sollen. Hingegen das Archiv als jener Funktionstyp, den wir hier im Hinblick auch auf das Deutsche Literaturarchiv beschreiben wollen, macht etwas anderes. Die Zwischenlagerung von Schriftstücken im Archiv dient nicht allein einem jetzt schon wohldefinierten und erwarteten Zweck, sozusagen dem zukünftigen Alten. Schrift wird nicht ausschließlich für spätere Textlektüren ausgelagert, sondern auch zum Beispiel für Zwecke musealer Präsentation oder für paläographische Untersuchungen. Wo aber Schrift für spätere Lektüre archiviert ist, da doch unter der Bedingung, dass gerade nicht antizipiert werden kann, welche Interessen diese Lektüre demalst verfolgen wird.

Es sind nämlich im weitesten Sinne wissenschaftliche Interessen. Das Archiv ist auf zukünftige Forschung ausgerichtet, also auf eine methodische Form der Produktion rationalen Wissens, das in der Moderne zugleich Neuheit für sich muss beanspruchen können. Nicht auf die Bestätigung, sondern auf den Bruch von Erwartungen kommt es in der modernen Forschung an. Und darin entzieht sie sich gerade der Planung und Antizipation.²⁴ Insofern es der Forschung dient, also dem künftigen Neuen, ist das Archiv auf offene Zukunft hin angelegt. Es muss systematisch damit rechnen, dass sich mit dem Archivgut Erkenntnisinteressen, Methodologien oder Forschungspraktiken verknüpfen, von denen man zum Zeitpunkt der Archivierung noch nichts weiß. Die Speicherlogik des Archivs beruht auf einem Prinzip zukunftsöffener Latenz: Es bewahrt alte Schrift als alte, damit aus ihr zu späterer Zeit neues Wissen entstehe.

Und es versteht sich, dass an diesem paradoxen Funktionsprinzip der zukunftsöffenen Latenz des archivarischen Schriftspeichers all jene Aporien hängen, welche die organisatorische Gestaltung des Archivs, erst recht des Literaturarchivs, so herausfordernd machen: die Unreichbarkeit von Vollständigkeit und die Unsicherheit bezüglich der Einschlägigkeit des Archivguts; der bei wachsendem »Reliktanfall«²⁵ wachsende Zwang zu Selektionen, die im Grunde unmöglich sind; die Kontingenz archivarischer Ordnungsbildung; die Schwierig-

24 Vgl. insbesondere Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 215–224, S. 296–298; dazu Peter Weingart, *Wissenschaftssoziologie*, Bielefeld 2003, S. 85–89. Zu den daraus folgenden Paradoxien der Wissenschaftsorganisation vgl. Strohschneider, »Das neue Neue. Über einige Paradoxien der Wissenschaftsorganisation«.

25 Hermann Lübke, *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*, Graz u. a. 1983, S. 9–14, Zitat S. 13; vgl. auch Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 46–62; Karl-Siegbert Rehberg, *Symbolische Ordnungen*, S. 357–397, hier S. 381–384; Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 170–175.

keit und Notwendigkeit, den Bestandspräferenzen gegenwärtiger Archivbenutzer zu entsprechen und sich doch von ihnen nicht dominieren zu lassen; die Legitimitätsschwäche des Archivs in utilitaristisch geprägten Begründungszusammenhängen, weil seine Funktionalität womöglich zwar unbestritten, aber doch jedenfalls ziemlich futurisch und abstrakt bleibt. Und es versteht sich zugleich, dass das Literaturarchiv eben deswegen des Fasziniertseins großmütiger Mäzene so eindringlich bedarf.

VIII

Das Archiv ist auf Forschung hin angelegt, das Literaturarchiv auf literaturwissenschaftliche, ideengeschichtliche, kulturwissenschaftliche Forschung. Und aus seiner Perspektive betrachtet ist solche Forschung jener Prozess, in welchem die schriftlich gespeicherten Texte aus der Latenz des Archivs entbunden und wieder zurückgespielt werden in die manifeste Aktualität gesellschaftlicher Sinnzirkulationen. Dies mag nun ebenso abstrakt wie möglicherweise vage klingen und ist doch von schwerlich zu überschätzendem Gewicht für die Sinnbestände, die Deutungshaushalte, ja überhaupt das Funktionieren unserer hochkomplexen modernen Gesellschaft. Wie sollte sie ohne die Reflexionsleistungen derartiger Forschungsprozesse in die Lage gelangen, von sich selbst einen zureichenden Begriff zu entwickeln? Wie sollten diese Reflexionsleistungen ohne Rückgriffe auf das im Archiv latent Gegebene als Quelle zukünftiger Erkenntnisrichtungen und Denkoptionen und als Reservoir potenzieller gesellschaftlicher Sinnbildungen möglich sein? Das Verhältnis von Archiv und Forschung ist also keineswegs einseitig. Und dies ist nun der sechste und letzte Punkt, den ich hier machen möchte: So sehr das Archiv auf die Entfaltung seiner latenten Potentiale durch zukünftige historisch-hermeneutische Forschung angelegt ist, so sehr ist diese Forschung jetzt schon und jederzeit konstitutiv angewiesen aufs Archiv.

