

Felicitas Günther

Schaustücke der Literatur?

Archivarische und museale
Praktiken der Werkkonstituierung

Mit einem Nachwort von Hermann Bausinger

Untersuchungen | Band 121

LUDWIG-UHLAND-INSTITUT FÜR EMPIRISCHE KULTURWISSENSCHAFT

tvv. Tübinger Vereinigung
für Volkskunde e. V.

© Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Felicitas Günther: Schaustücke der Literatur?
Archivarische und museale Praktiken der Werkkonstituierung, Tübingen 2018.

Was geschieht mit den Besitztümern eines Autors, wenn dessen Wohnhaus posthum zur literarischen Gedenkstätte umfunktioniert wird? Felicitas Günther analysiert die Aushandlungsprozesse um Gegenstände aus dem Lebensumfeld Ernst Jüngers, wenn sie zu Nachlass-, Archiv- und Ausstellungsobjekten gemacht werden. Das Deutsche Literaturarchiv Marbach mit dem Literaturmuseum der Moderne sowie das Jünger-Haus in Wilflingen bilden das Untersuchungsfeld der Studie. Ein innovatives Forschungsdesign liefert neue Einsichten zur Kategorie des literarischen Werks aus kulturwissenschaftlicher Perspektive und zeigt, wie Stahlhelme und Sanduhren zu Materialien der Literatur und vom Stückwerk zum Werkstück werden.

ISBN 978-3-932512-95-7

tv.v. Tübinger Vereinigung
für Volkskunde e. V.

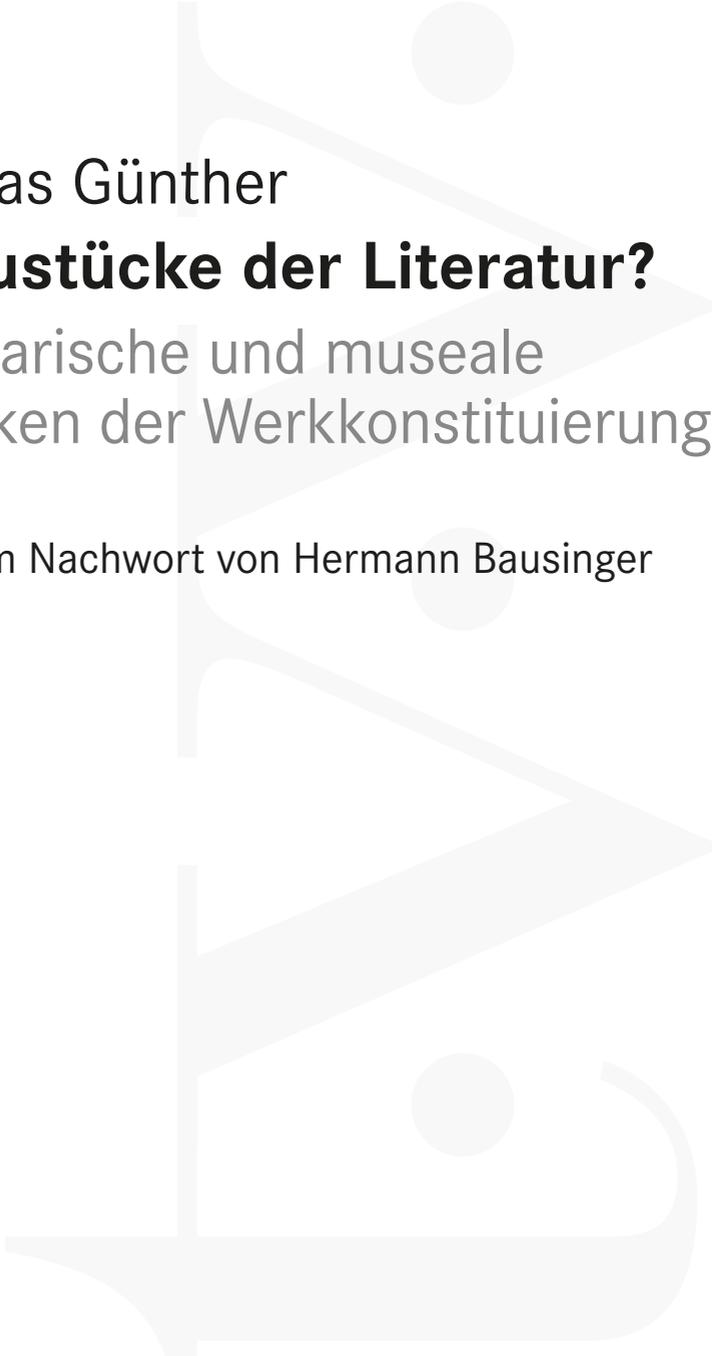
© Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Felicitas Günther: Schaustücke der Literatur?
Archivarische und museale Praktiken der Werkkonstituierung, Tübingen 2018.

Felicitas Günther

Schaustücke der Literatur?

Archivarische und museale Praktiken der Werkkonstituierung

LUDWIG-UHLAND-INSTITUT FÜR EMPIRISCHE KULTURWISSENSCHAFT
Untersuchungen | Band 121



Felicitas Günther

Schaustücke der Literatur?

Archivarische und museale
Praktiken der Werkkonstituierung

Mit einem Nachwort von Hermann Bausinger

tvv. Tübinger Vereinigung
für Volkskunde e. V.

Die vorliegende Arbeit wurde im Mai 2016 als Dissertation an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen eingereicht und für die Publikation gekürzt und überarbeitet.

Erstgutacherin: Prof. Dr. Anke te Heesen
Zweitgutacher: Prof. Dr. Thomas Thiemeyer

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Felicitas Günther: Schaustücke der Literatur? Archivarische und museale Praktiken der Werkkonstituierung
Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 2018.

ISBN: 978-3-932512-95-7

Alle Rechte vorbehalten.
© Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 2018.
www.tvv-verlag.de

Lektorat: Sascha Bühler, Christiane Diemer
Gestaltungskonzept: Christiane Hemmerich Konzeption und Gestaltung, Tübingen
Satz: Rebekka Schlee
Druck: Gulde-Druck, Tübingen

