

Ulrike Spring

Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen

1 Die Dichterwohnung als literarischer Nachlass

Sehen ist das Kennzeichen von Museen, so die Kunsthistorikerin Svetlana Alpers (1991). Lesen ist jenes des Archivs, könnte man ergänzen. Tatsächlich gibt es aber in der Praxis etliche Überschneidungen, vielleicht insbesondere bei musealisierten Dichterwohnungen, die als ihre Existenzberechtigung Literatur und somit Lesen haben. Sie beschäftigen sich ebenso wie Literaturarchive mit dem, das nicht mehr ist, sind gewissermaßen literarische Nekropolen, die als Kanonisierungswerkzeuge funktionieren und die Rezeption der Verfasser und ihrer Werke mitbestimmen.

Dichterwohnungen als Orte des öffentlichen Interesses – oder gar als jene der literarischen Wallfahrt – sind bereits für das 16. Jahrhundert nachweisbar (vgl. Hendrix 2008b) und hatten im 19. Jahrhundert ihren Durchbruch als touristische Attraktion. Als Gründe für ihre Popularität gelten das Bedürfnis nach Kontakt mit (toten) Schriftstellern als Folge der Umbrüche der Moderne und der daraus resultierenden Entfremdung und Vereinsamung, unterstützt von aufkommendem Nationalismus mit seinem Interesse an Nationalsprache und -kultur und somit an Schriftstellern als Repräsentanten der Nation (vgl. Breuer und Kahl 2015; Watson 2008, 13–14). Ausbau der Reiseinfrastruktur und beginnender Massentourismus erklären ebenfalls dieses Phänomen, das wir heute als Literaturtourismus kennen. Dichterwohnungen sind Teil einer kollektiven Erinnerungskultur, die lokal, regional, national und transnational verankert werden kann. Ihre Attraktion liegt nicht zuletzt in ihrer Fähigkeit, als *genius loci* Stimmung und dadurch Präsenz (Hans Ulrich Gumbrecht) zu erzeugen sowie die „Illusion eines materiellen Kontakts mit der imaginären Welt der Literatur“ herzustellen, einen „*through the looking glass*-Effekt“, wie Hendrix (2008a, 223) es formuliert.

Der Glaube an die zukünftige Bedeutung von Literaturarchiven und Dichtershäusern ist auch in der Gegenwart unerschüttert: Neue Dichtermuseen werden gegründet, und Literaturarchive sammeln aktiv Vorlässe. Obwohl beiden Institutionen der in der Romantik popularisierte Glaube an das Dichtergenie zugrunde liegt, gibt es überraschend wenige Berührungspunkte in der Forschung: Meist werden Dichterwohnungen, Literatúrausstellungen und Literaturarchive als unterschiedliche Gattungen getrennt analysiert. Dabei wird leicht übersehen, dass die Wohnung ebenso wie die Manuskripte und Briefe des Schriftstellers Teil

seines literarischen Nachlasses sind (vgl. Holm 2017, 47). Kastberger definiert den Nachlass eines Schriftstellers als „das Werk plus das Werk-Außerhalb minus dem Autor“ (Kastberger 2017, 24); man könnte auch die Wohnung als Teil des literarischen Schaffungsprozesses als ein solches Werk-Außerhalb bezeichnen. Der Autor ist in den von seinen „Fans“ übernommenen Räumlichkeiten nicht länger physisch präsent, wird aber kontinuierlich durch Archiv- und Museumsbesuche inszeniert und quasi zum Leben erweckt.

Dilthey hat in seinem berühmten Aufsatz über Literaturarchive von 1889 die Bedeutung des handschriftlichen Materials betont. Das Wissen, dass der Autor tatsächlich und buchstäblich Hand daran gelegt hat, verschafft Zugang zu seiner „Wirklichkeit des Lebens“ (Dilthey 1970, 4–6). Gerade dies ist ein explizites Ziel von Dichtermuseen; tatsächlich spielen Archivalien jedoch hier meist eine untergeordnete Rolle. Um nur ein Beispiel zu nennen: Das Brontë Parsonage Museum in Haworth in England besitzt eigenen Angaben zufolge „the world’s largest collection of Brontë manuscripts, books and memorabilia“ (Dinsdale 2017, 9), in der Ausstellung selbst sind Manuskripte aber kaum zu sehen. Diese Vernachlässigung von Archivmaterial in Dichterwohnungen mag zum einen daran liegen, dass, während Dilthey Literatur und Biografie verknüpft, der Fokus in Dichterwohnungen auf Biografie und weniger auf Literatur liegt. Ein anderer Grund mag sein, dass im Museumskontext traditionell Archivmaterialien als weniger attraktiv als dreidimensionale Objekte gesehen werden: Sie wurden (und werden) meist verwendet, um Ausstellungen vorzubereiten, nicht unbedingt, um sie zu gestalten. Diese Differenzierung nach visuell attraktivem Material und optisch „langweiligen“ Archivstücken ist längst durch faszinierende Archivausstellungen wie jenen im Literaturmuseum in Marbach widerlegt worden (vgl. z. B. Gfrereis 2007) und scheint insbesondere wenig Sinn in Dichterwohnungen zu haben, ist doch Papier das wichtigste Arbeitsutensil und sind Manu- und Typoskripte die zentrale Voraussetzung für die schriftstellerische Tätigkeit. Wie die folgende Analyse zeigt, werden mit dem Schreibprozess assoziierte Exponate jedoch auf andere Weise inszeniert und erfüllen andere Funktionen als die Einrichtungsgegenstände. Da die Art und Weise, in der Gegenstände ausgestellt sind, ihre Interpretation mitbestimmt (vgl. Alpers 1991, 31), wird eine Analyse der Ausstellungsstrategien, die für Archivmaterial in Dichterwohnungen angewandt wird, entsprechend helfen, die Frage nach den unterschiedlichen Narrativen, die aus diesen Praktiken resultieren, zu untersuchen. Ich möchte also hier für eine stärkere Reflexion im Umgang mit Archivmaterialien in Dichterwohnungen plädieren, um das „Spannungsverhältnis zwischen Materialität und Ereignis“ (Hochkirchen und Kollar 2015, 18), das unterschiedlich über Gegenstände und Archivalien evoziert wird, besser zu verstehen. Unter Archivmaterialien werden im Folgenden handgeschriebene Schriftstücke wie Briefe und Notizen, aber auch Druckmaterialien wie Zeitungen