Was immer nämlich solche Forschung unternimmt, in der einen oder anderen Weise, direkt oder indirekt ist sie damit befasst, im Reich des Wirklichen unsere Sphären des Möglichen zu erweitern. Und dazu spielt sie gegen alles Manifeste jene Potentialitäten aus, von denen sie ohne Rückgriffe auf die Latenzbestände des Archivs wenig wüsste. Geisteswissenschaftliche Forschung: sie hält für die Wissenschaftsgesellschaft die historisch-kulturellen und normativen, die ästhetischen und intellektuellen Alternativen zum ohnehin Gegebenen verfügbar; die kulturell fremden oder fremdgewordenen Modalitäten des Selbst- und Weltverhältnisses; die hier, jetzt und unter uns nicht realisierten Optionen von Ordnungsdiskurs und Ordnungsbildung; die Dynamiken des Imaginären, die Entwürfe fiktiver Welten und Gesellschaften, die ästhetischen Ordnungsdurch-

brechungen. Dieserart wird im Modus methodisch erarbeiteten und rationalen Wissens das ›gepflegt‹ und entwickelt, was man mit Robert Musil vielleicht den »Möglichkeitssinn«²⁶ einer Gesellschaft nennen darf. Der verkümmert freilich, wenn wir nicht wissen, was wir ohne das Archiv nicht oder jedenfalls nicht gleichermaßen gut wissen könnten, was nämlich (kulturräumlich) anderweit der Fall ist, was (temporal) einmal der Fall gewesen ist, oder was (modal) der Fall sein könnte – oder auch alles dieses zusammen, wenn die historisch-hermeneutischen Wissenschaften erforschen, was zu fremder Zeit an anderem Ort nicht wirklich war, aber doch denkmöglich oder ästhetisch imaginierbar.

Indem sie zum Gegenstand aktueller Befassung werden lassen, was als Altes in der Latenz des Archivs zwischenzeitlich bloß abgelegt war, machen es die Geisteswissenschaften zum Grund oder Anlass neuer Sinnbildungen, Deutungskomplexe, Interpretationen oder Erzählungen. So wird es gewissermaßen ein neues Altes.

Und dies ist nun allerdings eine der wichtigsten Weisen überhaupt, in der sich die Wissenschaftsgesellschaft mit Komplexität ausstatten kann – und das heißt: in der sie ihren Möglichkeitsreichtum zu steigern, ihre Alternativenvielfalt zu erhöhen vermag. Ohne solchen Möglichkeitssinn aber gäbe es keine Freiheit, weil ohne ihn weder zwischen überhaupt Denkmöglichem und realistischen Optionen unterschieden noch zwischen verschiedenen solchen Optionen gewählt werden könnte.

Die Leistung des Archivs für die historisch-hermeneutischen Wissenschaften indes bemisst sich also hiernach: wie es die Erzeugung neuen Möglichkeitswissens befördert; wie das Hervortreten des neuen Alten ermöglicht wird, also das unvorhergesehene Auftauchen dessen aus der Latenz, was zu jeweils gegebenen Ordnungen des Wissens quer steht, manifeste Wirklichkeitsannahmen stört, Erwartungen überrascht oder durchbricht. Die prägnanteste Beschreibung dieser Funktion scheint mir immer noch die zu sein, für welche der amerikanische Wissenschaftssoziologe Robert K. Merton den Ausdruck *serendipity*²⁷ gefunden hatte: das Finden von etwas Neuem, was man gar nicht gesucht hatte, obwohl man durchaus auf der Suche gewesen war. Das Archiv ist insofern ein entscheidendes Instrument der *Umordnung* unseres Wissens. Wenn diese gelingt, dann sprechen wir von neuem Wissen: von Erkenntnis!

26 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 1, S. 16. Vgl. vorerst Peter Strohschneider, »Möglichkeitssinn. Geisteswissenschaften im Wissenschaftssystem«, in: ders., *Reden und Vorträge des Vorsitzenden des Wissenschaftsrates 2006–2010. Eine Auswahl*, Köln 2010, S. 116–127.

27 Vgl. Robert K. Merton und Elinor Barber, *The Travels and Adventures of Serendipity. A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*, Princeton, New Jersey 2004.

IX

Von vielem, was Sie erwartet haben mögen, habe ich nicht – oder doch allenfalls indirekt – gesprochen: nicht von Schiller und der Literatur, nicht von praktischen Problemen, von Finanzierungsfragen oder von Wissenschaftspolitik, nicht vom selbst in der Literaturwissenschaft allgegenwärtig scheinenden Diskurs der Digitalität, nicht von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und ihren Möglichkeiten, auch die auf Sammlungen des Museums und Archivs bezogene Forschung zu fördern. Freilich habe ich mich solchen Erwartungen, die ich bei Ihnen erwartete, nicht deswegen entzogen, weil Erwartungsdurchbrechungen – so konstitutiv sie für gute Forschung sein mögen – etwa ein allgemeiner Wert wären; das sind sie nicht. Ich wollte einfach nur etwas anderes zeigen. Dies nämlich, dass das Institutionengefüge auf der Schillerhöhe nicht allein kontingente historische Gründe hat. Vielmehr realisiert sich in der Zusammenfügung von Literaturmuseen und Literaturarchiv eine ziemlich grundsätzliche Komplementarität dieser beiden durchaus unterschiedlichen Funktionstypen. Beide institutionalisieren sie das Sammeln von Altem – für ästhetische Anschauungen der Gegenwart wie für neue intellektuelle Reflexionen der Zukunft, für die Aus- wie für die Darstellung von Literatur, für gesellschaftliche Bildung wie für wissenschaftliche Forschung. Und eben indem das Museum auf die Faszinationskraft der monumentalen Schriftstücke setzt, das Archiv aber auf die am dokumentarischen Wert ihrer Texte immer neu sich entzündende Erkenntnisleidenschaft der Forschung, eben darin entfalten sie – gemeinsam – an der alten Literatur immer wieder und immer wieder neu ihre kulturelle Produktivität.