

THOMAS SCHMIDT

AUTHENTISCHE ATMOSPHEREN

Zur Theorie und Praxis des Dichterhauses

1. Genius in den Mauern

Weil sie nach Goethes Tod von seiner Schwiegertochter bewohnt und dann lange vermietet waren, gibt es für die Ausstattung und Gestaltung etlicher Räumlichkeiten des Weimarer Goethehauses eine nur lückenhafte Überlieferung. Vor seiner Eröffnung als Museum im Jahr 1886 bedurfte das vernachlässigte Gebäude zudem »einer durchgreifenden baulichen Reparatur«. ¹ Weitere Maßnahmen griffen seither in die materielle Substanz dieses Dichterhauses ein. Darüber hinaus wurden das Urbinozimmer und Teile des Arbeitszimmers 1945 durch einen Bombentreffer zerstört.

Im Frankfurter Geburtshaus Goethes ist die Lage noch vertrackter. Es wurde ebenfalls lange als Wohnhaus genutzt, bevor es 1863 für das Freie Deutsche Hochstift erworben, um- bzw. rückgebaut und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Nach der Zerstörung durch angloamerikanische Bomber im März 1944 lag es vollständig in Trümmern. Nur Weniges war erhalten geblieben, so u. a. die vier untersten Stufen der Treppe, das schmiedeeiserne Treppengeländer, Teile der Fassade und der Wappenstein. ² Als »Besitz der Nation« ³ genauestens architektonisch dokumentiert, wurde das Haus nach kontroversen Debatten *dem Original nach* wieder aufgebaut. ⁴

Ein ähnlicher Fall ist das kleine Haus in Marbach am Neckar, in dem Friedrich Schiller geboren sein soll und aus dem später das Deutsche Literaturarchiv

1 Weimarer Zeitung vom 4. Juli 1886, zit. n. Goethes Wohnhaus, hg. von Wolfgang Holler und Kristin Knebel, 2. überarb. Aufl., Weimar 2014, S. 20.

2 Vgl. Ernst Beutler, Das Goethehaus in Frankfurt am Main, 10., erw. Aufl., Frankfurt a.M. 1978, S. 4 und S. 9.

3 Marie Luise Kaschnitz, Rückkehr nach Frankfurt [1947], in: dies., Totentanz und Gedichte zur Zeit, Düsseldorf 1987, S. 66–76, hier S. 73.

4 Vgl. u. a. Michael S. Falser, Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland, Dresden 2008, S. 82–87; Bettina Meier, Goethe in Trümmern. Zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit, Wiesbaden 1989, S. 16–85.

hervorging: Zum ersten erklärte man das Gebäude erst sieben Jahre nach Schillers Tod mithilfe einer Befragung alter Bürger der Stadt zum Geburtshaus des Dichters. Zum zweiten wurde es, nachdem es der Marbacher Schillerverein 1857 erworben hatte, von einem der wichtigsten Architekten Württembergs, um ihm das Aussehen eines bedeutenden Ortes zu geben, derart umgebaut, dass allenfalls ein Teil der Außenmauern, die Zwischendecke, der Flursteinboden und möglicherweise die Treppe noch dem Zustand zu Schillers Kindheitszeiten entsprachen. Zuvor hatten ein knappes Jahrhundert andere im Haus gelebt und gearbeitet – darunter auch ein Bäcker, der das Gebäude nach den Bedürfnissen seines Gewerkes umgebaut hatte. Von der Einrichtung war ohnehin nichts mehr vorhanden.⁵

Und noch ein viertes Beispiel: Der Turm in Tübingen, in dem Friedrich Hölderlin nach einer »Gemüths Verwirrung«⁶ zurückgezogen die zweite Hälfte seines Lebens verbrachte, wurde erst 1876, also 33 Jahre nach dem Tod des Dichters, errichtet. Ein Jahr zuvor war der ursprüngliche Bau, der schon während Hölderlins Aufenthalt maßgebliche Umbauten erfahren hatte, durch Brandstiftung zerstört worden. Echt sind im Hölderlinturm nur die Grundmauern und der umbaute Raum. Das Turmzimmer hatte zuvor fünf Fenster, nicht drei wie heute, und andere Sichtachsen; der Raum war etwas kleiner, und auch das Dach besaß eine andere Form.

Das alles heißt nichts anderes, als dass vier der wichtigsten Erinnerungsorte der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte in ihrer baulichen Substanz und mitunter auch in ihrer Gestalt zu großen Teilen nicht echt sind. Dieser heikle Befund lässt sich leicht internationalisieren, weitet man den Fokus auf einen so bedeutenden Ort wie *Shakespeare's Birthplace* in Stratford-upon-Avon aus. Das Gebäude wurde in den 1860er Jahren endgültig als Geburtsort des Dichters festgelegt, obgleich sicher nur zu belegen ist, dass Shakespeares Vater mehrere Liegenschaften im Ort besessen hat – darunter auch jene in der Henley Street. Neben den Zweifeln, die die Person des Autors Shakespeare ohnehin umranken, gibt es allerdings auch erhebliche Bedenken in Bezug auf die Gestalt seines Geburtshauses. Nachdem die *Shakespeare Committees* von London und Stratford das Anwesen Mitte des 19. Jahrhunderts erworben hatten, legten sie seinem Umbau die älteste verfügbare Zeichnung des Hauses zu Grunde, die erst 200 Jahre nach der Geburt des Dichters gefertigt wurde und dessen Lage und Gestalt verfälscht: Diese Zeichnung hatte das Gebäude dadurch aufgewertet, dass sie drei Reihenhäuser als

5 Vgl. Michael Davidis und Thomas Schmidt, Schiller in Marbach. Die Ausstellung im Geburtshaus, Marbach 2010, S. 1–21.

6 Issak von Sinclair an Hölderlins Mutter am 6. August 1804, in: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke (Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart 1972, Bd. 7.2, S. 299.

einen großen Bau zeigt und diesen zudem freistellt. Im Zuge der Baumaßnahmen wurden so auch die angrenzenden Häuser abgebrochen. Über die Innenräume, auch über den Geburtsraum selbst, war und ist überdies nichts bekannt.⁷

Sind diese Dichterhäuser – wie auch viele andere ähnlichen Zuschnitts – damit als Orte der Literatur und des kulturellen Gedächtnisses geschwächt oder gar delegitimiert? Lügt man dort durch ein »vollendete[s] Fälscherkunststück«⁸ etwas vor, wie es der Publizist Walter Dirks 1947 angesichts der geplanten Rekonstruktion des Frankfurter Goethehauses befürchtete? Ist damit die Verheißung einer einzigartigen Erfahrung gefährdet, einer unmittelbaren, nirgends sonst spürbaren Nähe zum einstigen Bewohner und des besseren Verständnisses seines Werkes – so als hätte sich der Genius in den Mauern und den gezeigten Dingen erhalten? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden – mit einigen terminologischen Klärungen, aber auch aus der Perspektive des Kurators, der die praktische Reichweite theoretischer Konzepte zu prüfen und auf die je unterschiedlichen Bedingungen vor Ort anzupassen hat. Den Hintergrund dieser Überlegungen bildet die reiche Literaturlandschaft Baden-Württembergs, die seit mehr als vier Jahrzehnten vom Deutschen Literaturarchiv Marbach aus profiliert wird. Die dort angesiedelte *Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg* hat in den letzten zehn Jahren mehr als 30 Neugestaltungen oder -einrichtungen von Dichterhäusern und literarischen Dauerausstellungen betreut oder selbst verantwortet; dazu zählen Schillers Geburtshaus in Marbach, das Hebelhaus in Hausen im Wiesental, das Jünger-Haus in Wilflingen, Hesses erstes Haus in Gaienhofen und der Tübinger Hölderlinturm, die allesamt vom Autor dieses Beitrags kuratiert oder mitkuratiert wurden und die im Folgenden als Exempel dienen.

2. Konjunktur auf dem Prüfstand

Die Institution Dichterhaus, mithin der literarische Personenerinnerungsort mit Innenrauminszenierung, ist kulturhistorisch relativ jung.⁹ Sie begann sich von

7 Vgl. Julia Thomas, *Shakespeare's Shrine. The Bard's Birthplace and the Invention of Stratford-upon-Avon*, Philadelphia 2012, v. a. S. 69–72 und S. 93–96.