und Typoskripte verstanden. Natürlich hat jede dieser Gattungen ihre Eigenart und spezifische Funktion; zum Zwecke der Analyse werden sie hier jedoch als Einheit von Nicht-Archivalien wie Einrichtungsgegenständen unterschieden.

Theoretisch schreibt sich das Kapitel in die museologische Forschung zur Materialisierung ein, die als Folge des sogenannten *material turn* entstanden ist und Gegenstände nicht als stabile Dinge ansieht, sondern als aktive Phänomene, die Agens haben (vgl. Damsholt et al. 2009; Skyggebjerg 2016). Wie wird also der Schreibprozess über Archivalien materialisiert? Mit anderen Worten: Was *macht* Archivmaterial in Dichterwohnungen?¹

2 Ausstellungstypen

Dichterwohnungen sind also eine Museumsform, die sowohl mit dem archivarisch-dokumentarischen als auch mit dem ästhetisch-visuellen Aspekt des Museums spielt, letzterem aber höhere Bedeutung einräumt. Sie sind eine Untergruppe der Personenmuseen, weisen jedoch auch interne Differenzierungen entlang dreier Inszenierungsformen auf, die idealtypisch verstanden werden müssen: (1) Museen, die die Wohnverhältnisse des Autors möglichst glaubwürdig zu rekonstruieren versuchen und deshalb auf Fremdobjekte, die diese Einheit stören würden, wie Vitrinen oder Objekttexte, weitgehend verzichten; (2) Museen, die ebenfalls dem Ideal einer Rekonstruktion folgen, diese jedoch mit Ausstellungselementen und -texten kombinieren; und (3) Museen, die als Ausstellung konzipiert sind. Die Wahl der Ausstellungsform hat, wie die folgende Untersuchung zeigt, Einfluss auf die Art der Anwendung der Archivmaterialien. Die von den jeweiligen Schriftstellern bevorzugte Literaturgattung, ob Lyrik, Drama oder Prosa, spielt in den von mir analysierten Museumsgestaltungen indes nur eine geringe Rolle.

Insbesondere beim ersten und zweiten, weniger beim dritten Typus trifft Alpers' Aussage, dass Sehen statt Lesen die erwartete Hauptaktivität des Museumsbesuchers ist, zu. Die Inszenierung von Briefen und Manuskripten in den Dichterwohnungen folgt hier in den meisten Fällen der musealen, nicht der archivarischen Lösung. Meist hinter Vitrinen oder anderen physischen Abtrennungen

¹ Den hier präsentierten Analysen liegen Ausstellungen zugrunde, die in den folgenden Monaten und Jahren zu sehen waren: Jules Verne (November 2018), Brontë und Charles Dickens (Juli 2018), Ivo Andrić und Sigrid Undset (Juli 2017), W. H. Auden (Mai 2017) und August Strindberg (Oktober 2016). Das Kapitel wurde im Rahmen des Forschungsprojektes TRAUM-Transforming Author Museums, finanziert von Norges Forskningsråd, geschrieben.

wie Kordeln präsentiert, erlauben sie nicht näheres Studium, sondern bloße Betrachtung. Hier stehen wir vor einem Paradox: Obwohl Dichterwohnungen das Resultat des Schreibprozesses und dessen Produkt, dem literarischen Werk, sind, sind sie also meist nicht zum Lesen, sondern zum Schauen gedacht. Diese Ausstellungsstrategie wurde insbesondere von Literaturkuratoren und -wissenschaftlern wiederholt kritisiert. Gfrereis, selbst eine höchst kreative Literatúrausstellerin, stellt provokativ in den Raum: „Der Literatur, dem Lesen zuliebe müsste man das Literatúrausstellen verbieten. Wer schaut, der liest nicht“ (Gfrereis 2007, 84). Die Frage ist, inwieweit Dichtermuseen tatsächlich Literatur ausstellen wollen; generell wird der Besucher zum Betrachten einer Biografie oder von Wohnverhältnissen und nicht zum Lesen von Literatur aufgefordert, wenngleich es insbesondere in Typus zwei und drei Versuche gibt, Lesen mehr Raum zuzugestehen, etwa durch zum Studium ausgestellte Briefe und Manuskripte, abgedruckte Zitate, längere Raumtexte oder, in seltenen Fällen, Leseecken. In der gegenwärtigen Literaturrezeption kommt auch Hören wachsende Bedeutung zu; Hörbücher, Hörstationen und Audioguides sind mittlerweile eine übliche Form der Literaturvermittlung. Diese lassen unterschiedliche Annäherungen an die Schriftsteller, ihre Literatur und das Leseerlebnis der Besucher zu: von der Aufnahme der Stimme aus dem Archiv über die Bewertung der Literatur durch Experten zu künstlerischen Toninstallationen.

Sigrid Undsets Haus in Lillehammer und Henrik Ibsens Wohnung in Oslo, Selma Lagerlöfs Mårbacka in Mittelschweden und Bertolt Brechts und Helene Weigels Wohnung in Berlin repräsentieren den ersten Typus, die Rekonstruktion einer Dichterwohnung. Üblich ist, dass der Zugang nur durch eine Führung möglich ist. Sehen, Hören und die physische Erfahrung der Räumlichkeiten konstituieren das dominierende Sinneserlebnis. Manchmal liest der Museumsvermittler aus den literarischen Werken vor, aber im Allgemeinen wird Lesen erst im Museumsshop möglich. In ihrer Ausrichtung und Haltung zu Gegenständen sind diese Museen nicht unähnlich dem text-minimalistischen Kunstmuseum, dessen Sprache, so Wagensberg (2017, 28), seine „lack of language“ ist.