| | |
|--|------------|
| VORWORT UND DANK | 11 |
| 1. EINLEITUNG | 13 |
| 1.1 Kapitelübersicht | 14 |
| 2. DINGPOLITIK IN THEORIE UND PRAXIS | 17 |
| 2.1 Dingpolitik nach Bruno Latour | 18 |
| 2.1.1 Ding und Objekt | 22 |
| 2.1.2 Materialität und Praxis in der Literaturwissenschaft | 24 |
| 2.1.3 Gegenständliche Nachlassobjekte in literaturmusealen Formaten | 34 |
| 2.2 Zur Produktion von Präsenz als Museumstheorie | 48 |
| 2.2.1 Politik des Zeigens als Praxis des Kuratierens | 52 |
| 2.2.2 Untersuchungsaspekte und Thesen | 55 |
| 2.3 Forschungsskizze, Methode und Methodenkritik | 58 |
| 2.3.1 Zur Selbstreflexion der Forscherrolle | 66 |
| 2.3.2 Zur Forschung mit Markerobjekten und institutionellem Rahmen | 70 |
| 3. WERKPOLITIK IN THEORIE UND PRAXIS | 75 |
| 3.1 Das Werk als Grenze und die Grenzen des Werkes | 75 |
| 3.1.1 Werkpolitik als Nachlasspolitik | 78 |
| 3.1.2 Werkkonstituierung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive | 82 |
| 3.2 Werkkonstituierung in der Edition | 89 |
| 3.2.1 Werkstatt- und Lebenszeugnisse im Œuvre eines Autors | 94 |
| 3.2.2 Nachlassobjekte als Quellen zur Entstehungsgeschichte | 98 |
| 3.3 Werkkonstituierung im Archiv | 102 |
| 3.3.1 Normative Regeln und akteursgebundene Praktiken | 103 |
| 3.3.2 Werkkonzeptionalisierung und Werkdarstellung | 107 |
| 3.4 Werkkonstituierung in Archiv, Edition und Museum | 114 |
| 3.5 Werkkonstituierung im Museum | 116 |
| 3.5.1 Literaturmuseale Formate als Schau-Philologien | 118 |
| 4. ETHNOGRAFIERTE WERKPOLITIK AM BEISPIEL ERNST JÜNGER | 121 |
| 4.1 Aura: eingeschrieben. Vom Wohnhaus zum Wohnungsmuseum | 123 |
| 4.1.1 Werkpolitik des Autors | 123 |
| 4.2 Aura: eingefroren. Vom Haus des Dichters zum Dichterhaus | 138 |
| 4.2.1 Werkpolitik im Wohnhaus | 138 |
| <i>Exkurs I: Der deutsche Stahlhelm als historische Quelle</i> | 144 |
| 4.2.2 Authentizität, Aura und Atmosphäre als museale Grundbegriffe | 150 |
| <i>Exkurs II: Sanduhren und Stahlhelme als Dokumente der Erinnerungskultur</i> | 162 |
| <i>Exkurs III: Die Stahlhelme als Kriegssouvenirs</i> | 165 |
| 4.3 Aura: ausgeknipst. Vom Dichterhaus zum leeren Gehäuse | 169 |
| 4.3.1 Werkpolitik im Archiv | 169 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 4.3.2 | Archiv und Edition | 181 |
| 4.4 | Aura: transferiert. Vom Archivmagazin zur musealen Werkschau | 187 |
| 4.4.1 | Werkpolitik in der Literatúrausstellung | 187 |
| 4.4.2 | Ernst Jüngers Werk als edierte Ästhetik der Produktion | 198 |
| 4.5 | Aura: reloaded. Vom Dichterhaus zum Gesamtkunstwerk | 201 |
| 4.5.1 | Werkpolitik in der literarischen Gedenkstätte | 201 |
| 4.5.2 | Die Neuinszenierung des Jünger-Hauses als „Wohnhaus letzter Hand“ | 207 |
| 5. | ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK | 219 |
| 5.1 | Deutungshoheiten und Aushandlungsprozesse | 219 |
| 5.2 | Schlussbetrachtung | 234 |
| 6. | ABBILDUNGEN | 239 |
| 7. | LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS | 271 |
| 7.1 | Literatur | 271 |
| 7.2 | Empirische Quellen | 292 |
| 7.2.1 | Archivalien | 292 |
| 7.2.2 | Korrespondenz | 294 |
| 7.2.3 | Interviews/Gesprächsnotizen | 294 |
| 7.3 | Abbildungsverzeichnis | 294 |
| | NACHWORT VON HERMANN BAUSINGER | 297 |
| | Stückwerk Erinnerung | 298 |
| | Über die Autorin | 308 |
| | English Summary | 308 |

| | |
|------|--|
| ALIM | Arbeitsstelle für literarische Archive, Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg |
| BMBF | Bundesministerium für Bildung und Forschung |
| DLA | Deutsches Literaturarchiv |
| LiMo | Literaturmuseum der Moderne |
| Memo | Marbacher Memorandum/Anwendungsspezifisches Handbuch für die Handschriftensammlungen des DLA |
| RNA | Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen |
| SNM | Schillernationalmuseum |

Für Klaus, Klara und Johann

Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie entstand im Rahmen des Projekts „wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz“ und wurde am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Eberhard Karls Universität Tübingen 2016 als Dissertation angenommen. Das Kooperationsprojekt zwischen der Universität Tübingen und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert. Es war Grundlage für meine Feldforschung im Archiv und in verschiedenen musealen Formaten.

Das kurz nach dessen Tod musealisierte Wohnhaus Ernst Jüngers (1895-1998) in Wilflingen auf der Schwäbischen Alb wurde im Jahr 2009 ausgeräumt und zwei Jahre später mit neuer Konzeption wiedereröffnet. Zwischenzeitlich wurden Objektensembles aus Jüngers Wohnumfeld ins Literaturarchiv nach Marbach überführt und dort in einer Literatúrausstellung präsentiert. Für mich ergab sich während der Projektzeit am DLA die einzigartige Gelegenheit, Prozesse der Musealisierung von Objekten aus Jüngers Wohnumfeld ethnografisch zu begleiten.

Sich intensiv mit dem gegenständlichen Nachlass eines Autors und dessen (Re-)Präsentationsformen zu beschäftigen ist eine Sache – sich dabei unweigerlich auch mit dem Autor und seiner Rezeption auseinandersetzen eine andere. Letzteres fiel mir nicht immer leicht. Jüngers radikales Gedankengut wurde vor allem im Nationalsozialismus populär, auch wenn sich der Autor von dieser nationalrevolutionären Programmatik und Vereinnahmung mitunter distanzierte. Inzwischen haben sich in der Rezeption seiner Schriften die lange geführten *Grabenkämpfe* (die Auseinandersetzung mit Ernst Jünger erfolgt vielfach ebenfalls im Kriegsjargon) zugunsten einer Kanonisierung und damit einer literarischen Anerkennung seines Œuvres weitestgehend gelegt. Und dennoch bleibt auch bei mir eine politische und moralische Distanz meinem Forschungsgegenstand gegenüber. Die vorliegende Studie nimmt eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf den Umgang mit den gegenständlichen Hinterlassenschaften Jüngers ein und verfolgt keine literaturwissenschaftliche, philosophische oder gar politische Kritik oder Einordnung der politischen Figur Jüngers bzw. seiner Schriften – dies wäre ein anderer Zugriff und eine andere Arbeit. Dass Ansichten, die sich von denen des Autors unterscheiden, auch den Umgang mit seinem Nachlass bewusst oder unbewusst prägen, ist selbstverständlich und wird bei den von mir ethnografierten Prozessen und ihrer Analyse an entsprechender Stelle immer mitreflektiert. Mein Forschungsdesign ist durch eine Nähe zu den Objekten Jüngers geprägt. Zunächst werden deren „Wanderwege“ und daraus in einem zweiten Schritt die Intentionen und Bedeutungen analysiert, die mit einem unterschiedlichen Objektumgang verknüpft sind oder daraus resultieren.

Danken möchte ich allen im Rahmen meiner Studie befragten Akteure und Interviewpartner für ihre Gesprächsbereitschaft und ihre aufgeschlossenen Antworten auf meine neugierigen Fragen ihr Tun betreffend.