8 Walter Dirks, *Mut zum Abschied. Zur Wiederherstellung des Frankfurter Goethehauses*, in: *Frankfurter Hefte*, Jg. 2 (1947), S. 819–828, hier S. 822.

9 Vgl. v. a. Christiane Holm, *Ausstellung / Dichterhaus / Literaturmuseum*, in: *Handbuch Medien der Literatur*, hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Berlin und Boston 2013, S. 569–581; vgl. zur Geschichte des Dichterhauses und des Personenerinnerungsortes des Weiteren: *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, hg. von Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer, Paul Kahl und Christian Philipsen, Leipzig 2015; Paul Kahl, *Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-*

der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an zu formieren. Zu ihren Entstehungsbedingungen gehörten u. a. die Karriere des Konzepts Nation und – insbesondere in Deutschland – das Begehren des Bürgertums nach Repräsentation in der Öffentlichkeit bei weitgehendem Fehlen politischer Einflussmöglichkeiten, was die Literatur zu einem privilegierten gesellschaftlichen Identifikations- und Kommunikationsmedium gemacht hatte.¹⁰ Die Literatur hat diese Funktion längst aufgeben müssen. Doch obgleich auch das Dichterhaus seine identitätspolitischen Aufgaben als Ort verehrenden Angedenkens an die Heroen des Geistes und der Nation nach und nach eingeübt hat, ist dieses Epiphänomen der literarischen Kultur gegen die radikale Änderung seiner Entstehungsbedingungen erstaunlich resistent geblieben. Mehr noch: Zu konstatieren ist ein immenser kulturpolitisch gestützter Modernisierungs- und Innovationswille, der sich nicht nur im deutschen Südwesten abzeichnet. Auch im Weimarer Goethehaus oder an den Orten Annettes von Droste-Hülshoff im Münsterland sind Neukonzeptionen in Arbeit, und Harald Hendrix konstatiert für ganz Europa »a remarkable increase in public and commercial interest«¹¹ in Sachen Dichterhaus. Dass zudem die Geburtshäuser von Hegel und Marx in Stuttgart und Trier, das Beethovenhaus in Bonn, das Haus des Turnvaters Jahn in Freyburg an der Unstrut sowie das Haus von Karl May in Radebeul jüngst umgestaltet wurden oder diesen Prozess aktuell durchlaufen, verweist auf ein über die Literatur weit hinausgehendes Problem. Die skizzierte Konjunktur betrifft den Personenerinnerungsort im Ganzen und eine Frage, die angesichts der abnehmenden gesellschaftlichen Integrationskraft dieser Räume

Nationalmuseum in Weimar: Eine Kulturgeschichte, Göttingen 2015; Manfred F. Fischer, Personalmuseen und Gedenkstätten. Säkularisation und bürgerlicher Denkmalkult, in: Stil und Charakter. Beiträge zu Architekturgeschichte und Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts, hg. von Tobias Möllmer, Basel 2015, S. 243–261; Paul Kahl und Hendrik Kalvelage, Personen- und Ereignisgedenkstätten, in: Handbuch Museum, hg. von Markus Walz, Stuttgart 2016, S. 130–133; Paul Kahl, Kulturgeschichte des Dichterhauses. Das Dichterhaus als historisches Phänomen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 61 (2017), S. 325–345. – Eine fundierte Systematik literarischer Erinnerungsorte, die von Gedenktafel und Denkmal bis zur Innenrauminszenierung am Ort des Ereignisses oder in dessen Nähe (vgl. Anm. 53) reicht, müsste allerdings auch solche Plätze einschließen, die durch literaturtopografische Publikationen markiert werden oder die – wie Auerbachs Keller in Leipzig – literarische Texte in den öffentlichen Raum verlängern (vgl. Christoph Schmälzle, Bilder am authentischen Orte. Ein Beitrag zur Faust-Ikonographie, in: Faust-Sammlungen. Genealogie – Medien – Musealität, hg. von Carsten Rohde, Frankfurt a.M. 2018, S. 175–197).

10 Differenziert zu den Entstehungsbedingungen des Dichterhauses vgl. auch Christiane Holms Beitrag in diesem Band.

11 Harald Hendrix, Writers' Houses as a Media of Expression and Remembrance, in: Writers' Houses and the Making of Memory, hg. von dems., New York und London 2008, S. 1–11, hier S. 2.

immer dringender eine Antwort fordert: Wie bringen wir die symbolischen Orte unserer Kultur angesichts sich verschiebender Wissensordnungen, angesichts von Digitalisierung, Internationalisierung und Globalisierung in die Zukunft – und welche?

Man kann diese Konjunktur durchaus als Bestandssicherung interpretieren und ihre Ursachen auch im immensen Originalitäts-, Singularitäts- und Echtheitsdruck in Kultur und Gesellschaft suchen. Haben doch die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit, der Manipulation von Fakten und einer beschleunigten, schier unbegrenzten Virtualisierung – auch von Orten und Räumen – eine Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Unversehrten, Eigentlichen und unmittelbar Erfahrbaren hervorgebracht, die sich in einer mitunter überbordenden Authentizitätskultur entlädt. Zudem lässt sich beobachten, dass die Kultur in Folge der vielfach registrierten Entortung in hochmobilen, globalisierten und digitalisierten Gesellschaften nach privilegierten realen Räumen sucht, an denen sie sich kristallisieren und von denen sie wieder ausstrahlen kann.

Diese Entwicklung ist eine ebenso große Chance wie Herausforderung – für die Personenerinnerungsorte im Ganzen, aber auch für die Kulturtechnik Literatur im Besonderen, repräsentieren Dichterhäuser doch deren Bedeutung und Geschichte appellativ im öffentlichen Raum. Vor dem Hintergrund von Leseschwund-Befunden¹² und der *Stavanger Declaration*¹³ sowie angesichts der Erkenntnis, dass der kreative und phantasievolle Umgang mit der Sprache ebenso zu den Grundbedürfnissen des Menschen gehört wie die durch Literatur beförderte Sprach-, Lese- und Wertungskompetenz zu den Grundlagen demokratischer Gesellschaften, ist dieses räumliche Erbe ein unschätzbares Kapital, um die Zukunft der Literatur offensiv und strategisch mitzugestalten.

Das anfangs geschilderte Problem einer fehlenden oder eingeschränkten räumlich-dinglichen Echtheit literarischer Erinnerungsorte mitsamt der Frage, wie sich dieses Defizit, nennt man es beim Namen, auf ihren kulturellen Wert auswirkt, ist in der gegenwärtigen Umbruchsituation doppelt virulent: zum einen, weil Tradition und Konjunktur dieser Erinnerungsorte in hohem Maße auf der Annahme ihrer Echtheit beruhen; zum anderen, weil der reale, standortgebundene Erinnerungsort seinen Platz in einer zunehmend virtuellen Welt auch gegen diesen Trend zu behaupten hat und weil dafür seine Echtheit ein relevanter Faktor sein kann.

12 Vgl. die Studie des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels »Buchkäufer – quo vadis?« (2018), <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/studie-buchkaeuer-quo-vadis> (13.05.2020).

13 Vgl. COST E-READ Stavanger Declaration. Concerning the Future of Reading, <https://ereadcost.eu/wp-content/uploads/2019/01/StavangerDeclaration.pdf> (13.05.2020).

Alles in allem ist so die Bereitschaft gefordert, die Konventionen und Routinen bei der Profilierung solcher Orte, auch weil dort derzeit viel finanzielles Kapital investiert wird, in Gänze auf den Prüfstand zu stellen – und grundlegend auf die Attribute echt bzw. authentisch zu reflektieren.

3. Möbelausstellungen

Zu diesen Konventionen zählt, dass das Dichterhaus »im Idealfall einen originalen Einrichtungszustand einer dort tätigen Autorin oder eines Autors konserviert, welcher in der Praxis meist rekonstruierend inszeniert ist.«¹⁴ Der Anspruch, »einen originalen Einrichtungszustand« zu zeigen, also die Erzeugung des Anscheins einer *richtigen* Ordnung der Dinge im richtigen, nur unter Sonderbedingungen zugänglichen Raum, adaptiert das religiöse Konzept des *heiligen Ortes*, der »Kontaktzone zwischen Gott und Mensch«,¹⁵ an dem ein Numinoses unsichtbar anwesend ist. Der Dichter rückt in dieser messiasgleichen Transzendierung, mithin einer sinnlich erfahrbaren abwesenden Anwesenheit, in die Nähe der Götter und Heiligen. Frühe Vergleiche und Metaphern etwa für das Weimarer Goethehaus – »Heiligthum«, »Kapelle« oder »Tempel in Jerusalem«¹⁶ – unterstreichen das. Im möblierten Dichterhaus verknüpft sich dieses Ortskonzept mit dem identitätspolitischen der *Gedenkstätte*, das – mit historischem Index – passive Verehrung einfordert und dadurch Affirmation und Identifikation verstärkt.