Charles Dickens' Haus in London, August Strindbergs Wohnung in Stockholm, das Brontë-Pfarrhaus in Haworth, aber auch die Grillparzer-Wohnung des Wien Museums sind Repräsentanten des zweiten Typus. Hier wird stärker mit dem Alternieren von Lesen und Sehen gespielt als in den oben genannten Beispielen; dies wird nicht zuletzt durch die Integration von inszenierten Ausstellungsstücken in der rekonstruierten Wohnung erreicht. Auf Tischen und in Laden sind archivalische Objekte platziert, die den musealen Charakter (und nicht jenen der gelebten Wohnung) betonen, etwa im Hauptschlafzimmer der Dickens, wo unter Glas ein Brief gezeigt wird, der von der Separation Dickens' von seiner

Frau berichtet. Raum-, Objekttexte und Hörstationen ergänzen oder ersetzen die Museumsvermittlerin.

Lesen dominiert in Typus drei, der den Charakter einer Literatúrausstellung und weniger jenen einer rekonstruierten Wohnung hat, etwa W. H. Audens Wohnung in Kirchstetten in Niederösterreich, in dem chronologisch und thematisch arrangierte Vitrinen, „Seh-“ und Hörstationen sowie Objekttexte überwiegen. Ivo Andrićs Wohnung in Belgrad folgt ebenfalls dieser Inszenierungsform, ist aber gleichzeitig ein Repräsentant für den ersten Typus: Drei Räume, der Eingangsbereich, das Wohn- und das Arbeitszimmer stellen seine Wohnverhältnisse nach, die anderen Räume haben die Funktion des Wohnens verloren und sind zum Ausstellungsraum bzw. zu Büroräumen und Museumsshop umfunktioniert (vgl. Korićanac 2010, 9). Die rekonstruierten Wohnräume sollen visuell konsumiert, im Ausstellungsraum soll jedoch vor allem gelesen werden: An den Wänden sind hohe Glasvitrinen aufgestellt, in denen verschiedenste Stationen seines Lebens durch Dokumente, Briefe und Fotografien nacherzählt werden. Ein interessantes Hybrid – und ein seltenes Beispiel, dass die Literaturgattung die Art der Ausstellung mitbestimmt – ist Jules Vernes Haus in Amiens in Frankreich. Hier gibt es bis auf zwei Räume, die die Wohnverhältnisse Vernes und seiner Frau widerspiegeln (das Wohnzimmer und sein Arbeitszimmer), entweder bewusst inszenierte Installationen wie den Schreibtisch seines Verlegers, Ausstellungenvitrinen mit Archivalien sowie etliche frei hängende Gegenstände. Lesen und Sehen gehen hier Hand in Hand mit anderen Sinneseindrücken, dank Vernes Literatur: Installationen stellen Szenen aus seinen Werken dar oder sind Nachbauten seiner technologischen Erfindungen. Das gesamte Haus ist ein Eintauchen in seine opulente und fantasievolle Literaturwelt. Gleichzeitig funktioniert die Ausstellung insbesondere durch die schriftlichen Informationen bzw. den Audioguide, die die jeweiligen Objekte kontextualisieren und erklären. Dichtermuseen mit zusätzlichem Areal, wie Ibsen in Oslo und Strindberg in Stockholm, lösen diese Ambivalenz zwischen „[u]pplevelse och bildning [Erlebnis und Bildung]“, wie sie der frühere Direktor des Strindbergmuseums, Stefan Bohman (2010, 106), bezeichnet, indem sie im ursprünglichen Wohnbereich eine Rekonstruktion der Wohnverhältnisse und in angrenzenden Räumen eine biografische Literatúrausstellung präsentieren.

Allen drei Inszenierungsformen in den von mir analysierten Museen ist gemein, dass das Arbeitszimmer oder der Arbeitsbereich ein Zentrum bildet. Das Arbeitszimmer ist im Gegensatz zu anderen Räumen selten frei zugänglich oder wird auratisch distinkt inszeniert; dadurch erhöht sich der Nimbus des sakralen Charakters, der diesem Zimmer als dem Raum der schriftstellerischen Inspiration und Kreativität zugewiesen wird. Ivo Andrićs und Sigrid Undsets Arbeitszimmer sind im Unterschied zu ihren Wohnzimmern durch Kordeln abgetrennt. Ihre

Schreibtische sind nahe genug dem Besucher positioniert, um erkennen zu können, dass hier aufgeschlagene Hefte und handgeschriebene Notizen liegen, jedoch zu weit, um ein genaues Studium zuzulassen. Strindbergs Arbeitszimmer kann man zwar betreten, seinen Schreibtisch jedoch nur durch eine Glaswand betrachten. Vernes Arbeitsraum kann man überhaupt nur partiell und mit Mühe hinter einer Kordel bzw. durch Glasscheiben von einer Wendeltreppe aus sehen. In all diesen Fällen wird der schriftstellerische Akt zu einem höchst privaten Ereignis.

Archivalien werden in den Wohnungen meist nur spärlich verwendet, können aber an verschiedensten Orten und in unterschiedlichen Positionen angebracht sein: Sie liegen am Boden (z. B. Brontë Parsonage), sind in Schubladen verwahrt (z. B. Dickens) und in nahezu allen Museen auf Tischen platziert. Fokuspunkt der Inszenierung von Archivmaterialien ist mit wenigen Ausnahmen der Schreibtisch.