Mein herzlichster Dank gilt Anke te Heesen und Thomas Thiemeyer für die wissenschaftliche Begleitung meiner Forschung und ihre wertvollen Ratschläge während des gesamten Entstehungsprozesses dieser Arbeit. Damit verbunden ist der umfängliche Dank an das gesamte Projektteam für all die hilfreichen Hinweise, Hilfestellungen, Anregungen und Diskussionen, namentlich Kira Eghbal-Azar, Heike Gfrereis, Anke te Heesen, Barbara Lange, Marcel Lepper, Ulrich Raulff, Stephan Schwan, Yvonne Schweizer, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen. Thomas Schmidt danke ich für die mir eingeräumte Möglichkeit, mich an allen Prozessen des Jünger-Haus und dessen Neukonzeption betreffend zu beteiligen. Der Direktion des DLAs danke ich für das Vertrauen in meine Forschung und die Freigabe archivinterner Dokumente zur Veröffentlichung. Für die Erteilung von Bildrechten danke ich allen Privatpersonen und beteiligten Institutionen. Bei den Mitarbeitern des Literaturarchivs und des Jünger-Hauses möchte ich mich für ihre Hilfsbereitschaft, ihre Zeit und Offenheit mir und meiner Arbeit gegenüber bedanken; hervorheben möchte ich hier Michael Davidis in Marbach und Monika Vollmer in Wilflingen.

Der Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. bin ich für die Möglichkeit dankbar, meine Untersuchung in ihrem Verlag veröffentlichen zu können. Für den großzügigen Druckkostenzuschuss danke ich der Ernst-Jünger-Stiftung Biberach. Thomas Bantle, Karin Bürkert, Eberhard Forner, Gesa Ingendahl, Anna Kinder, Nina Kim Leonhardt, Ellen Strittmatter und Carmen Weith gilt mein herzlicher Dank für ihre editorischen Hinweise und die kritische Lektüre der Arbeit bzw. des Manuskripts. Sascha Bühler, Christiane Diemer und Rebekka Schlee möchte ich für das kluge Lektorat und den Satz danken. Mein innigster Dank geht jedoch an Hermann Bausinger, der dieses Buch mit seinem Nachwort bereichert.

1. Einleitung

Der Revolver, mit dem sich der Autor Wolfgang Herrndorf 2013 das Leben nahm, ging drei Jahre später – erstaunlicherweise, möchte man denken – ans Deutsche Literaturarchiv in Marbach. Doch so literaturfern, wie es zunächst klingt, ist diese Waffe nicht: „Wir sammeln hier ja alle möglichen Dinge des Lebens und in diesem Fall des Sterbens der Autoren. Von den meisten haben wir natürlich Schreibsachen und Schreibmaschinen“¹, so der Direktor des Archivs, Ulrich Raulff, zur hausinternen Sammlungsphilosophie in einem Feuilletonartikel über „Herrndorfs Revolver“². In den Magazinen des Archivs befinden sich auch Luftgewehre von Schillers Sohn und weitere Schusswaffen von Dichtern, Philosophen und Schriftstellern. Ernst Jüngers martialisch anmutender Stahlhelm aus dem ersten Weltkrieg mit dem seitlich sichtbaren Einschussloch wäre dort also in guter Nachbarschaft. Allerdings hat er die kürzeste Zeit seiner Biografie als Nachlassobjekt in den Magazinen des Literaturarchivs verbracht und ist seit dem Tod des Autors zumeist auf musealen Bühnen zu sehen. Laut Jüngers Kriegstagebuch, aus dem 1920 sein Text „In Stahlgewittern“ hervorging, hat Jünger dieser Helm vor dem Tod bewahrt. Auch mit Herrndorfs Selbstmordwaffe hatte der Leser bereits „literarische Berührung“³, so Raulff, sie wird im Tagebuch des Autors beschrieben: „Das Gewicht, das feine Holz, das brünierte Metall. Mit dem Mac-Book zusammen der schönste Gegenstand, den ich in meinem Leben besessen habe.“⁴ Doch sind Objekte aus dem Lebensumfeld von Autoren deswegen auch Materialien der Literatur?

Persönliche Besitzobjekte des Schriftstellers, Offiziers, Philosophen und Entomologen Ernst Jünger (1985-1998) wie sein Stahlhelm und eine Sammlung an Sanduhren werden einerseits durch ihr Auftauchen in seinen Schriften zu literarischen Objekten. Andererseits erhalten sie nach Jüngers Tod durch ihre Einbindung in das musealisierte Wohnhaus des Autors, das Literaturarchiv, die Literatúrausstellung und das neukonzipierte Dichterhaus den Status von Nachlassobjekten, Archivalien und Exponaten.

Im Fokus dieser Studie steht die Analyse der wechselnden Deutungshoheit von Akteuren im Untersuchungsfeld der Institution Deutsches Literaturarchiv (DLA) Marbach mit seinen angeschlossenen Museen sowie dem von Marbach

1 Vgl. dazu Encke, Julia: Exit-Strategie. Herrndorfs Revolver. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 13.04.2016. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wolfgang-herrndorfs-selbstmord-waffe-in-literaturarchiv-marbach-14169286.html>. Stand: 06.02.2018.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

aus kuratierten Jünger-Haus in Wilflingen. Die beobachteten Akteure⁵ (z.B. Nachlassverwalter, Archivare, Editoren, Kustoden und Kuratoren) weisen den Objekten jeweils unterschiedliche Bedeutungen zu. Diese Aushandlungsprozesse sind nicht immer konfliktfrei, was sich je nach durchlaufener Station der Objekte auch an unterschiedlich geäußerten Besitzverhältnissen und ansprüchen zeigt. Weiterhin prägt den Umgang mit den Jünger'schen Objekten das jeweils offenkundig oder auch nur unterschwellig vertretene Werk- und Literaturverständnis der handelnden Akteure bzw. Institutionen. Die untersuchten und nachgezeichneten Objektchronologien zweier Stahlhelme und der Uhrensammlung aus dem Besitz des Autors lassen dabei den Vergleich mit der Arbeitsweise in einem Editionsprojekt zu: Gemeinsam tragen die verschiedenen Akteure im Umgang mit den Objekten auch zur Konstituierung des Werks Jüngers bei.

Ziel der Arbeit ist es, den Beitrag und Status von gegenständlichen Nachlassobjekten in der musealen Literaturvermittlung neu auszuloten. Innovativ ist dabei das methodische Vorgehen in der Verschränkung von ethnografischer Forschung mit literaturwissenschaftlichen Konzepten. Es erlaubt, neue, kulturwissenschaftlich motivierte Perspektiven auf einen erweiterten Literaturbegriff sowie auf ein spezifisch literaturmuseal geprägtes Werk- und Literaturverständnis zu entwickeln, in welchem der Materialität der Objekte eine zentrale Rolle zukommt: Literatur stellt sich als Teil einer materiellen Kultur dar.