Diese Innenrauminszenierung war lange das unangefochtene Leitbild für die Gestaltung literarischer Personenerinnerungsorte. Mit dem Wegfall ihrer identitätspolitischen Grundlagen und der kollektiven Dichterverehrung – der Begriff Gedenkstätte ist eigentlich längst im Feld der politischen Erinnerungskultur beheimatet – verliert dieses Gestaltungskonzept jedoch seine Wirkkraft. Es produziert im schlimmsten Fall Möbelausstellungen, die allenfalls ein kulturhistorisches Interesse bedienen und ansonsten mitunter Befremden auslösen können,

14 Christiane Holm, *Ausstellung / Dichterhaus / Literaturmuseum*, S. 570.

15 Aleida Assmann, *Das Gedächtnis der Orte*, in: *Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft*, hg. von ders. und Anselm Haverkamp, Stuttgart und Weimar 1994, S. 17–35, hier S. 20. Diese Überlegungen orientieren sich an Assmanns im Kontext des Holocaust-Gedenkens mit weitgreifender kultur- und religionsgeschichtlicher Perspektive entworfener Typologie sowie an Detlef Hoffmann, *Authentische Erinnerungsorte, oder: Von der Sehnsucht nach Echtheit und Erlebnis*, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, hg. von Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 31–45.

16 Paul Kahl, *Die Erfindung des Dichterhauses*, S. 17.

die aber in keinem Fall an der Zukunft der Kulturtechnik Literatur mitarbeiten. Unter diesen Vorzeichen müssen auch andere Konzepte in Geltung gebracht werden: etwa das des *Gedächtnisorts*, der das Dichterhaus als »Ort ehemaliger Präsenz« weit offener zu einem »Zeichen der Erinnerung an eine bedeutende vergangene Begebenheit«¹⁷ macht. Unmittelbarkeitseffekte wie am heiligen Ort treten hier zugunsten von Darstellung, Reflexion, Distanz und Interaktion zurück. Auch wenn um der Zukunft der Institution willen – ich komme darauf zurück – immer auf die Ereignis- und Erinnerungsgeschichte Rücksicht genommen werden muss, ist der Gestaltungsspielraum dadurch weit größer – auch und vor allem für literarische Akzente. Dieser Ansatz lag den Neugestaltungen von Schillers Geburtshaus, des Hebelhauses in Hausen im Wiesental, des Hesse-Hauses in Gaienhofen und des Tübinger Hölderlinturms zugrunde.

Gleichwohl ist damit der vermeintlich »originale Einrichtungszustand«, mithin die Inszenierung einer Lebenswelt, als Gestaltungsvariante nicht ausgeschlossen. So wurde auch ein Teil des Hauses in Oberschwaben, in dem Ernst Jünger fast ebenso lange gelebt hat wie Goethe in Weimar, nach einer umfassenden Sanierung 2009–2011 in Anlehnung an einen Begriff der Editionsphilologie als »Wohnhaus letzter Hand«¹⁸ – bezogen auf den Zustand zum Zeitpunkt des Todes – gestaltet. Ein wichtiges Stichwort hat dabei André Müller gegeben, der Jünger mehrmals in Wilflingen besuchte und interviewte: »Man betritt das verschwiegene Innere Jüngers, wenn man das Haus betritt. Die Zimmer wie Höhlen eines Leibesinneren, Gegenstände wie Innereien.«¹⁹ Jünger selbst nannte das Haus »unser Kleid, ein erweitertes Wesen, das wir um uns herumordnen.«²⁰ Beider Leibesmetaphorik trifft sich im Begriff des *Habitus*, der bei der Kuratierung von Lebenswelten eine wichtige Entscheidungshilfe abgeben kann. *Habitus* wird dabei in Anlehnung an Pierre Bourdieus Konzept als »generative Grammatik«²¹ sämtlicher Denk- und Handlungsmuster einer Person verstanden. Bourdieu betrachtet das Subjekt zwar zuallererst in den sozialen Kontexten von Klasse und Geschlecht, definiert *Habitus* aber auch als »inkorporiertes, folg-

17 Aleida Assmann, *Das Gedächtnis der Orte*, S. 22.

18 So der Titel von Hubert Spiegels Artikel über die Wiedereröffnung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 30. März 2011; zum Transfer editionsphilologischer Perspektiven ins Jünger-Haus vgl. Felicitas Günther, *Schaustücke der Literatur? Archivarisches und museale Praktiken der Werkkonstituierung*, Tübingen 2018, bes. S. 207–217.

19 Ernst Jünger / André Müller. *Gespräche über Schmerz, Tod und Verzweiflung*, hg. von Christophe Fricker, Köln, Weimar und Wien 2015, S. 115.

20 Ernst Jünger, *Kaukasische Aufzeichnungen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Stuttgart 1979, S. 485.

21 Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M. 1974, S. 150. Zum Sonderfall des *Habitus* des Künstlers vgl. ebd., S. 155 f.

lich individuiertes Soziales«,²² was die Kreativität, ja selbst die Singularität des Künstlers einschließt²³ – ihn aber der Anmutung einer gottgleichen Inkommensurabilität entzieht. Versteht man die Wohn- und Arbeitswelt des Autors also ebenso als Produkt seines Habitus wie sein literarisches Werk,²⁴ dann ändern sich im Dichterhaus die Prioritäten. Dann geht es in erster Linie nicht mehr um das Leitbild eines *richtigen*, »originalen Einrichtungszustands«, sondern um die Betonung jener Raumstimmungen und Dingkonstellationen, in denen sich der einstige Bewohner als deren Autor zeigt und in denen so das Primat des Literarischen zur Geltung kommen kann. Solche Akzentuierungen gelingen dort am Überzeugendsten, wo sich der Gestaltungswille des einstigen Bewohners nachdrücklich auch auf dessen Lebenswelt ausdehnte, wie musterhaft im Weimarer Goethehaus. »Goethes Katharsis in Italien«²⁵ führte nach der Rückkehr des Dichters 1788 eben nicht nur zu einer poetischen Wiedergeburt und zur Umorientierung seines politischen Handelns im Herzogtum auf die Bereiche von Kunst und Bildung, sondern auch zu einer Umgestaltung des Hauses am Frauenplan durch den Einbau des tonnengewölbten Brückenzimmers und die Anlage eines großzügigen, antike Anlagen zitierenden Treppenhauses. Freilich muss vor der kuratorischen Verstärkung solchen Gestaltungswillens, weil diese nicht primär vermeintlichen Originalzuständen verpflichtet ist, die Frage geklärt sein: Welches Bild von Autor oder Autorin soll sich in deren Lebenswelten zeigen? Das des fertigen, in sich ruhenden Klassizisten wie derzeit im Goethehaus? Oder das eines bis ins hohe Alter Neugierigen und sich Wandelnden?²⁶

22 Pierre Bourdieu, Der Kampf um die symbolische Ordnung. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Axel Honneth, Hermann Kocyba und Bernd Schwibs, in: Ästhetik und Kommunikation, Jg. 16, H. 61/62 (1985), S. 142–165, hier S. 160.

23 Der Habitus verbindet »den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter« (Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, S. 132).

24 In gleicher Weise versteht Harald Hendrix Dichterhäuser als »instruments of self-fashioning« (Writers' Houses as a Media of Expression and Remembrance, S. 4), die es einem Autor erlauben, sich über das Literarische, zwangsläufig Immaterielle hinaus Ausdruck zu verschaffen – so weit, dass der Lebensraum zum Werk eigener Ordnung avanciert.

25 Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1998, S. 125.