3 Die Materialisierung des Schreibprozesses

Der Schreibtisch ist ein ikonischer Gegenstand, der in kaum einem Schriftstellerhaus fehlt. Wie ein Kunstwerk erreicht er uns nahezu intuitiv und lässt uns temporale und kulturelle Distanzen vergessen. Er spielt wie kein anderer Gegenstand mit einer Vielfalt von Imaginationen und öffnet eine reichhaltige Assoziationskette von Narrativen: Hier ist die Autorin gesessen, hier hat sie diesen Roman geschrieben, hier ist jener Protagonist erstmals skizziert worden.

Schreibtische sind gleichzeitig viel mehr als solche ikonischen Einzelobjekte. Sie sind Sammlungsorte (vgl. Krajewski 2018), sind Teil eines Netzwerkes, das über die Wände des Museums hinausgeht (vgl. Aarbakke 2018) und besitzen gleichzeitig eine eigenständige Geschichte. Reulecke zeigt, dass Schreibtische Zeichen oder Symbole für den Besitzer und seinen Charakter sein können, sie können Akteure sein, die den Schreibprozess beeinflussen, etwa durch die darauf liegenden Gegenstände oder seine Größe, sie sind ein Werkzeug, das den Schreibprozess erleichtert oder gar erst zulässt, und sie sind ein spezifischer (und mobiler) Ort, der in sich abgekapselt ist und Kreativität zulässt, gleichgültig wo dieser Tisch sich befindet (2017, 219–220). Während sie all dies bereits zu Lebzeiten des Autors sind, werden sie zu „Denkmöbel“ (Krajewski 2018), sobald der Autor verschieden ist. Sie geben uns die Möglichkeit, dem Akt des Schreibens lange nach seinem Tod zu folgen.

Der Schreibtisch gibt also den physischen Beweis für das Zustandekommen der literarischen Werke. Durch ihn kann der Besucher literarische Entstehungsprozesse imaginativ-dokumentarisch erfassen. Die kuratorischen Inszenierungs-

strategien sind dabei unterschiedlich: von dem abwesenden ersten Schreibtisch Undsets, der nur über ein Foto existiert, das die Museumsvermittlerin den Besuchern zeigt, zu dem Leseputz Dickens', das unter einer Vitrine seinen Verwendungszweck verliert und primär als ästhetisches Objekt wahrgenommen wird. Der Schreibtisch kann manchmal, wie bei den Brontë-Schwestern, über generische Tische erzählt werden; nahezu jeder der im Pfarrhaus ausgestellten Tische ist in der Ausstellung zu einem Schreib-Tisch umfunktioniert.

In den hier untersuchten Dichterwohnungen lassen sich drei Inszenierungsstrategien des Schreibtisches erkennen, die den Schreibprozess über unterschiedliche An- und Verwendung von Archivmaterialien materialisieren: (1) Der unterbrochene Schreibprozess: Hier wird der Schreibakt inszeniert, als ob der Autor nur kurz das Zimmer verlassen hätte. Schauen und weniger Lesen steht im Zentrum: Die Archivalien funktionieren primär als ästhetische oder symbolische Objekte. Die Biografie und weniger das Werk des Autors wird betont. Diese Inszenierungsform ist vor allem beliebt in Museen des Typus 1 und 2. (2) Der dokumentierte Schreibprozess: Hier wird der Schreibakt durch Archivalien belegt und erklärt, die gerne auf den Schreibtisch fokussiert sind, aber auch in anderen Räumen ausgestellt sein können. Der Zugang ist pädagogisch, und der Besucher wird dazu aufgefordert, sowohl imaginativ als auch durch Lesen am Schreibprozess teilzunehmen. Dem literarischen Aspekt der Wohnung wird eine größere Rolle eingeräumt. Diese Strategie findet sich vor allem in Museen des Typus 2 und 3. (3) Der erinnerte Schreibprozess: Der Schreibtisch wird explizit als Teil einer musealen Ausstellung und weniger einer Wohnsituation inszeniert; das ausgestellte Material dient primär der Information über das Leben des Schriftstellers und seiner Literatur. Der Autor ist lange tot, die Wohnung ist ein Archiv, das die Erinnerung an den Dichter zelebriert, diskutiert und zur Analyse freigibt. Schauen spielt hier eine untergeordnete Rolle; Lesen (und Hören) ist die Hauptaktivität. Diese Form wird insbesondere in Museen des Typus 2 und 3 angewandt.

Diese drei Formen der Darstellung des Schreibprozesses sollen als Idealtypen verstanden werden. In der Realität, wie zu deutlich wird, ist eine kategorische Trennung ebenso wie bei den Museumstypen wenig zielführend.

4 Der unterbrochene Schreibprozess

Im Pfarrhaus der Geschwister Brontë in Haworth liegen auf fast jedem Tisch Briefe, handgeschriebene Notizen, Zeitungen, Zeitungsausschnitte und vermitteln den Eindruck, als ob die Bewohner des Hauses nur kurz vom Tisch aufgestanden wären. Im Kinderzimmer liegen beschriebene Blätter auf dem Boden, weitere Schriften auf einem Schemel und dem Bett und konnotieren frühe Kreativ-

tät. Der traditionelle Schreibtisch ebenso wie das Arbeitszimmer fehlen zwar (was nicht zuletzt auf die geschlechterspezifischen Arbeitsbedingungen von Schriftstellerinnen insbesondere vor dem 20. Jahrhundert verweist), jedoch wird die Bedeutung des Tisches im Esszimmer, der das Zentrum der Kreativität Charlottes, Emilys und Annes gewesen sein soll (vgl. White 2017, 18), durch seine Inszenierung – beschriebene Blätter, Nähkästchen und Tassen – und seine visuelle Prominenz im Katalog hervorgehoben (vgl. White 2017, 19). Die Brontë-Schwestern hatten außerdem ihre eigenen tragbaren Schreibtische, die in Vitrinen zu sehen sind und mit Hilfe von Archivalien inszeniert werden.