1.1 Kapitelübersicht

Der Hauptteil dieser Studie gliedert sich in drei Kapitel. Im ersten, „Dingpolitik in Theorie und Praxis“, werden die theoretischen und methodischen Prämissen erläutert, an denen sich die vorliegende Arbeit orientiert und sich damit an der Schnittstelle von Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Wissenssoziologie verortet. Ziel dieses Hauptkapitels ist es aufzuzeigen, dass sich der (Marbacher) Umgang mit Nachlassobjekten in Anlehnung an das aus der Wissenssoziologie von Bruno Latour entwickelte Programm der *Dingpolitik* fassen lässt. Dem Überblick über den Diskurs zur musealen Literaturvermittlung sowie einer Begriffsexplikation und Einordnung literaturmusealer Formate mit Blick auf ihre historische Entstehung schließt sich der Versuch einer Typologisierung literaturmusealer Schauplätze an. In ihrer historischen Bedingt- und Gewachsenheit prägen sie die Marbacher Sammlungs- und Präsentationspraxis bis heute maßgeblich. Da-

5 In der vorliegenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit bei Berufs- und Rollenbezeichnungen die maskuline Form verwendet, wenn der Beruf oder die Rolle als solche ungeachtet der sie ausübenden Person bezeichnet werden oder wenn mit der Berufsbezeichnung auf Personen männlichen Geschlechts referiert wird. Das Femininum wird verwendet, wenn sich Berufs- und Rollenbezeichnungen spezifisch auf Personen weiblichen Geschlechts beziehen.

rauf aufbauend gilt es auf theoretischer Ebene auszuloten, welcher Stellenwert *gegenständlichen Nachlassobjekten* im Literaturarchiv sowie in verschiedenen literaturmusealen Formaten wie dem Dichterhaus und dem Literaturmuseum zukommt. Formen des Umgangs lassen sich mit dem Latour'schen Programm der Dingpolitik erfassen und stellen sich als eine *Politik des Zeigens* (Karen van den Berg) dar, die mit Konzepten von *Präsenz* (Hans Ulrich Gumbrecht) als einer (musealen) Wahrnehmungs- und Zeigestrategie verbunden sind. Es folgen die einzelnen Untersuchungsaspekte mit den daraus abgeleiteten Thesen. Das Kapitel schließt mit Erläuterungen zum Forschungsdesign und dem methodischen Instrumentarium der Untersuchung als Anbahnung für die empirische Untersuchung. Dies beinhaltet die Vorstellung des Forschungsprojekts „wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz“, aus dem die vorliegende Arbeit resultiert, sowie eine Skizze des ethnografierten Untersuchungsfelds der Institution DLA Marbach mit ihren angeschlossenen Museen und dem Jünger-Haus in Wilflingen, in dem sich die Verfasserin über einen Zeitraum von drei Jahren (2009-2012) als Mitarbeiterin und gleichzeitig als Forscherin bewegte. Literaturarchiv, Literaturmuseum und Dichterhaus – dies sind allesamt ganz unterschiedliche Orte der Literaturvermittlung mit jeweils anderen Akteuren, Praktiken und Deutungshoheiten. Dreh- und Angelpunkt im Forschungsdesign bilden Objekte, die mehrere oder sogar alle dieser Stationen durchlaufen haben. Sie werden als *Markerobjekte* vorgestellt und sind die zentralen Untersuchungsgegenstände im empirischen Teil der Arbeit.

Der Auseinandersetzung mit der Kategorie des *Werks* aus literaturwissenschaftlicher Perspektive gilt das zweite Hauptkapitel, „Werkpolitik in Theorie und Praxis“. Zentral für die untersuchten Umgangsformen mit den Markerobjekten ist dabei die Orientierung an der Kategorie des Werks und damit die Auseinandersetzung mit Prozessen der Werkkonstituierung. In einer Erweiterung von Latours Konzept der Dingpolitik lassen sich diese spezifischen Umgangsformen mit Nachlassobjekten mit dem literaturwissenschaftlichen und von Steffen Martus geprägten Terminus der *Werkpolitik* verknüpfen. Im Rekurs auf die philologische Teildisziplin der Editionswissenschaft stelle ich vor, wie Editoren im Zugriff auf hinterlassene (Schrift)Objekte das Werk eines Autors in der wissenschaftlichen und textförmigen Werkausgabe konstituieren. Wo die Grenzen des Werks liegen bzw. welcher Spielraum im Umgang mit verschiedenen Objektkategorien und ihrer möglichen Einbindung in die verschiedenen Ausgabentypen entsteht, erklärt vor allem der Blick auf die Editionspraxis und ihre angewandten Methoden. Die sich diesem Kapitel anschließende empirische Studie zeigt, dass es vor allem die *Werkstatt- und Lebenszeugnisse* eines Autors sind, deren Status im Sinne einer möglichen Werkförmigkeit von den Akteuren verhandelbar wird. Abschließend wird dargestellt, welche Möglichkeiten sich aus diesem Verständnis eines interdisziplinären Editorenkollektivs im Dreieck Archiv, Museum und Edition ergeben, das in unterschiedlicher Gewichtung an der Konstituierung des Werks eines Au-

tors beteiligt ist. Die aktive Teilhabe des Museums als eine dreidimensionale Form der Werkausgabe im Raum wird dabei deutlich, und literaturmuseale Formate in Anlehnung an das Konzept der *Schau-Philologien* (Uwe Wirth) werden in Anschlag gebracht.

Das dritte Hauptkapitel, „Ethnografierte Werkpolitik am Beispiel Ernst Jünger“, untersucht möglichen Erweiterungen des Werk- und Literaturbegriffs empirisch. Aufgezeigt werden die Aushandlungsprozesse um Deutungshoheiten von Akteuren aus dem privaten sowie professionellen Umfeld Ernst Jüngers bei der Nachlassübernahme, der Präsentation von Objekten in Ausstellungen sowie der Transformation und Neukonzeption des Autorenhauses als literarische Gedenkstätte. Im Nachzeichnen der Migrationswege von ausgewählten Objekten Jüngers zwischen Wohnhaus, Archiv, Ausstellung und Dichtergedenkstätte wird untersucht, wie der unterschiedliche Zugriff verschiedener Akteure auf diese Objekte zwischen einer Bedeutungszuweisung der Objekte zu den editorischen Kategorien *Leben* und *Werk* des Autors changiert. Der Begriff der *Authentizität* als Bezeichnung für eine Wahrnehmungskategorie und gleichzeitig für eine die Objekte auszeichnende Qualität erweist sich als zentral und wird im Zusammenhang mit dem Terminus der *Aura* für die Analyse der ethnografischen Beobachtungen fruchtbar gemacht. Auratisierungs- und Authentifizierungsstrategien lassen sich als *Verwerkungspraktiken* der Akteure darstellen, die dazu dienen, mit den Objekten an unterschiedlichen literaturmusealen Schauplätzen Präsenzeffekte herzustellen. Ziel dieses empirischen Teils ist es aufzuzeigen, dass sich die Grenzen der Kategorie des Werks im Nachvollzug der unterschiedlichen Praktiken und Umgangsweisen mit Objekten aus historischer wie aktueller Perspektive nicht als statisch, sondern als aushandlungsfähig erweisen. Die untersuchten Formen einer Dingpolitik lassen sich als Programm einer Werkpolitik konturieren und zeigen sich vor allem in einem präsentatorischen Zugriff auf die Objekte: einer Politik des Zeigens. Diese aus der Empirie gewonnenen Ergebnisse werden zusammenfassend im abschließenden Teil der Arbeit dargestellt.