26 Und auf welchen Originalzustand – besser: auf welche Originalzustände – soll sich die Atmosphäre beziehen? Für künftige Gestaltungen können die Potentiale des Virtuellen buchstäblich neue Räume öffnen. Denn die Technologien der *Virtual reality* und insbesondere der standortbezogenen *Augmented reality* ermöglichen eine dynamische *Archäologie der Atmosphären* und eine Akzentuierung jener Bruchstellen, an denen sich durch Um- und Einbauten, Möblierungs- und Farbwandel Haus-, Lebens-, Werk-, Rezeptions- und Sozialgeschichte materiell berühren und in denen sich der Habitus des einstigen Bewohners vergegenständlicht. Digitale Technologien sollten auch deshalb für jede Neugestaltung authentischer Orte evaluiert werden, weil sie zum einen längerfristig den Status der symbolischen Orte unserer Kultur beeinflussen werden (Stichwort: virtueller Tourismus) und

Im Wilflinger Haus, das seit Ernst Jüngers Einzug 1951 keine wesentlichen baulichen Eingriffe erfahren hat, wurden kuratorische Entscheidungen so getroffen, dass die lebensweltliche, eigentlich Affirmation und Passivität erheischende Rekonstruktion des Obergeschosses auch Reflexion erlaubt und das Gesamtkonzept des Hauses die umstrittene Person Jüngers und sein kontrovers rezipiertes Werk ideologischen Instrumentalisierungen möglichst entzieht.²⁷ Die Orientierung am Habitus und das Primat des Literarischen halfen dabei v. a. in den Privat- und Intimräumen. Die Küche wurde als musealer Raum aufgegeben und zum Kassen- und Verkaufsraum umgestaltet. Das wäre im Haus von Peter Weiss, in dessen *Ästhetik des Widerstands* die proletarische Küche ein zentraler Kommunikationsort ist, oder bei Günter Grass, in dessen Romanen Kochen und Essen oft wichtige Sujets abgeben, nicht legitim gewesen. Das Bad indes ist bei Jünger zweifelsohne auch ein Ort der Profilierung des Autors, der mit soldatischer Disziplin bis zu seinem 100. Geburtstag jeden Morgen kalt gebadet und darüber in seinem Alterstagebuch *Siebzig verweht* reflektiert hat. Es wurde – von Intimitätsspuren befreit und durch einen markanten Kommentar des früheren Benutzers beglaubigt – ins Konzept integriert.

Um die Lebenswelt als Inszenierung kenntlich zu machen, wurde sie im Erdgeschoss durch eine Ausstellung ergänzt, die mit ihrer schlichten Ästhetik, ihrem zurückhaltenden Objekteinsatz und ihrer nüchternen Kommentierung ein Gegengewicht zu den opulenten Wohn- und Arbeitsräumen bildet; die diese – und das ist der springende Punkt – aber nicht einfach additiv erweitert, sondern die sich mit ihnen reflexiv verschränkt. Die wenigen Objekte der Ausstellung, die Jüngers Leben und Werk in acht multimediale Themeninseln verdichtet, stammen alle aus dem Haus selbst. Sie wurden der Lebenswelt entnommen und dort durch einen markanten Platzhalter ersetzt, der die abwesenden Dinge als bedeutende ausweist und zugleich das Konzept des heiligen Ortes unterläuft, an dem eben nichts fehlen darf. In dieser Weise kristallisiert sich die Ausstellung aus der Lebenswelt des Autors, die so zugleich reflexiv geöffnet wird. Gleichwohl kann dabei gezielt mit einem einstigen »Einrichtungszustand« gearbeitet werden, mithin mit jenen Raum- und Dingkonstellationen, die lange als das eigentliche gedächtnisbildende kulturelle Kapital solcher Orte angesehen wurden. Dieses Kapital wird ganz wesentlich durch die Erwartung eines affektiven Überschusses bestimmt,

weil ihre bereits in der Gaming-Kultur erprobten immersiven Ansätze ganz neue Präsenzerfahrungen zulassen.

27 Vgl. Thomas Schmidt, *Musealisierung vs. Authentizität? Zum »neuen« Jünger-Haus*, in: *Krieg und Frieden*, hg. von Günter Figal und Georg Knapp, Tübingen 2013 (*Jünger-Studien*, Bd. 6), S. 230–240.

der über die pure Materialität von Raum und Dingen hinausweist und den man gemeinhin als deren *Aura* bezeichnet.

4. Auraverlust – Atmosphäregewinn

Aura: Beim Nachdenken über Räume und Dinge gibt es wohl kein Phänomen, das schwerer zu fassen ist als diese »diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle *Ausstrahlung*, die einen Wahrnehmungsgegenstand zu umgeben scheint.«²⁸ Diese Schwierigkeit allein wäre noch kein Argument, bei Überlegungen zur Zukunft literarischer Erinnerungsorte auf den Aura-Begriff zu verzichten. Aber Walter Benjamins ebenso wirkungsmächtiges wie unscharfes Aura-Konzept²⁹ selbst lässt sich mit den Attributen *Echtheit* und *Einmaligkeit* zwar auch auf das Dichterhaus und seine Gegenstände münzen, ist im Wesentlichen jedoch an das Kunstwerk gebunden. In seinem Kern will Benjamins Aura-Begriff gar nicht für alle Dinge, zu denen im weiteren Sinne auch Räume und Häuser zählen, Geltung beanspruchen. Gebrauchsgegenstände toter Dichterinnen oder Dichter etwa, denen als Echo der religiösen Reliquie oftmals diese besondere Ausstrahlung zugesprochen wird, werden von Benjamin nicht berührt. So ist der Aura-Begriff in unserem Zusammenhang problematisch, weil seine Verwendung ungewollt die Probleme der Kunstwirkung in eine allgemeine Wahrnehmungstheorie transferiert³⁰ – und damit auch ins Dichterhaus. Der Hauptgrund für die hier vorgeschlagene Ablehnung des Aura-Begriffs liegt aber darin, dass er als Hilfestellung für kuratorische Entscheidungen wenig taugt: Er suggeriert nämlich – pointiert gesagt –, dass das richtige, also originale Objekt und der echte Raum als Garantie für eine exzeptionelle Erfahrung schon genügen.

Gernot Böhmes *Atmosphäre*-Konzept hingegen ist weder auf das Kunstwerk noch auf die Objektseite beschränkt. Es schließt zwar an Benjamin an, geht als »allgemeine Theorie der Wahrnehmung«³¹ aber von einer »gemeinsame[n] Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen«³² aus und stellt damit jene »Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befin-

28 Peter Spangenberg, Aura, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 1, Stuttgart und Weimar 2000, S. 400–416, hier S. 400.

29 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [3. Fassung], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508.

30 Vgl. dagegen Gottfried Korff, *Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte über das Geschichtsmuseum*, in: *Museumskunde* 49 (1984), S. 113–145, hier v. a. S. 121.

31 Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1995, S. 47.

32 Ebd., S. 34.

den«³³ ins Zentrum, um deren Inkommensurabilität es an den symbolischen Orten einer Kultur ja gehen sollte. Was der Aura-Begriff eher verschleiert, nennt Böhme nüchtern jene »Anmutungsqualität«³⁴ der Dinge, mit der diese dem Betrachter signalisieren: *Ich bin da, damit du mich siehst*. Damit fordern sie als seine Reaktion: *Und ich bin da, um dich zu sehen, und deshalb sind sowohl du als auch ich wichtig*. Die besondere Ausstrahlung der Dinge ist damit an die Art und Weise gebunden, in der sich der Betrachter leiblich und kinästhetisch zu ihnen im Raum verhalten kann oder muss: Entscheidend ist seine »sinnlich-affektive Teilnahme an den Dingen«,³⁵ die wiederum von der »Weise ihrer Anwesenheit«³⁶ oder ihrer *Präsenz* abhängt. Böhme spricht gar von *Ekstasen* der Dinge.³⁷ Im museologischen Feld ist der umstrittene Präsenz-Begriff unverzichtbar, vermag er doch das Leistungspotential einer Ausstellung von anderen Institutionen der Wissensgesellschaft abzugrenzen, die nicht primär auf einer kinästhetischen Teilhabe an den Dingen (und Räumen) beruhen, sondern eher bewegungsarm und vorstellungs- oder reflexionsintensiv sind wie die Lektüre eines Buches oder das Schauen eines Dokumentar- oder Spielfilms.

Ein weiterer, entscheidender Vorzug des Atmosphäre-Konzepts gegenüber dem der Aura, das den kulturellen Mehrwert eines Ortes und seiner Dinge zwar meint, die Bedingungen ihrer Wahrnehmung aber eher verschleiert, liegt darin, dass Atmosphäre diese Bedingungen analytisch zu erhellen und damit auch bei kuratorischen Entscheidungen zu helfen vermag. Denn während Benjamins Aura den Dingen (und Räumen) per definitionem anhaftet oder fehlt, lässt sich eine einzigartige Atmosphäre immer als hergestellte, *inszenierte*,³⁸ verstehen.