Jules Vernes, Selma Lagerlöfs, Ivo Andrićs und August Strindbergs Schreibtische sind alle ähnlich arrangiert: Notizen, Bücher, Zeitungen, aber auch Schreibutensilien lassen auf die fortwährende Präsenz des Autors schließen. Dies wird besonders deutlich bei Undsets Schreibtisch in Lillehammer. Im Unterschied zum Rest der penibel geordneten und aufgeräumten Wohnung gibt es hier mehrere Gegenstände, darunter eine Schreibmaschine und Fotos in Bilderrahmen. Es sind zwar auch Fotos auf dem Nachttisch und an anderen Orten in Undsets Museum aufgestellt, doch wirken diese mehr als statische Informanten einer vergangenen Zeit. In dem für den Besucher nicht direkt zugänglichen Arbeitszimmer ist der Schreibtischstuhl überdies leicht vom Tisch weggerückt: Undset scheint eben davon aufgestanden zu sein.²

Die Schreibtische und häufig auch die Arbeitsräume selbst sind mit Kordel oder Glas vor dem Besucher geschützt. Indem Lesen nicht oder nur begrenzt möglich ist, erhalten die Archivalien primär eine ästhetische bzw. symbolische Funktion. Sie sind Teil einer Schreibszene, die direkt auf den Autor verweist. Dadurch verlieren sie ihre Eigenart (Gfrereis 2007, 87), werden zu helfenden Objekten in einer kuratorisch inszenierten Szene. Es würde jedoch zu kurz greifen, sie bloß als Teil einer fingierten Schreibszene zu betrachten. Ihre Funktion ist auch, über ihren unfertigen Charakter (Notizen, nicht gesandte Briefe etc.) Aktivität zu vermitteln, die sich von den an ihrem Ort fixierten Einrichtungsgegenständen abhebt, und ein Narrativ des anwesenden Autors zu schaffen. Nur ein weggerückter Stuhl hätte diesen Eindruck der Aktivität, der unterbrochenen Szene nicht vermitteln können.

² Für diese Beobachtung dankt die Verfasserin Thea Aarbakke.

5 Der dokumentierte Schreibprozess

Der Wunsch nach Kontakt mit den Autoren und ihrer Literatur ist ein wichtiger Motivationsfaktor für den Besucher. Die Gegenstände zu sehen, die die Autorin täglich umgeben haben, vermittelt ein Gefühl der Nähe und des tieferen Verständnisses für die Entstehungsbedingungen ihrer Werke. Liegt im Archiv der Fokus auf dem Inhalt der Manuskripte, so handelt es sich in Ausstellungen meist um die physisch sichtbaren Spuren, die von Bedeutung sind. In den Wohnungen geht es weniger um das Dechiffrieren von Handschriften als um das Wissen, dass diese Handschrift von der Autorin stammt. Archivmaterialien haben somit zum einen eine Rolle als Informant über die Autorin, ähnlich dem Stil und der Art der Einrichtungsgegenstände, zum anderen geht ihr Informationswert weit über jenen des Mobiliars hinaus, durch Annotationen, Korrekturen, Daten usw., die die Papiere in einer konkreten Temporalität verorten und einen intimen Konnex zur Denkweise der Dichterin schaffen. Sie interagieren mit dem Schreibtisch und der Umgebung, und dieses Ensemble macht sie zu (mehr oder weniger vertrauenswürdigen) Informanten über den Charakter ihrer Besitzer (vgl. Reulecke 2017, 219–220). Stärker als in der ersten Strategie wird hier Archivmaterial herangezogen, um die Persönlichkeit des Dichters zu vermitteln, einen intimen Blick in seine Schreibsituation und seine Schreibgewohnheiten zu geben. Hier ist der Autor nicht nur anwesend, sondern lässt den Besucher quasi über seine Schulter schauen und am kreativen Prozess des Schreibens teilhaben.

Ein interessantes Beispiel ist Strindbergs Schreibtisch, der, wie oben genannt, als unterbrochener Schreibakt inszeniert wird. Gleichzeitig geht diese Inszenierung in ihrer Anwendung des Archivmaterials weiter, stellt ein komplexeres Narrativ her. Strindbergs Arbeitszimmer ist ein seltenes Beispiel, in dem ein bestimmter Moment in seinem Leben inszeniert wird. Die meisten anderen Dichterwohnungen präsentieren entweder ein scheinbar zeitloses Bild, das das Leben des Dichters darstellen soll oder fokussieren eine bestimmte Periode, wie bei Undset die 1930er-Jahre. Obwohl Strindbergs Schreibtisch durch große Glaswände vor dem Besucher geschützt ist, lässt sich das darauf deponierte Material für den interessierten Besucher gut erkennen. Ein Druck von *Maestro Olof* (eine italienische Übersetzung des Dramas *Mäster Olof*), versehen mit einer handschriftlichen Anmerkung und dem Datum April 1912, liegt neben einer englischen Zeitung vom Mai 1912 auf einem frankierten Kuvert. Ein Block, Federpenale, Notizen, Schreibfedern, ein Tintenfass, abgebrannte Kerzen und, zentral vor dem Stuhl platziert, ein Blatt Papier, auf dem eine Feder und eine Brille liegen, bestätigen den Eindruck eines eben abgebrochenen Schreibprozesses. Im Raumtext erfahren wir, dass Strindberg seinen Schreibtisch pedantisch anordnete und dass er an diesem Tisch Werke wie *Riksföreståndaren* und *Stora landsvägen* verfasste.