2. Dingpolitik in Theorie und Praxis

Ziel des ersten Kapitels ist es aufzuzeigen, dass sich der (Marbacher) Umgang mit Nachlassobjekten in Anlehnung an das aus der Wissenssoziologie von Bruno Latour entwickelte Programm der Dingpolitik erfassen lässt. Für Latour hat der Umgang mit Dingen als einem prozesshaften Zusammenspiel von Akteuren und Gegenständen immer auch eine politische Dimension; politisch in dem Sinne, als dass die Versammlungen von Dingen und um Dinge sich als Aushandlungsprozesse zeigen und somit zu öffentlichen und meinungsbildenden Prozessen werden, die wiederum Einfluss auf die Gesellschaft haben. Dem Politikbegriff kommt im weiteren Verlauf der Arbeit eine tragende Rolle zu, auch als Werkpolitik und als Politik des Zeigens. Eine Einschränkung bzw. Justierung hierbei angewandten Politikbegriffs muss lauten: Politik bedeutet nach einem allgemeinen Verständnis „die Regelung der Angelegenheiten eines Gemeinwesens durch verbindliche Entscheidungen“⁶. Und weiter versteht man unter Politik „alles, was mit der Durchsetzung von Forderungen und Zielen zu tun hat, mit Einflussnahme und Gestaltung, sowohl im persönlichen als auch im öffentlichen Bereich“⁷.

Archiv, Museum und Edition sind so verstanden politische Orte, weil dort interessengeleitete Selektionsprozesse von Dingen stattfinden. Die von den Akteuren ausgeübten Praktiken sind dabei nicht immer auf dieses explizite „Ziel“ hin ausgerichtet. Sie erfolgen nicht nach neutralen Kriterien, sondern sind interessenbewehrt, folgen Vorannahmen und Wertungen, die selten explizit gemacht werden und dabei maßgeblichen Einfluss darauf haben, was schließlich im Literaturkanon ankommt.

Mit dem Fokus auf den Aushandlungsprozessen und dem Stellenwert, der den Dingen im Zusammenspiel mit den Akteuren im Erkenntnisprozess der Forschung zukommt, sind weiterhin Reflexionen zu den Begriffen der Materialität und Praxis in der Literatur und der Literaturvermittlung verbunden. Mit Anleihen aus kulturwissenschaftlichen und wissenssoziologischen Konzepten und konkret am Beispiel der Editionswissenschaft in ihrem spezifischen Zugriff auf Nachlassobjekte zeigt sich, wie praxisnahe Konzepte der materialen Kultur Einfluss auf die Literaturwissenschaft nehmen und zur Entwicklung eines Literaturverständnisses beitragen, das Literatur nicht mehr als abstraktes Gut, sondern als einen

6 Fuchs, Dieter/Roller, Edeltraud: Politik. In: Dies. (Hg.): Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe. Reclam, Stuttgart 2009, S. 205-209.

7 Schneider, Gerd/Toyka-Seid, Christiane: Das junge Politik-Lexikon von www.hanisauland.de, Bonn. In: Bundeszentrale für politische Bildung 2017. URL: <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-junge-politik-lexikon/161506/politik>. Stand: 06.01.2018.

Prozess versteht, der sich im Zusammenspiel verschiedener Akteure mit überlieferten Materialien konstituiert.

Wie sich Dingpolitik in literaturmusealen Formaten als eine Politik des Zeigens (Karen van den Berg) darstellen lässt, wird im letzten Drittel des Kapitels aufgezeigt. Dem Dichterhaus als literarischer Gedenkstätte und der Ausstellung im Literaturmuseum kommt dabei besonderes Gewicht zu, da die empirische Studie auf diese beiden Settings als museale Rahmung von Nachlassobjekten am Beispiel des Literaturmuseums der Moderne (LiMo) in Marbach und des Jünger-Hauses in Wilflingen fokussiert. Weiterhin wird der Stellenwert gegenständlicher Nachlassobjekte im Literaturarchiv und in literaturmusealen Formaten an diachronen Beispielen aus der Marbacher Sammel- und Ausstellungspraxis ausgelotet, bevor die Aufmerksamkeit den Präsenzeffekten (Hans Ulrich Gumbrecht) gilt, die sich mit dieser Kategorie von Nachlassobjekten in den disparaten literaturmusealen Settings erzielen lassen und die sie für die Akteure so interessant machen. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Objekte sowohl in ihrer Eigenständigkeit als auch in ihrer Materialität analysieren. Gleichbedeutend dazu werden die verschiedenen Bedeutungszuweisungen, die diese Objekte auf ihrer Wanderschaft erfahren, mit dem Blick auf die ihnen zugewandten Praktiken des Kuratierens untersucht. Das Museum wird dabei als ein Ort ganz eigener Epistemologien (Karen van den Berg) verstanden.

2.1 Dingpolitik nach Bruno Latour

In Anlehnung an den Soziologen Pierre Bourdieu, der am Beispiel ethnologischer Mikroerkundungen der Sachkultur eine „Theorie der Praxis“ entwickelte, die er in weiteren Studien zum Konzept seiner Habitus- als Distinktionstheorie ausbaute,⁸ führt der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff Überlegungen zur Dimension des Dingbegriffs und seiner spezifischen Qualitäten aus und konstatiert,

„daß kulturelle Güter stets auch unter sinnlich-ästhetischen Gesichtspunkten wahrgenommen und eingeordnet werden müssen. [...] Dinge, so liest man bei Bourdieu, besitzen verschiedene Symbolqualitäten: situative, funktionale, analogische und ideologische. In jedem Fall ist der Umgang mit Dingen eine Art symbolische Kommunikation. Der Umgang mit Dingen ist gekennzeichnet durch Absichten und Haltungen, aber er kennzeichnet

⁸ Vgl. Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1979a; ders.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1979b.

*selbst auch Absichten, Haltungen und Positionen, und Dinge kehren Inneres nach außen, fungieren auch als unbewußte Markierungen.*⁹

Vor diesem Hintergrund kann auch der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour als prominenter Vertreter des sozialkonstruktivistischen Ansatzes der *Akteur-Netzwerk-Theorie* herangezogen werden. Latour sieht die Produktion von Erkenntnis in der Analyse des Zusammenspiels von Menschen und Dingen verankert, wobei er die Dinge dabei als gleichberechtigte Akteure in Netzwerken mit dem Menschen sieht. In der Auslegung von Bourdieus Ansatz geht er damit noch einen Schritt weiter als Korff, er gesteht den Dingen mehr Eigenpotenzial zu und sieht sie damit nicht nur als bewusst und unbewusst eingesetzte kulturelle Symbole und Markierungen. Mensch und Ding stehen in gemeinsamer Verhandlung, die sich als „Dingpolitik“ bezeichnen lässt.

Latours Terminus der Dingpolitik geht auf das Programm einer im Jahr 2005 kuratierten Ausstellung im Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie zurück, den Latour in einer Begleitschrift wie folgt erläutert:

„Mit dem Neologismus Dingpolitik wollen wir eine versuchsweise und riskante Reihe von Experimenten bezeichnen, in denen wir ausprobieren, was es für das politische Denken bedeuten könnte, die ‚Dinge‘ umzudrehen und ein wenig realistischer zu werden, als es bislang versucht wurde.“¹⁰

Latour widmet sich dabei aus wissenschaftssoziologischer Perspektive der Frage, wie eine „objektorientierte Demokratie“¹¹ aussehen könnte, und erhebt damit gleichzeitig den Vorwurf, die politische Philosophie habe die Tendenz zur Objektvermeidung.