Allerdings ist für Atmosphäre jenes Attribut nicht obligatorisch, ohne das der Aura-Begriff gar nicht auskommt und das für Dichterhäuser und ihre Innenräume stets vorausgesetzt wird: das der Echtheit, die gemeinhin mit *Authentizität*³⁹

33 Ebd., S. 22f.

34 Gernot Böhme, Schönheit – jenseits der Dinge, in: *Affektive Dinge*, hg. von Natascha Adamowsky u. a., Göttingen 2011, S. 198–212, hier S. 211.

35 Gernot Böhme, *Atmosphäre*, S. 51.

36 Ebd., S. 32.

37 Vgl. ebd., S. 155–176.

38 Thomas Thiemeyer definiert solche Inszenierungen als »Strategien, die in einer Ausstellung Exponate mithilfe von Ausstellungsmobiliar, audiovisuellen und atmosphärischen Medien (Licht, Töne) räumlich in Szene setzen, um Deutungen nahezulegen und Objekteigenschaften und -bedeutungen sinnlich erfahrbar zu machen. Sie sind mehr als die Summe ihrer Teile und nur partiell analytisch zu verstehen oder in Begriffe zu übersetzen. Man muss sie erleben.« (ders., *Geschichte im Museum. Theorie – Praxis – Berufsfelder*, Tübingen 2018, S. 14).

39 Vgl. die Problem- und Überblicksdarstellungen von Susanne Knaller und Harro Müller (Einleitung, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. von dens., München 2006, S. 7–16) und Achim Saupe (*Authentizität [Version 2.0]*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*.

gleichgesetzt wird – um endlich den entscheidenden kulturwissenschaftlichen und kuratorischen Schlüsselbegriff ins Spiel zu bringen. Es ist die Rede von seiner Authentizität, die einen Ort aus allen anderen heraushebt. Sie verweist darauf, dass sein Mehrwert aus seiner eigenen als einer bedeutenden Geschichte stammt. Authentische Orte sind Orte der Gegenwart des Vergangenen und als solche gedächtnispolitisch privilegiert.

Die Gleichsetzung von Authentizität und Echtheit greift freilich zu kurz.⁴⁰ Authentizität beruht am literarischen Erinnerungsort zwar auf Echtheit – wobei noch zu klären ist, worin diese eigentlich zu bestehen hat –, verlangt aber zusätzlich noch jenen affektiven Überschuss, der das Echte als möglichst unmittelbar anwesend, d. h. in gesteigerter Präsenz, erfahrbar macht – als eine intensive Nähe, die reflexiv nicht zu durchdringen und sprachlich oftmals nicht zu kommunizieren ist, obgleich es eine leibliche Gewissheit über etwas intensiv Anwesendes gibt.

Am epiphanischen Präsenz-Begriff, wie ihn Hans Ulrich Gumbrecht formuliert hat,⁴¹ ist u. a. kritisiert worden, dass er nicht erklärt, was diese Unmittelbarkeitserfahrungen, diese »visuellen, körperlichen und emotionalen Kognitionen«,⁴² steuert bzw. auslöst. Um diesem Defizit abzuhelpfen, wurde auf das Konzept des *impliziten Wissens* zurückgegriffen, wie es zuerst von Michael Polanyi formuliert wurde.⁴³ Damit versuchen die Kognitionswissenschaften, das »vor-reflexive, erfahrungsgebundene, in körperlichen Praxen routinierte«,⁴⁴ intuitiv Handlung steuernde Wissen zu erfassen, wie es spontan beim Durchschreiten eines Friedhofstores, einer Kirchentür oder beim Betreten eines Schwimmbades aktiviert wird und verhaltens-, wahrnehmungs- und verstehenssteuernd wirkt, ohne das artikuliert wird, warum dem so ist.

So verstanden, liegt der kulturelle Mehrwert des Dichterhauses nicht allein im Räumlichen und Dinglichen: Er wird auch von der Prädispositionen des Besuchers bestimmt, dessen implizites Wissen den affektiven Überschuss des Materiellen miterzeugt. Für das Dichterhaus, wie es in Anlehnung an den heiligen Ort

Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, 22.10.2012, <http://docupedia.de/zg> [19.04.2020]).

40 Zur Schwierigkeit dieses Verhältnisses vgl. Thomas Thiemeyer, *Museum*, in: *Historische Authentizität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Martin Sabrow und Achim Saupe, Göttingen 2021 (in Vorbereitung).

41 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*, 2. Aufl., hg. von Jürgen Klein, Berlin 2016.

42 Christoph Ernst und Heike Paul: *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*, Einleitung zum gleichnamigen, von den Autoren herausgegebenen Band, Bielefeld 2013, S. 9–32, hier S. 15.

43 Vgl. Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985, bes. S. 13–32.

44 Christoph Ernst und Heike Paul, *Präsenz und implizites Wissen*, S. 12.

als Gedenkstätte gestaltet wurde, formte sich von der Mitte des 19. Jahrhunderts an ein stummes Verfahrenswissen, das sich idealtypisch in einer passiv-ernsthaf-ten, respektvollen, einfühlungs- und/oder lernbereiten Grundhaltung äußert – einer Grundhaltung, die, mit der Erwartung von Echtheit und Unmittelbarkeit multipliziert, in jedem Raum, jedem Blatt Papier und jedem Gegenstand zumindest latent die Dichterin oder den Dichter selbst erwartet. Allerdings ist dieses implizite Wissen über literarische und generell über Personenerinnerungsorte kulturhistorisch relativ jung und nicht zuletzt wegen des Bedeutungswandels der Kulturtechnik Literatur auch als instabil, in jedem Fall aber als dynamisch zu denken.

Implizites Wissen und Raumerleben stehen in einem Interdependenzverhältnis. Gestalt und Wandel des skizzierten impliziten Wissens über das Dichterhaus haben also dort ihren wichtigsten Resonanzraum. Daher müssen alle Neugestaltungen, insbesondere in den richtungsweisenden Flaggschiffen der Institution, in Rechnung stellen, dass letzten Endes die bewussten oder eben auch die unreflektierten kuratorischen Entscheidungen zum Ortskonzept und dessen atmosphärischer Inszenierung darüber mitbestimmen, ob sich das implizite Wissen zugunsten einer inkommensurablen Erfahrung am authentischen Ort stabilisieren kann und in welcher modifizierten Gestalt es in die Zukunft transferiert werden soll. Insbesondere das Profil des *impliziten Besuchers*, den sich jede Ausstellung als Prototyp selbst entwirft, muss dabei auf das schwindende Sachwissen und die sich wandelnden kulturellen Routinen etwa der Mediennutzung abgestimmt werden.⁴⁵

Da es das von den Räumen und Dingen, vom Besucher und vom Kurator gemeinsam konstituierte Authentische ist, das dem symbolischen Wert des Dichterhauses, mehr noch: seiner gesellschaftlichen Akzeptanz als Erinnerungsort maßgeblich zugrunde liegt, muss – auch mit Blick auf die skizzierten Problemfälle von Weimar bis Stratford-upon-Avon – eine kuratorische Reflexion am Anfang jeder Gestaltung stehen: Was ist es, das die sachbezogene Basis von Authentizität, die »Echtheit im Sinne eines Verbürgten«,⁴⁶ garantieren und somit auch das implizite Wissen konsolidieren kann? Die Gretchenfrage, für das Dichterhaus

45 Hier lässt sich an die Erweiterung des Atmosphäre-Konzepts anschließen, die Martina Löw mit Bezug auf Niklas Luhmann vornimmt. Von dort aus muss man die »Wirkungsweisen von Atmosphären« immer als historisch und »sozial vorstrukturiert« (Raumsoziologie, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 209) voraussetzen.

46 Achim Saupe, Authentizität, S. 1; vgl. auch Thomas Thiemeyers Differenzierung in: Zwischen Aura und Szenografie. Das (Literatur-)Museum im Wandel, in: Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung, hg. von Burckhard Dücker und Thomas Schmidt, Göttingen 2011, S. 60–71, hier S. 66 f.

lange theoretisch unterdeterminiert, lautet deshalb: Was und wieviel muss dort eigentlich echt und verbürgt sein?