Die Texte helfen somit, den Schreibprozess zu imaginieren, gleichzeitig fordern sie zum genaueren Studium des Tisches auf. Die Briefe, Zeitungen und Zeitschriften sollen hier nicht bloß die Aktivität des Schreibakts und die immerwährende Präsenz des Autors illustrieren, sondern zeigen uns durch ihre Datierung eine ganz bestimmte Periode in Strindbergs Leben, die eine zusätzliche Bedeutung erhält, wenn wir wissen, dass Strindberg im Mai 1912 in dieser Wohnung starb. Während Gegenstände wie die abgebrannte Kerze, das leere Glas neben dem Bett, der (im Falle Undsets) weggerückte Schreibtischstuhl ebenfalls Aktivität vermitteln, sind diese nicht an eine bestimmte Zeitvorgabe gebunden: Sie konnotieren generell „vor dem Schlafengehen“ und nicht konkret „kurz vor seinem Tod“. Die Archivmaterialien fordern uns dazu auf, uns in diese Monate zu vertiefen und das restliche Arbeitszimmer entsprechend zu betrachten. Das Bett im Schlafzimmer erhält dadurch eine andere Bedeutung, ebenso die Tonspur, die in periodischen Abständen einen hustenden Mann hören lässt. Die Archivmaterialien schaffen also ein Narrativ über einige Wochen in Strindberg Leben und dokumentieren seine Schreibsituation; im Unterschied zu der Strategie des unterbrochenen Schreibprozesses haben nicht die Archivalien, sondern die Einrichtungsgegenstände inklusive Schreibtisch, Objekttexte und Tonspuren eine unterstützende Funktion.

Auch in Dickens' Haus in London lässt sich diese zentrale Position von Archivalien beobachten. Dickens' Lesepult im Wohnzimmer wirkt auf den ersten Blick wie ein weiteres Ausstellungsobjekt; erst der Objekttext und ein auf dem Tisch angebrachtes aufgeschlagenes Buch mit Korrekturen und Marginalien informieren über dessen ursprüngliche Funktion. Im Buch markieren Kommentare wie „sigh“ die Performance, die Dickens während seiner Lesungen vornahm, und über eine Hörinstallation werden Lesungen von Dickens' Bücher abgespielt. Wie Gfrefeis zeigt, ist Schrift nicht nur ein Aufzeichnungsmedium der gesprochenen Sprache mit dem Resultat literarisches Werk (oder, wie etwa bei Dickens, literarische Lesung), sondern ist auch ein Ausdruck der Störungen, Unterbrechungen, Herausforderungen, die den Alltag eines jeden Schreibenden ausmachen (vgl. Gfrefeis 2007). „Der poetische Glaube weist eine besondere Energie“ (Gfrefeis 2007, 84) diesen Spuren, den Überschreibungen, Annotationen, Brand- und Tintenflecken zu; sie unterstützen in weiterer Folge die Bedeutung der handschriftlichen Arbeiten für ein tieferes Verständnis hinsichtlich des Schreibprozesses. Das Lesepult hat nur eine unterstützende Rolle; bezeichnend auch, dass im Katalog eine Seite des Buches abgedruckt ist, nicht aber das Lesepult selbst (vgl. Charles Dickens Museum 2017, 24–25).

In dieser Strategie wird das den Dichter umgebende Netzwerk von Kopisten, Aufschreibern, Sekretären und anderer Art der Hilfe wie der Ehegattin angedeutet (vgl. Fliedl 2017, 142); die romantische Vorstellung des Dichters als Genie steht

aber nach wie vor im Vordergrund. Die Aufgabe der Archivmaterialien ist, einen möglichst authentischen Einblick in den Kreativitätsprozess des Autors zu geben.

6 Der erinnerte Schreibprozess

Wie Jens anhand von Thomas Manns Schreibtisch zeigt, kann dieser unterschiedlich interpretiert werden, um Leben, Entwicklung, Literatur und politische Aktivität des Schriftstellers zu verstehen (vgl. Jens 2013; Reulecke 2017). Der ikonische Charakter des Schreibtisches wird durch die Frage nach „Beziehungen von ‚Dichterschreibtisch‘, Autorschaft und poetischem Prozess“ (Reulecke 2017, 233) herausgefordert und nuanciert. In beiden bisher genannten Inszenierungsbeispielen ist der Arbeitstisch als Medium des Schreibaktes zentral, entweder als dessen Mittelpunkt oder als unterstützendes Objekt. Die dritte Inszenierungsform distanziert sich von dieser Fixierung. Der Schreibtisch wird zu einem Erinnerungsstück, zu einem „Denkmöbel“ (Krajewski 2018), das in die Rezeption des Dichters eingeht. Archivmaterialien sind nun ebenso wie der Schreibtisch Ausstellungsstücke, die durch ihre Verortung in einem Netzwerk unterschiedliche Narrative produzieren. Bewusst kuratorisch eingesetzt und als leitende Leseart angeboten wird die Vernetzung jedoch erst durch die Kombination von Raum- und Objekttexten, Archivmaterialien und anderen Artefakten und deren Zusammenspiel mit der konkreten und historischen Umgebung. Die Inszenierungen in Strindbergs Arbeitszimmer und Dickens’ Wohnzimmer stellen eine Vorstufe dar, nicht zuletzt durch Tonspuren und Audioguides, jedoch ist ihnen gemein, dass der Dichter als Genie im Vordergrund steht und der Schreibtisch und die dazugehörigen Archivalien die Präsenz des Autors suggerieren.

Typisch für die Inszenierungsform des erinnerten Schreibprozesses ist, dass die Anwesenheit des Autors weitgehend durch jene des Kurators ersetzt wird. Die Archivmaterialien fungieren als ein Medium, über das wir Zugang zu den Gewohnheiten, dem Leben, dem Schreibprozess des Autors bekommen, sind in dieser Funktion aber meist gleichgestellt mit anderen Gegenständen. Der Schreibprozess ist nicht bloß nachgestellt oder dokumentiert, sondern geht ein in einen umfassenden Versuch, die Lebensbedingungen des Autors und seinen historischen Kontext zu begreifen.