Unter dem Vorschlag einer höheren Objektorientierung und damit einer Dingpolitik versteht Latour im Rekurs auf Thomas Hobbes Schriften zur Philosophie des Politischen, insbesondere den „Leviathan“, sowie das Zusammenbringen von verschiedenen Dimensionen des Begriffs der Repräsentation: „die Wissenschaft, welche die Dinge repräsentiert, die Politik, welche die Menschen repräsentiert und die Kunst, welche das Zusammenkommen von Menschen und Dingen reprä-

- 9 Korff, Gottfried: Umgang mit Dingen. In: Reich, Susanne S. (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschichten“ (Symposium: Lebens-Formen, 13.-15.12.1989 in der Berliner Akademie der Künste). Berlin 1991, S. 35-52, hier S. 41f.
- 10 Latour, Bruno: Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht. Hg. von Bruno Latour und dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM). Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Berlin 2005, S. 10. Das Buch erschien zeitgleich zu der von Bruno Latour und Peter Weibel kuratierten Ausstellung „Making Things Public. Atmosphären der Demokratie“ (20.03.-03.08.2005 am ZKM Karlsruhe) neben dem gleichnamigen Ausstellungskatalog. Vgl. ausführlicher zu Latours Programm der Dingpolitik: ders.: Die Geschichtlichkeit der Dinge. In: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M. 2000 (engl. Original 1999), S. 175-210.
- 11 Latour 2005, S. 10.

sentiert.“¹² Darunter versteht er zum einen die Untersuchung der Art und Weise, wie sich Menschen um eine konkrete Angelegenheit versammeln, sprich um Dinge und Sachverhalte aus Natur, Wissenschaft und Kunst, die das Politische begründen, und unter welchen „atmosphärischen Bedingungen und Repräsentationstechniken“¹³ sie diese Dinge öffentlich machen. Die andere Bedeutung von „repräsentieren“ meint die Untersuchung dessen, was der Gegenstand, um den es geht, für die Akteure bedeutet, die um ihn versammelt sind.

„Realismus beinhaltet, daß beiden Aspekten, eine Angelegenheit zu repräsentieren, die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet wird. Die erste Frage skizziert so etwas wie einen Ort, manchmal einen Kreis, der als Zusammenkunft, Treffen, Rat bezeichnet werden kann; die zweite Frage bringt in diesen neu geschaffenen Ort ein Thema, eine Angelegenheit, eine Streitfrage, einen topos. Doch die beiden müssen zusammengenommen werden: Wen betrifft es? Was soll berücksichtigt werden?“¹⁴

Bruno Latour und Peter Weibel rekurren dabei in ihrer Begleitschrift zur Ausstellung „Making Things Public. Atmosphären des Demokratischen“ auf die ursprüngliche Wortbedeutung von „thing“, das eine Versammlung bezeichnet, auf der strittige Sachverhalte verhandelt werden: „Versammlungen, Zusammenkünfte, ‚gaTherInGS‘ finden statt, um öffentlich zu verhandeln, was diese Dinge eigentlich sind und wie wir uns zu ihnen verhalten sollen.“¹⁵ Zu diesem neuen politischen Versammlungswesen gehören dann nicht nur die Subjekte, gemeint ist damit auch eine Versammlung von Dingen als ein „Parlament der Dinge“¹⁶, so z.B. auch ein Parlament der Natur, zu dem Tiere, Bäume, Flüsse und die Luft gehören. Unter dem Programm der Dingpolitik, verstanden als öffentlich gemachte Aushandlungsprozesse, versteht Latour auch

„Versammlungen, die im üblichen Sinne nicht politisch sind und die dennoch ein Publikum um Dinge versammeln, die strittig und daher politisch sind. In wissenschaftlichen Labors, in Kunsthallen und Museen, in Supermärkten und Kirchen kommen Menschen in kleineren oder größeren Versammlungen zusammen und diskutieren über öffentliche Angelegenheiten, machen Dinge öffentlich, indem sie darüber öffentlich diskutieren.“¹⁷

12 Vgl. dazu auch die Einführung der Kuratoren Peter Weibel und Bruno Latour zum Ausstellungsprogramm „Making Things Public. Atmosphären der Demokratie“ 2005 im gleichnamigen Ausstellungskatalog von Weibel und Latour (vgl. Latour 2005, S. 1-6, hier S. 1).

13 Weibel/Latour 2005, S. 4.

14 Latour 2005, S. 14.

15 Ebd.

16 Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2001.

17 Weibel/Latour 2005, S. 5.

Die Forderung des Programms der Dingpolitik konzentriert sich auf die demokratische Teilhabe an der Performativität des Politischen und nimmt dazu die Werkzeuge der Demokratie in den Blick, worunter Repräsentations- und Aktions-technologien zu verstehen sind, mit denen die Forderung nach Transparenz der Entscheidungsmechanismen der Akteure verbunden ist.¹⁸

Literatur, dies zeigen die Diskussionen der letzten 50 Jahre, wird en gros als geistiges und abstraktes Gut angesehen, das in der ortsungebundenen Lektüre im Kopf des Lesers entsteht und damit nicht ausstellbar und an keinen bestimmten Ort der Vermittlung geschweige denn an bestimmte Objekte gebunden ist. Dem gegenüber stehen die immer zahlreicher werdenden literaturmusealen Ausstellungsformate, die sich genau diesem Unterfangen stellen und selbst auf eine lange Tradition der Sammel- und Zeigepraktiken zurückblicken können, die ihren Anfang in der Zeit der Dichterverehrung und des Geniekults hatten und damit der Etablierung von literarischen Memorialstätten, Literaturmuseen und Literaturarchiven Mitte des 19. Jahrhunderts Vorschub leisteten.

Der Forderung Latours nachkommend auszuprobieren, was es bedeuten könnte, „die ‚Dinge‘ umzudrehen“ und „ein wenig realistischer zu werden“¹⁹, werden Formen der Zusammenkunft von Akteuren untersucht, die sich seit über 100 Jahren mit dem Topos Literatur an einem konkreten Ort bzw. innerhalb einer Institution (dem DLA Marbach mit seinen angeschlossenen Museen) auseinandersetzen. Archiv und Museum sind so verstanden politische Orte in der Versammlung von Dingen, und die dort handelnden Akteure befinden sich mit diesen Dingen in einem Kollektiv. Für Latour sind die Dinge nicht von vorneherein existierende Tatsachen, „sondern sich versammelnde Gegebenheiten, die in ihrer Zusammenstellung dechiffriert werden müssen“²⁰. Damit hebt er auf die Eigenständigkeit der Dinge ab. Die Objektorientierung bzw. die Forderung, realistischer zu werden, wird dabei auch in ganz wörtlichem Sinne aufgefasst und bedeutet, von den Dingen selbst auszugehen und sie in den Fokus der Untersuchung zu stellen.²¹ Latour fragt, wie eine objektorientierte Demokratie aussehen könnte – in Bezug auf literaturvermittelnde Institutionen stellt sich wiederum die Frage, wie ein objektorientiertes Literaturverständnis aussehen kann. Es gilt daher zu un-

18 Vgl. ebd., S. 4.

19 Ebd., S. 10.

20 Vgl. dazu das Vorwort der Herausgeberinnen, die die Reflexionen Latours in seinem Eröffnungsvortrag zur Tagung zusammenfassen: Te Heesen, Anke/Lutz, Petra: Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln u.a. 2005, S. 18.