5. Literarischer Denkmalschutz

Der architektonische Denkmalschutz folgt der Leitfrage, welche Teile eines Gebäudes baugeschichtlich bedeutend und daher erhaltenswert sind.⁴⁷ Für den literarischen ›Denkmalschutz‹ jedoch, der die nicht mehr den Konzepten heiliger Ort und Gedenkstätte verpflichteten Dichterhäuser in die Zukunft bringen will, ist das, was zuallererst und vollends verbürgt sein muss, ein bedeutendes Ereignis der Literatur- und Kulturgeschichte, vorzugsweise verknüpft mit der Biografie einer Autorin oder eines Autors. Das heißt im Übrigen auch, dass der privilegierte Zustand im Dichterhaus im Konflikt mit der denkmalrechtlich verbindlichen Bewertung des Gebäudes stehen kann. Bei der Vermittlung zwischen »der Materialität des Anschaubaren und der ›Immaterialität‹ des Erinnerbaren«⁴⁸ hat die dingliche Substanz jedoch einen Schritt zurückzutreten und der literaturgeschichtlichen Überlieferung das Primat als Authentizitätsgarant zu überlassen. Eine authentische Atmosphäre am literarischen Ort ist daher nicht sklavisch auf die vollständige Echtheit materieller Substanz angewiesen. Sie muss sich aber durch kuratorische Effekte auf deren Gestalt und Geschichte beziehen, ansonsten verliert sie ihre unabdingbare Einzigartigkeit. Das unterscheidet den authentischen vom neutralen Ausstellungsort, an dem Unmittelbarkeitserfahrungen vorrangig objekt- und nicht raumbezogen gesteuert werden: Der authentische Ort erlaubt, ja fordert Ausstellungen, die nur dort möglich sind.

Unter diesen Vorzeichen ließe sich der erinnerungspolitische Status der anfangs in Zweifel gezogenen Dichterhäuser ohne Weiteres aufrechterhalten. Sie erfüllen die minimalen Echtheitsanforderungen an ein Dichterhaus, zu denen auch die geografischen Daten zählen (man kann den Tübinger Hölderlinturm oder das Frankfurter Goethehaus nicht ohne Wertwandel nach Gelsenkirchen oder Neubrandenburg transferieren). Und es muss trotz aller Eingriffe und trotz allen Dingverlusts eine originale materielle (Rest-)Substanz geben, die sich zur Erzeugung authentischer Atmosphären einsetzen lässt. Das können die Raumstrukturen der symbolisch wichtigen Räume Arbeits-, Geburts- und Sterbezimmer

47 Vgl. Alfred A. Schmid, Das Authentizitätsproblem, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42 (1985), S. 3–6, hier S. 3.

48 Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen, Köln und Weimar 2002, S. 140–145, hier: S. 143.

ebenso sein wie Wandreste oder überlieferte Objekte. Gestalterisch ist dabei nach Wegen zu suchen, auf denen diese materielle Substanz mit dem literarischen Echtheitsgaranten in ein produktives Wechselspiel treten kann.

Ein Beispiel: Aus dem wichtigsten literarischen Ort in Baden, jenem Haus, in dem der Erfinder der Kalendergeschichte Johann Peter Hebel einen Großteil seiner Kindheit verbracht hat, wurde kein dem Dichter unmittelbar zuzuordnendes Objekt überliefert. Stattdessen beherbergte das Gebäude seit 1960 das örtliche Heimatmuseum, das alles aus der Ortsgeschichte sammelte, was den Anschein hatte, »alt« zu sein. 2010 wurde der Ort zum Literaturmuseum umgestaltet. Die unveränderte und seit Hebels Tod 1826 ins kollektive Bildgedächtnis eingeschriebene Fassade wurde dabei betont. Die Innenraumsinszenierung jedoch wird nicht durch Objekte mit biografischem Index zusammengehalten, sondern durch das, was an einem literarischen Erinnerungsort die größte Glaubwürdigkeit und Unmittelbarkeit verspricht: durch die Literatur selbst – genauer: durch Hebels *Alemannische Gedichte*.

Hebels Schwierigkeiten, als Lehrer in der badischen Residenzstadt Karlsruhe heimisch zu werden, hatten zu einem geradezu eruptiven poetischen Ausbruch geführt. Binnen weniger Monate verfasste er 32 Gedichte, in denen er das ferne heimatliche Südbaden abtastete und die er namentlich in sein Heimatdorf adressierte. Durch die empirische Anreicherung dieser Gedichte mit Hebels Kindheits- und Jugenderfahrungen ergaben sich bei der Kuratierung eine ganze Reihe von Anknüpfungspunkten an die örtliche Kulturgeschichte, aus der sich ja auch die Sammlung des Heimatmuseums speiste. Kurzum: Einige der Gedichte, die im Übrigen von Goethe und Jean Paul begeistert rezensiert worden waren, traten mit vorgefundenen Sammlungsobjekten des alten Dorfmuseums in überraschende Konstellationen, über die sich ein dichtes, ästhetisch wie epistemologisch haltbares Netz von Referenzen knüpfen ließ. So wurde Hebels Hausener Zeit poesiegestützt an die vorgefundenen Räume und Gegenstände gebunden. Die Dinge im Hebelhaus beziehen ihre Bedeutung nun aus literarischen Texten und changieren so zwischen poetischem Gegenstand und Zeugnis der Ortsgeschichte.⁴⁹

In puncto Echtheit sei noch auf eine zusätzliche Schwierigkeit hingewiesen: Zu den Attributen von Authentizität zählt auch, dass das Echte immer einzigartig und eigenständig, also unikal, sein muss. Auch aus der Abgrenzung bezieht das Echte seinen Mehrwert. Die Uniformität von Schriftstellerzimmern, die den Dichter in eine abwesende Anwesenheit transzendieren, weicht die Authentizität eines Ortes jedoch tendenziell auf, weil das ewige Beieinander von Schreibtisch, Stuhl, Bücherregal und Schreibgerät dem wichtigsten Raum des Dichterhauses

49 Vgl. Thomas Schmidt, »'S isch au kei Wort verlore«. Das Hebelhaus im Wiesental als ambivalenter Erinnerungsort, in: *Oxford German Studies* 40 (2011), H. 1, S. 3–22.

seine atmosphärische Einmaligkeit nehmen kann. Dem lässt sich dadurch abhelfen, dass ohne Wenn und Aber die konkrete Überlieferung von Gebäuden, Dingen und Erzählungen am jeweiligen Ort zur Grundlage für die Kuratierung gewählt werden und nicht das Normativ des »originalen Einrichtungszustand[s]«. Da diese Ingredienzen jeweils andere sind, entstehen auch jeweils verschiedene Authentizitätskonzepte, so wie in Hermann Hesses erstem Wohnhaus in Gaienhofen.

In dem Haus, das Hesse im Rückblick als »erste legitime Werkstatt [s]eines Berufes« auszeichnete, wurde das einstige Arbeitszimmer nicht lebensweltlich und habitusbezogen inszeniert – auch weil über dessen Einrichtung 90 Jahre nach dem Auszug des Dichters allenfalls mit seinen eigenen Worten Vermutungen angestellt werden können: Hesse beschrieb die Aufstellung seiner Bücher, den Blick aus dem Fenster – und seinen »große[n] Schreibtisch«. ⁵⁰ Konventionell gilt der Schreibtisch eines Autors als Stätte des »allen entzogenen, unfassbaren Ursprung des schöpferischen Tuns«. Als »Ort der alltäglichen Lust und Fron, der Triumphe und Niederlagen«, gemeinhin als »Identifikationsobjekt« ⁵¹ des Schriftstellers, wird er in jedem (rekonstruierten) Arbeitszimmer gezeigt – und umso mehr in seiner Einmaligkeit übersehen.

In der Gaienhofener Innenrauminszenierung steht der Schreibtisch entfunktionalisiert auf einem flachen Podest diagonal mitten im Raum. Denn es ist jenes imposante Möbel, das sich Hesse bei einem Münchner Architekten nach eigenen Skizzen für dieses Haus »hatte bauen lassen« ⁵² und das den späteren Nobelpreisträger bis zum Ende seines Lebens an alle seine Wohnstätten begleitete. Dieser Schreibtisch kostete Hesse im Übrigen fast ebenso viel wie die Jahresmiete für sein erstes Haus.