Ein typisches Beispiel für diese Inszenierungsstrategie ist W. H. Audens Wohnung im niederösterreichischen Kirchstetten, die überwiegend aus einer Ausstellung zu Audens Leben und Literatur besteht. Hier gibt es Elemente des unterbrochenen Schreibaktes – auf dem Schreibtisch stehen leere Gläser, die Schreibmaschine hat einen Text eingespannt. Diese Inszenierungsstrategie versucht jedoch nicht den Eindruck zu erwecken, dass Auden gerade vom Tisch auf-

gestanden wäre; dafür ist die Vitrine über der Schreibmaschine, ist die gesamte Umgebung viel zu sehr auf das Literatúrausstellungsmedium ausgerichtet. Die vom Kurator geschaffene und vom Besucher rezipierte Interpretation des Schreibaktes ist hier vorherrschend. Mediatisierung ist entsprechend ein dominierender kuratorischer Kunstgriff: Der in der Schreibmaschine eingespannte Text ist ein Gedicht Audens zur Erinnerung an seinen Lebenspartner Louis MacNeice. Der letzte Satz des in der Schreibmaschine eingespannten Gedichtes lautet: „Here silence is turned into objects.“ Die Stille der Wohnung, als Folge des Todes, so könnte man die Entscheidung der Kuratoren interpretieren, wird aktiviert und zugänglich durch Gegenstände. Auf dem Schreibtisch steht entsprechend ein kleiner Videoschirm mit Kopfhörern, über die man Auden hören und sehen kann. Auden ist kontinuierlich präsent, jedoch nicht auf geisterhafte Weise wie in den bisher diskutierten Wohnungen, sondern konkret als physische Person, die hier einmal gelebt hat. Die Bücher, die auf der Glasvitrine der Schreibmaschine frei zum Blättern liegen, sind Übersetzungen seiner Werke und verweisen auf die Rezeption des Schriftstellers. Die Möbel sind weitgehend neu, darunter Büchervitrinen, in denen Fotos und Manuskripte ausgestellt sind.

Die Erinnerung an den Schreibprozess kann jedoch auch durch Einzelobjekte dargestellt werden. In der Brontë Parsonage ließ die Künstlerin Clare Twomey 2017 an die 10.000 Besucher jeweils eine Zeile des Manuskriptes von Emily Brontës *Wuthering Heights* abschreiben. Das fertige Manuskript funktioniert sowohl als eine Wiederherstellung als auch eine Reinterpretation des verschwundenen Originals. Diese Ambivalenz zwischen Original und Reproduktion, Vergangenheit und Gegenwart, historischem Schreibakt und gegenwärtiger Rezeption zeigt sich auch dadurch, dass das unter einer Vitrine platzierte Manuskript auf einem Tisch liegt, der aus der Gegenwart stammt, nebst einem Schild, das dazu auffordert, das Manuskript nicht zu berühren. Auf dem Objekttext steht: „This re-creation honours Emily’s achievement and celebrates her contribution to English literature through the act of writing“ (Twomey 2018). Auf ihrer Homepage beschreibt Twomey das Projekt: „The original manuscript no longer survives, the visitors to the Museum a sentence at a time copy down the printed novel back into a hand-made book, writing in the very same house where Emily wrote her famous work“ (Twomey 2018).

Wenn wir also üblicherweise den Prozess des Schreibens nur durch ausgestellte Briefe, Manuskripte, Stifte, Schreibmaschinen und weggeschobene Stühle nachempfinden können, so wird hier dieser Prozess neu geschaffen. Die Besucher helfen Emily, ihr Manuskript wiederzufinden; Schreiben (und nicht Schauen) und Lesen (wenn auch nur eines Satzes) ist zentral. Hier versetzt man sich in den Körper von Emily. Diese Strategie distanziert sich von der „tyranny of the visual notion of image“ (Taussig 1993, 58) und fokussiert stattdessen die anderen Sinne.

Reksten (2008, 138) spricht von einer Erfahrung einer magischen „otherness“, eines „literary mysticism“, der durch eine solche Verkörperlichung entsteht. Diese Strategie ist jener des Archivbesuchs am ähnlichsten und erinnert an Diltheys Aussage über die Nähe zum Autor. Sie ist gleichzeitig eine Ausweitung, da sie ein Archivale schafft, es also nicht bloß studiert oder in den Händen hält. Gleichzeitig ist es auffallend, dass dieses Kunstwerk im Arbeitszimmer von Mr. Nicholl, Charlottes späterem Mann, platziert ist, also jenem Raum, der nur im Entferntesten mit der Schriftstellerei der Geschwister Brontë zu tun hat.³ Wenngleich sich hierfür pragmatische Gründe wie Platzprobleme vermuten lassen, trägt dies doch dazu bei, den Akt des Schreibens von der Vergangenheit zu distanzieren und direkt in der Gegenwart zu verorten. Nicholl war ebenso wie die heutigen Besucher ein Gast im Haus.

7 Fazit

Dichterwohnungen sind „autor- und werkzentrierte Ausstellungen, die die Exponate als auratische Zeugnisse präsentieren“ (Holm 2013, 573). Wie die kurze Analyse europäischer Dichterwohnungen zeigt, spielt Archivmaterial eine zentrale Rolle in der Frage nach der Gewichtung von Autor- oder Werkfokus; sie impliziert gleichzeitig, dass die archivalischen Exponate nicht nur auratische Bedeutung haben, sondern je nach Inszenierungsform unterschiedliche Narrative schaffen und Funktionen einnehmen: etwa als ästhetische Objekte, die den Schreibakt rekonstruieren helfen, als Dokumentation des Autors und seiner Schreibweise oder als Informant über seine Biografie. Das Archivale wird zum Museumsgegenstand. Ebenso variieren die Erwartungen an die Besucher in Bezug auf Sehen bzw. Lesen. Insbesondere in der letztgenannten Inszenierungsstrategie verlangt die Ausstellung aufmerksames Studium und nähert sich so dem Archiv oder zumindest der Archivausstellung an.