21 Richtungsweisende Fragestellungen kommen hierzu weiter aus anthropologischer Perspektive von Arjun Appadurai und Igor Kopytoff, die das „social life of things“ und damit den Umgang von Menschen mit Dingen untersuchen, den sie als Formen der „Politik“ bezeichnen. Vgl. Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge 2001; darin insbesondere: Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process, S. 64-94.

tersuchen, wie Objekte aus dem Umfeld von Dichtern und Autoren in ihrer Konstellation von den Akteuren zum Sprechen gebracht werden können, und einen Weg zu finden, ihre Versammlung im Archiv und im Museum zu beschreiben und zu präsentieren.

2.1.1 Ding und Objekt

Dingen, Gegenständen, Sachen und Objekten bzw. dem jeweils spezifischen Umgang damit kommt in der vorliegenden Arbeit ein hoher Stellenwert zu: Dingpolitik, Dingkultur, Dinganalyse – sie alle sind relevante kulturwissenschaftliche Termini und Konzepte, die auf den Umgang mit Dingen und das Wechselverhältnis zwischen Mensch und Ding als Gegenstand der Kulturanalyse abzielen. Den Begriff des „Dings“ definiert Gottfried Korff im Rekurs auf Hans Linde wie folgt:

„Dinge: das sind nach gängigem Sprachgebrauch Objekte, die mit den Sinnen, mit dem Augen-, Tast- und Geruchssinn wahrgenommen werden. Dinge haben es also mit Materiellem, mit Stofflichem zu tun. ‚Dinge‘: das ist ein Oberbegriff, der die ‚Sachen‘ einschließt. Dinge beziehen sich auf alles Stoffliche, auf das, was naturgegeben und was erarbeitet ist. Mit ‚Sachen‘ hingegen sind ausschließlich die Gegenstände bezeichnet, die Produkte menschlicher Absicht und Arbeit sind.“²²

Während „Dinge“ in diesen Definitionsversuch zuerst einmal der Oberbegriff für alle naturhaften wie hergestellten Objekte ist, die uns umgeben, lässt sich dies im Rekurs auf deren symbolischen Mehrwert und damit auf „die Seele im Objekt“²³, die den Gebrauchswert der Sachen (als vom Menschen hergestellte Artefakte) übersteigt, noch weiter spezifizieren. Archiv und Museum haben es also mit Dingen und nicht mit Sachen zu tun, da diese Objekte dem Gebrauch entzogen sind. So führt der Kulturwissenschaftler Thomas Thiemeyer für das Museumsobjekt weiter aus: „Der Wert des Objekts bemisst sich nicht länger an seiner Materialität und seinem früheren Gebrauchswert, sondern an seiner Eignung als Zeichen und Symbol.“²⁴ Auch Latour unterscheidet Dinge von Objekten dadurch, dass sie zum Gegenstand öffentlichen Interesses werden und somit

22 Korff 1991, S. 35. Vgl. dazu auch ders.: Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit. In: Kieler Blätter zur Volkskunde. 32 (2000), S. 21-33, hier S. 27f.

23 Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: König, Gudrun M. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 27; Tübinger kulturwissenschaftliche Gespräche, Bd. 1). Tübingen 2005a, S. 29-42, hier S. 35.

24 Vgl. dazu die Ausführungen zu „Museumsdingen“ von Thomas Thiemeyer in: ders.: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum. Paderborn u.a. 2010a, S. 263-266, hier S. 263.

Aushandlungsprozessen unterliegen:²⁵ „Dingpolitik entsteht, wenn Objekte zu Dingen werden, Meinungen zu Angelegenheiten, Tatsachen zu Sachverhalten.“²⁶

Im Fokus stehen folglich die symbolischen Qualitäten der Dinge als ein Mehrwert, aber nicht nur im Museum oder im Archiv, sondern auch im persönlichen Wohnbereich eines Autors und in der Literatur²⁷. Mit dem Wechsel der unterschiedlichen Settings, die die Dinge durchlaufen, changiert auch ihr Status: Mal sind sie Wohnobjekt, dann wieder Nachlassobjekt, Archivalie oder Exponat. Und auch hier zeigt sich in der dichten Beschreibung ihrer Migrationswege, dass es weiterer Unterkategorien bedarf, um die jeweilige Bedeutungszuweisung und damit auch die Wirkung der Dinge auf den jeweiligen Rezipienten zu spezifizieren: So fungiert ein persönliches Wohnobjekt als räumliches Stimmungsding, Erinnerungsstück oder Souvenir mit rein individueller Bedeutung. Als Nachlassobjekt wird es zur Archivalie und in einem nächsten Schritt zur Quelle. Wenn die Quelle öffentlich zum Anschauungsobjekt wird, wird von einem Exponat als einem musealen Reizobjekt gesprochen (Gottfried Korff). Im weiteren Verlauf der Arbeit wird von *Objekten*, genauer gesagt von Markerobjekten die Rede sein. Das sind für die empirische Studie ausgewählte, spezifische Gegenstände aus dem Besitz Ernst Jüngers. Der Terminus „Objekt“ wird verwendet, weil ihm unter den oben genannten Begriffen am ehesten Allgemeingültigkeit und Wertfreiheit zukommen, was auf das ganz basale Wortverständnis von „objectus“ zurückzuführen ist: Ein Objekt ist etwas, was dem Menschen „entgegengesetzt“ ist.²⁸ So gibt beispielsweise der aktuelle Duden zum Lemma „Objekt“ an: „Gegenstand, auf den das Interesse, das Denken, das Handeln gerichtet ist.“²⁹ Beide Begriffe kommen jedoch zur Anwendung: der des Objekts und der des Dings – häufig in

- 25 Als Beispiel führen Latour und Weibel Objekte der Wissenschaft an, die zwar immer noch objektiv sind, durch die Ausdehnung der wissenschaftlichen Forschung auf die Gesamtheit der menschlichen Aktivitäten und deren komplexe Darstellungs- und Bewertungsmethoden in der modernen Gesellschaft aber zu einem integralen Bestandteil des alltäglichen Lebens und somit zu öffentlich verhandelten Dingen werden. Vgl. Latour/Weibel 2005, S. 18.
- 26 Weibel/Latour 2005, S. 4.
- 27 Vgl. dazu die Ausführungen der Literaturwissenschaftlerin Dorothee Kimmich am Beispiel von Walter Benjamins Prosatext „Berliner Kindheit um 1900“, den Kimmich als „Ding-Text“ sowie als „Text-Ding“ ausweist, und Robert Walsers Prosa-Miniatur „Cézannegedanken“, in denen Walsers die Lebendigkeit der Dinge zum Gegenstand seiner Literatur macht. Vgl. dies.: Wie Dinge sich zeigen. In: Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen 2007, S. 156-169.
- 28 Vgl. Korff 1991, S. 51. Andreas Ludwig verweist in seinem Kategorisierungsversuch von „Ding, Sache, Objekt und Artefakt“ allerdings darauf, dass Korff den Terminus Objekt in einer weiteren Ausdifferenzierung und im Unterschied zum Ding als psychologisch besetzt ansieht, was im vorliegenden Definitionsversuch nicht angenommen wird. Vgl. Ludwig, Andreas: *Materielle Kultur*. In: *Docupedia – Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*. URL: http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur#cite_note-4. Letzter Zugriff: 21.09.2017.
- 29 Duden online. URL: <http://www.duden.de/node/666699/revisions/1617883/view>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

einem ganz umgangssprachlichen Sinne, ohne dass damit eine Wertung oder Bedeutungsdifferenzierung mitschwingt, die die Begriffe in den fachspezifischen Kategorisierungsversuchen auszeichnet.³⁰