Der Raum selbst erinnert an eine *Dunkelkammer*. Man kann darin durchaus eine Anspielung auf Hesses neuromantischem *Weg nach innen* sehen oder auch eine Referenz an seine Frau Maria Bernoulli, der ersten Berufsfotografin der Schweiz, mit der er dieses abgelegene Haus bezogen hatte. In jedem Fall halten die mit schwarzem Filz bespannten Einbauwände den Blick konsequent bei den Exponaten. Im Raum selbst steht nur der angeleuchtete Schreibtisch. In den Einbauwänden erlauben kleine hinterleuchtete Aussparungen dann einen Blick in die Geschichte und die überlieferten Inhalte (Briefbeschwerer, Brieföffner, Pet-

50 Hermann Hesse, *Beim Einzug in ein neues Haus* [1931], in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Frankfurt a.M. 2003, S. 134–152, hier S. 139 f.

51 Sabine Mainberger, *Schreibtischporträts*. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge, in: *Möbel und Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, Bielefeld 2011, S. 177–197, hier S. 177 f.

52 Hermann Hesse, *Beim Einzug in ein neues Haus*, S. 139.

schaft) dieses Schreibtisches. Von ihnen aus wird das Thema des Schreibens konsequent weitergeführt. Hesses eigene Schreibgeräte und -techniken rücken in den Blick. Von der außergewöhnlichen Schreibmaschine mit ihren zwei Manualen bis zu Manuskript-, Typoskript- und Hybrid-Seiten von Texten, die in diesem Raum entstanden sein müssen, sind die Dinge sämtlich durch Kommentare eines Dichters beglaubigt, dem sehr wohl bewusst war, dass das jeweilige Schreibgerät sein Verhältnis zum Text und auch zu sich selbst ändert. Diese die Lebenswelt und die Uniformität des Dichterszimmers dekonstruierende Inszenierung, die ganz aus der konkreten Überlieferung kommt und auch im Haus selbst atmosphärisch unikal bleibt, setzt ein Gegengewicht zu der diffusen Echtheitserwartung des impliziten Wissens und bleibt ganz beim Primat des Literarischen.

Die Frage nach der Echtheit hat noch einen weiteren Aspekt, der Entscheidungen zur materiellen Substanz zu erschweren scheint, die Gestaltungsspielräume im Dichterhaus aber noch weiter vergrößert: Sie verdoppelt den Ort. Denn sie öffnet den einstigen Schauplatz, also den *Lebens-* und *Ereignisort*, hin zum *Erinnerungsort* – zum Haus nicht letzter, sondern *anderer Hand*, zu dem der Schauplatz durch weitreichende kulturpolitische Entscheidungen geworden ist.⁵³ Wie wichtig Gestalt und Geschichte dieses zweiten Ortes sein kann, zeigt insbesondere der Hölderlinturm, der bezeichnenderweise erst nach seinem Wiederaufbau – wohlgemerkt in veränderter Form – seinen Namen erhalten hat. Seine unbestrittene Legitimität als literarischer Erinnerungsort resultiert auch daraus, dass es neben unzähligen Touristenfotografien die Gedichte von Paul Celan und Johannes Bobrowski, die Zeichnungen von Alfred Hrdlicka und die Kompositionen von Luigi Nono waren, die *dieses* Gebäude als Erinnerungsort ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben.

Da das implizite Wissen über Dichtershäuser diese Verdopplung nicht einschließt und immer den Ereignisort erwartet, muss deren öffentliche Präsentation um ihrer *Glaubwürdigkeit* willen auf diese doppelte Gestalt und Geschichte eines literarischen Ortes Bezug nehmen. Andernfalls entstehen Authentizitätssuggestionen wie in Weimar mit der berühmten Enfilade im Goethehaus, die zu Lebzeiten des Dichters so nie zu sehen war, oder wie in Frankfurt an der Oder: Da Kleists Geburtshaus 1945 in der Schlacht um Berlin zerstört worden war, hat man das Kleist-Museum 1969 in einem ehemaligen spätbarocken Schulgebäude untergebracht, in dem der Dichter selbst wohl nie gewesen ist. Der 2013 eingeweihte

53 Diese Trennung ist systematisch (vgl. Anm. 9) auch für literarische Dauerausstellungen sinnvoll, die aufgrund der Nichtverfügbarkeit des Ereignisortes in dessen Nähe angesiedelt wurden und so eine schwache Authentizität beanspruchen können – wie z.B. die Ausstellungen zu Marie Luise Kaschnitz in Bollschweil, Peter Huchel und Erhart Kästner in Staufen oder Johann Michael Moscherosch in Willstätt.

moderne Anbau semantisiert das spätbarocke Haus nun um und sinnt an, im historischen Bau wäre etwas Ursprünglicheres und Unmittelbareres über Kleist zu erfahren, das dann im Anbau kommentiert wird.

6. Für eine Ethik des Kuratierens

Echtheit allein kann – wie bereits erörtert – jenen Bedeutungsüberschuss nicht erfassen, der ein Authentizitätserlebnis auszeichnet. Dieser Mehrwert entsteht erst im Zusammenspiel von implizitem Wissen und gestalteter Atmosphäre, und um nachhaltig zu wirken, muss die Atmosphäre als *wahrhaftig* und *glaubwürdig* wahrnehmbar sein. Diese unabdingbaren Attribute des so schillernden Authentizitätsbegriffs formulieren einen ethischen Imperativ⁵⁴ für jene Personen, in deren institutioneller Verantwortung der Personenerinnerungsort steht, denen also die *facultas authenticandi*⁵⁵ übertragen wurde: die Berechtigung, einen wichtigen kulturellen Ort als einen verbürgten atmosphärisch zu gestalten. Dieser Imperativ fordert, dass das, was der Besucher ohne Markierung als echt wahrnimmt, tatsächlich echt ist, sodass er der Atmosphäre im Dichterhaus auch vorbehaltlos trauen kann. Zu den Maßstäben einer *Ethik des Kuratierens* würde auch zählen, dass Grundentscheidungen wie die über das Ortskonzept und die intendierte Präsenzerfahrung nicht nur dokumentiert werden, sondern auch reversibel sein müssen. Andere Zeiten haben andere Interessen und setzen andere Schwerpunkte im Kontakt mit der Vergangenheit.

Über solch eine Ethik des Kuratierens ist auch deshalb nachzudenken, weil *Authentizität* längst zu einem inflationär gebrauchten Sehnsuchts- und Krisenbegriff geworden ist. Lange tatsächlich ›nur‹ ein Echtheitszertifikat, wurde das Etikett *authentisch* seit dem 19. Jahrhundert zum affektbesetzten Zeichen für etwas mehr und mehr Verschwindendes, was auch die Verschleifung von Verbürgtem und schlichtweg Erfundenem im Dichterhaus begünstigte. Hinzu kommt der mittlerweile mehr als fahrlässige Umgang mit Fakten in den öffentlichen Diskursen – bis hin zur ihrer absichtlichen Manipulation (Stichwort: Fake News), der an wichtigen Orten der Kultur ein Korrektiv verlangt.

54 Zur gleichen Forderung an die architektonische Denkmalpflege vgl. Alfred A. Schmid, *Das Authentizitätsproblem*, S. 4; Gernot Böhme betont die »kritische Aufgabe« (Atmosphäre, S. 39), die für die Wissenschaft aus der Tatsache erwächst, dass die Erzeugung von Atmosphären immer auch ein Machtinstrument sein kann.

55 Zur kirchengeschichtlichen Herkunft dieser Berechtigung aus der Reliquienverehrung vgl. Detlef Hoffmann, *Authentische Erinnerungsorte*, S. 32 f.

Diesen Tendenzen lässt sich am authentischen Erinnerungsort mit dem Einsatz von *selbstreflexiven Glaubwürdigkeitstriggern* begegnen. Traditionelle Glaubwürdigkeitstrigger wie z.B. das Schild *Shakespeare's Birthplace*, die Signatur *Klassik Stiftung Weimar* oder die durch ihr perfektes Zusammenspiel von Raum, Dingen, Licht, Medien und Texten überzeugende Atmosphäre sind damit freilich nicht gemeint, sondern solche, die markieren, was ungesichert oder nicht überliefert ist. *Vice versa* rückt dann all das, was nicht unter Zweifel gestellt wird, in die Position des Echten und Verbürgten. Diese Trigger sind am authentischen Ort entscheidend, da dort das Haus als erstes Exponat jedes nicht markierte Objekt vorsemantisiert: Ein altes Bett im Kindheitshaus von Hebel *ist*, obgleich dieses Möbel nie überliefert wurde, Hebels Bett – solange nicht das Gegenteil angezeigt wird.