Es lässt sich folglich fragen, inwieweit das Archivale in Museen stärkere Berechtigung als Gegenstand mit seiner eigenen Geschichte und Eigenart finden könnte. Wie würden Ausstellungen in Dichterwohnungen aussehen, die auf den Seriencharakter des Archivstückes Rücksicht nehmen? Hier könnte man an das Pariser Haus Balzacs denken, in dem verschiedene Versionen ein- und desselben Romans ausgestellt sind. Welche Wirkung hätten Ausstellungen, die Ausgangspunkt in Diltheys Feststellung nehmen, dass Handschriften die Nähe des Autors

³ Vor seiner Umfunktionierung in ein Arbeitszimmer soll er als Lager gedient haben (vgl. White 2017, 22).

evozieren und daraus die Konsequenz ziehen, dass diese auch studiert werden müssen? Wie also lässt sich die Dichterwohnung als Teil des literarischen Nachlasses sehen und gestalten? Könnten, und dies muss eine rhetorische Frage bleiben, Archivalien zur Ent-Emotionalisierung des *biografischen* Dichterheimes beitragen und durch Fokus auf den Schreibprozess und die literarischen Werke zu einer alternativen Form der Emotionalisierung beitragen?

Literaturverzeichnis

- Aarbakke, Thea. „Skribebordinstallasjoner som ‚museale fakta‘ på forfattermuseum“. Unveröffentlichter Vortrag *Norske historiedager*. Kristiansand 2018.
- Alpers, Svetlana. „The Museum as a Way of Seeing“. *Exhibiting cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Hg. Ivan Karp und Steven D. Lavine. London, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. 25–32.
- Bohman, Stefan. *Att sätta ansikte på samhällen. Om kanon och personmuseer*. Stockholm: Carlssons, 2010.
- Breuer, Constanze, und Paul Kahl. „Nationalmuseen als personalisierte Erinnerungsorte. Zu einem Phänomen des 19. Jahrhunderts am Sonderfall des Goethe-Nationalmuseums in Weimar“. *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*. Hg. Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer, Paul Kahl und Stefan Rhein. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2015. 197–209.
- Charles Dickens Museum (Hg.). *Charles Dickens Museum*. London, 2017.
- Damsholt, Tine, Dorthe Gert Simonsen und Camilla Mordhorst (Hg.). *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2009.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 15. *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Hg. Ulrich Hermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. 1–16.
- Dinsdale, Ann. „Introduction“. *Brontë Parsonage Museum*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2017. 4–9.
- Fliedl, Konstanze. „Arthur Schnitzler. Schrift und Schreiben“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 139–162.
- Gfrereis, Heike. „Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?“ *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Hg. Heike Gfrereis und Marcel Lepper. Göttingen: Wallstein, 2007. 81–88.
- Hendrix, Harald. „Philologie, materielle Kultur und Authentizität. Das Dichterhaus zwischen Dokumentation und Imagination“. *Die Herkulesarbeiten der Philologie*. Hg. Sophie Bertho und Bodo Plachta. Berlin: Weidler Buchverlag, 2008a. 211–231.
- Hendrix, Harald. „The Early Modern Invention of Literary Tourism: Petrarch’s Houses in France and Italy“. *Writers’ Houses and the Making of Memory*. Hg. Harald Hendrix. New York: Routledge, 2008b. 15–29.

- Hochkirchen, Britta, und Elke Kollar. „Einleitung“. *Zwischen Materialität und Ereignis: Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*. Hg. Britta Hochkirchen und Elke Kollar. Bielefeld: transcript, 2015. 7–21.
- Holm, Christiane. „Ausstellungen/Dichterhaus/Literaturmuseum“. *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. Natalie Binczek, Till Dembreck und Jörgen Schäfer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2013. 569–581.
- Holm, Christiane. „Goethes Arbeitszimmer. Überlegungen zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 47–64.
- Jens, Inge: *Am Schreibtisch. Thomas Mann und seine Welt*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2013.
- Kastberger, Klaus. „Chaos des Schreibens. Die Werkstatt der Dichterin und die Gesetze des Archivs“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter 2017. 13–28.
- Krajewski, Markus. „Denkmöbel. Die Tische der Schreiber zwischen analog und digital“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 193–214.
- Korićanac, Tatjana. *Memorial Museum of Ivo Andrić*. Belgrade: Belgrade City Museum, 2010.
- Reksten, Connie. „When Poetry Takes Place: On Olav H. Hauge, Literature, and Festival“. *Ethnologia Scandinavica* 38 (2008): 131–145.
- Reulecke, Anne-Kathrin. „Der Schreibtisch im Exil. Thomas Manns schwimmendes Arbeitszimmer“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter 2017. 215–234.
- Skyggebjerg, Louise Karlskov. „Ting som aktører. Refleksjoner over genstande med udgangspunkt i udstillingen *Skriv*“. *Nordisk Museologi* 1 (2016): 3–20.
- Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Twomey, Clare. *Wuthering Heights – A Manuscript*. http://www.claretwomey.com/projects_-_wuthering_heights_a_manuscript.html (4.12.2018).
- Wagensberg, Jorge. „Museum of Art and Science: A Language for the Great Fusion“. *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*. Hg. Oliver Grau, Wendy Coones und Viola Rühse. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 25–36.
- Watson, Nicola J. *The Literary Tourist*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- White, Kathryn. „Tour of the Parsonage“. *Brontë Parsonage Museum*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2017. 10–37.