Solche selbstreflexiven Glaubwürdigkeitstrigger gehören zur Ausstellung selbst und sind nicht nur Kommentare: In Schillers Marbacher Geburtshaus beispielsweise verweist als erstes sichtbares Exponat im Innenraum ein illuminiertes Tor auf die Geschichte des Hauses nicht als Ort des Ereignisses, sondern als Ort der Erinnerung. Dieses Tor wurde zu Schillers 100. Geburtstag 1859 eingebaut, um das einfache Handwerkerhäuschen durch ein repräsentativeres Aussehen zum symbolischen Ort aufzuwerten. In den 1960er Jahren hat man den Eingang unter der fälschlichen Annahme, er sei zu Schillers Zeiten an anderer Stelle gewesen, verlegt. Bei der Neukuratierung 2009 wurde das zufällig wiedergefundene Tor an seinen ursprünglichen Platz zurückgesetzt, allerdings als Exponat, mit der Schauseite nach innen und ohne in die Bausubstanz einzugreifen. Dadurch wird reflexiv, dass authentische Orte stets gestaltete und auch einem Wandel unterzogen sind.

Der Einsatz solcher Glaubwürdigkeitstrigger schafft aber auch eine paradoxe Konstellation, die kuratorisch akzeptiert und gestalterisch aufgefangen werden muss: Das Authentische darf *per definitionem* nicht auf sich selbst verweisen; Selbstreflexivität bedroht und untergräbt Authentizität,⁵⁶ die das Dargestellte eigentlich »durch die Darstellung als nicht Dargestelltes«⁵⁷ zeigen müsste. Unter Umständen muss man aber die Authentizitätssuggestion der dinglichen Substanz des Ortes brechen, um die Glaubwürdigkeit jener immateriellen literarischen Substanz zu erhalten, die im Dichterhaus das Authentizitätsprimat beanspruchen kann.

56 Vgl. Achim Saupe, *Authentizität*, S. 9.

57 Christian Strub, *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität*, in: *Authentizität als Darstellung*, hg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger, Hildesheim 1997, S. 7–17, hier S. 9.

7. Paradigmenwechsel

Um den akzelerierten Wandel der Literatur und der Erinnerungskultur, in dem auch für die Institution Dichterhaus entscheidende Weichen gestellt werden, strategisch mitbegleiten zu können, plädieren die hier angestellten Überlegungen für einen doppelten Paradigmenwechsel: von der Exponierung der Person zur Stabilisierung der Literatur und vom Normativ des »originalen Einrichtungszustand[s]« zur singulären authentischen Atmosphäre. Unter dieser Maßgabe unterscheidet sich das Dichterhaus von allen anderen Institutionen und Formen der Vermittlung von Literatur im Wesentlichen dadurch, dass diese Kulturtechnik dort kinästhetisch durch singuläre räumlich-dingliche Präsenz- und Evidenzerfahrungen vermittelt werden kann – Erfahrungen, die so nur am jeweiligen Ort zu machen sind und sich über diese geografische Fixierung durch bestechende authentische Atmosphären fest auf die *Mental maps* der Besucher einschreiben und dadurch auch kulturelle Orientierungsfunktion erlangen können. Auch deshalb sind Haus und Räume selbst immer die ersten Exponate.

Für die Gestaltung solcher authentischer Atmosphären gibt es, auch wenn sie denkmalrechtlich limitiert wird, keine verbindlichen Regeln, seit das Konzept des heiligen Ortes und der identitätspolitische Auftrag ihre Leitfunktion verloren haben. Gewiss lassen sich überall besonders sensible Zonen wie Arbeitszimmer und Intimräume isolieren; gewiss lassen sich auch offenere Bereiche definieren. Es gibt aber zwei Leitfragen, die hier bereits mehrfach die Argumentation steuerten und die am jeweiligen Ort individuell beantwortet werden sollten: Welche literarische Profilierung ist gewollt, und wie lässt sich diese mit Hilfe der je verschiedenen baulich-dinglichen Überlieferung gestalten? Diese Leitfragen setzten das *Primat der Literatur* auch an solch einem schwierigen Ort wie dem Tübinger Hölderlinturm durch, dessen Mnemotop vom verrückten Dichter im Turm am Fluss Kreativität und Krankheit auf ebenso fatale wie wirkungsmächtige Weise verschränkt. In der 2020 dort neu eingerichteten Ausstellung vergegenständlicht sich die Antwort auf beide Fragen im einzigen überlieferten Objekt aus dem Turmzimmer: einem kleinen Tisch, auf den der Dichter »mit d. Hand geschlagen, wenn er Streit gehabt – mit seinen Gedanken«,⁵⁸ wie Lotte Zimmer, die Hölderlin bis zu seinem Tod gepflegt hat, bezeugte. Neben dieser entpathologisierenden Erklärung von Wahnsinn ist an den Tisch auch eine zeitgenössische literarische Konnotation gebunden: Hölderlin habe, wenn er ein Gedicht niederschrieb, mit der Hand das Metrum geklopft. In dieser Weise Repräsentant der Zurückgezogenheit Hölderlins, seines Aus-der-Welt-Verrücktseins, *und* seiner intensiven Sprach-

58 Aus dem Tagebuch Ernst Friedrich Wynekens, 10. Mai 1859, in: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart 1974, Bd. 7.3, S. 250.

arbeit wurde der Tisch zum Leitexponat der ganzen Ausstellung, die sich mit Hölderlins Person auch dem Thema widmet, wie Sprache zu einer Kunstform wird: vom Flur im Erdgeschoss an, in dem die Lampen nach Versmaßen aus *Hälfte des Lebens* gehängt sind, über kleine digitale Metrik-Stationen in den Räumen, in denen Auge, Ohr und Hand – Sehen, Hören und Fühlen – bei der Aufnahme eines Gedichtes kooperieren können, bis hin zum neu gestalteten Garten, in dem man Hölderlinverse in drei verschiedenen Geschwindigkeiten gehen und entscheiden kann, welche davon dem Gedicht gemäßer sind. Die Ausstellung schließt mit einem multimedialen Sprachlabor, das dazu einlädt, Hölderlins lyrische Bausteine buchstäblich zu begehen und selbst mit Silben, Wörtern und Versen zu experimentieren, wobei auch die in ihrer poetischen Qualität lange missachteten Turmgedichte als Authentizitätsgaranten dienen. Hier erlaubt das interaktive Potential des Digitalen eine ganz neue Präsenzerfahrung, durch die das immaterielle Proprium des Literarischen unmittelbar am eigenen Leibe erlebbar wird.

Um dem Primat der Literatur in den so unterschiedlichen Dichterhäusern kuratorisch Geltung zu verschaffen, bedarf es eines *operativen Literaturbegriffs*, der kompromisslos aus den konkreten Gegebenheiten abgeleitet wird: d. h. vom jeweiligen Raum und seiner doppelten Geschichte als Ereignis- und Erinnerungsort, von den überlieferten Objekten und von der literaturgeschichtlichen Konstellation. Wird Literatur in Schillers Geburtshaus über ihre Sozial- und Wirkungsgeschichte vermittelt, so rekurriert das Hebelhaus auf Text-Kontext-Modelle, das Jünger-Haus auf das Habituskonzept, das Gaienhofener Hesse-Haus auf produktionsästhetische Perspektiven und der Hölderlinturm auf anthropologische und gattungsgeschichtliche Aspekte. Allerdings muss der ausgewählte Literaturbegriff aus Gründen der Akzeptanz und Partizipation auch auf die lokalen Bedingungen abgestimmt werden, die sich in Weimar, Tübingen oder Berlin anders darstellen als in touristischen Regionen oder im strukturschwachen ländlichen Raum. Bei allen diesen Erwägungen ist aber auch in Rechnung zu stellen, dass die Kuratierung eines solchen Ortes immer auch eine autonome Interpretationsleistung darstellt, mithin ein kreativer Prozess ist, in dem nicht nur Kausalität und Logik, sondern auch Assoziation, Ähnlichkeit und Differenz atmosphärisch werden.