In Latours wissenssoziologischem Programm der Dingpolitik sind zwei Aspekte zentral, die im Folgenden aufgenommen und vertieft werden: Das ist zum einen der hohe Stellen- und Eigenwert der Materialität von Objekten aus dem Umfeld von Dichtern und Autoren, die einen hohen ästhetischen Reiz und Aufforderungscharakter mit sich bringen und deren „agencies“³¹ es näher zu untersuchen gilt. Zum anderen ist es die Hinwendung zum Praxisvollzug und den Aushandlungsprozessen der verschiedenen Akteure, die mit den Dingen und über die Dinge auf ganz unterschiedliche Art Wissen generieren – im Wohnhaus des Autors, im Archiv, im Editionsprojekt und in literaturmusealen Formaten.

2.1.2 Materialität und Praxis in der Literaturwissenschaft

Seit den 1980er-Jahren und der einsetzenden literaturwissenschaftlichen Kritik an der Kategorie des Autors dominiert im Forschungsdiskurs über museale Literaturvermittlung die Grundsatzfrage, ob Literatur überhaupt ausstellbar sei und sich das Medium Literatur mit dem Medium Museum verbinden lasse. Angesichts der sich seit der Jahrtausendwende entwickelnden Vielfalt verschiedener literarischer Ausstellungsformate ist die Frage des „Ob“ der Frage des „Wie“ gewichen. Die Reflexion darüber, welcher Literaturbegriff dem Vermittlungsangebot zugrunde liegt, hat eingesetzt, denn das Literaturverständnis bzw. die literaturtheoretische Konzeption verschiedener Institutionen prägt auch die Form der musealen Vermittlung.³² Interdisziplinär wird auf die Frage fokussiert, welche Rolle eine materielle und zugleich performative Dimension von Literatur in der literaturtheoretischen Vermittlungspraxis einnimmt.³³ Ansätze dazu werden vor allem im Horizont der jüngeren kulturwissenschaftlichen Disziplinen, der Me-

30 Bei einer emphatischen Verwendung des Ding- und Objektbegriffs wird an entsprechender Stelle darauf verwiesen.

31 Die Theorie der „agencies of things“ entstammt der Forschungsrichtung der Material Culture der London School of Economics und ist von dem Anthropologen Alfred Gell geprägt. In seinem Werk „Art and Agency. An Anthropological Theory“ (Oxford 1998) entwickelt er die Theorie der Dinge als aktive Agenten, die Macht auf den Menschen ausüben. Aufgegriffen wurde der Begriff weiterhin von Daniel Miller und Bruno Latour.

32 „Sind es der Autor, sein Leben und sein kulturgeschichtlicher Kontext, die im Mittelpunkt stehen, ist es das literarische Werk selbst, mithin die Literarizität, oder sind es die Prozesse der Entstehung und Rezeption sowie deren wirkungsästhetische Prämissen?“ (Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Bielefeld 2015, S. 7-21, hier S. 10).

33 Vgl. Ebd., S. 14f.

dienwissenschaft und der Kunstgeschichte diskutiert, in die Konzepte der Materialität und Performativität längst Eingang gefunden haben.

Eine Aufwertung der Materialität und des Materiellen wird in den Sozial- und Kulturwissenschaften seit den 1970er-Jahren Zeit als *material turn* verstanden und postuliert, wobei nicht nur die konkrete Materialität von Dingen gemeint ist, sondern allgemeiner die materiellen Bedingungen der Wissensproduktion an sich. Für dieses Verständnis von Dingen als materieller Voraussetzung für die Produktion von Wissen plädiert Anke te Heesen aus Sicht der Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte auch bezüglich der Untersuchung von Dingen im Museum: „Dinge werden als Akteure eines Wissenschaftsgeschehens begriffen.“³⁴ Dies gilt auch für Objekte, die mit Kategorien der Materialität von Sprache, Schrift, ja Kommunikation überhaupt in Verbindung zu bringen sind. Nicht zuletzt durch eine forcierte medientechnische Entwicklung lässt sich ein veränderter Blick auf die Materialität von Dingen wie kulturellen Prozessen „als Kritik an einer logozentristischen, also rein am Sinn und am (lautsprachbasierten) Denken interessierten Kulturkonzeption“³⁵ feststellen. Das gilt vor allem auch für das Terrain des Museums und die Exponierung von Dingen: Materialsemantische und materialästhetische Aspekte von Exponaten treten in den Vordergrund, eine Bedeutungszuweisung erfolgt verstärkt nach den Kriterien dessen, was sich am Museumobjekt selbst zeigt und ihm nicht nur in seiner Stellvertreter- und Zeichenfunktion zugeschrieben wird.

In der Literaturtheorie stand die Materialität der Dinge bis in die 1990er-Jahre im Schatten strukturalistischer Positionen, „die gegenüber der Beschreibung sinnlicher Qualitäten die abstrakte Strukturanalyse favorisierten“, wie Thomas Strässle 2005 betonte.³⁶ Schriftträger wie Papier, Steine und Pergamente sind zwar materielle Objekte. Doch solange sie in einem Verständnis von Literatur „als eine[r] Folge codierter sprachlicher Zeichen, die im Prozess des Lesens verschwinden“, nur als Signifikanten verstanden werden, von denen die Signifikate abrufbar sind, bleiben diese Schriftträger beliebig und austauschbar, wie der Literatur- und Kulturwissenschaftler Sebastian Böhmer in Bezug auf eine lange Zeit dominierende „Materialitätsverkennung“ in der Literaturwissenschaft konstatiert.³⁷

34 Te Heesen, Anke: Objekte der Wissenschaft. Eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Museum. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 213-230, hier S. 214.

35 Böhmer, Sebastian: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)? In: Hochkirchen/Kollar 2015, S. 87-102, hier S. 88.

36 Vgl. Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.): Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg u.a. 2005, S. 9-20, hier S. 9.

37 Vgl. Böhmer 2015, S. 87.

Die seit den 1990er-Jahren virulent gewordene Diskussion um dekonstruktive Ansätze und Performanztheorien,³⁸ die Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden haben, gaben Anstöße zur Neuformulierung von Materialität. Entscheidende Impulse kamen beispielsweise von Hans Ulrich Gumbrechts und Karl Ludwig Pfeiffers Sammelband „Materialität der Kommunikation“ (1995), der material- und medientheoretische Forschungsansätze versammelt. So plädiert Aleida Assmann in der Auseinandersetzung mit der „Sprache der Dinge“ für den langen Blick, unter dem die Buchstaben der Schrift eine resistente Materialität annehmen und den Text zum Bild kippen: „Dem Drang zur verflüssigenden Spiritualisierung tritt die Materialisierung des Textes als ein Veto entgegen.“³⁹ Der interdisziplinär konstatierte material turn beschäftigt sich in der Literaturwissenschaft in erster Linie mit dem Ausloten des Stellenwerts von Materialität und Medialität, der vor allem unter Bezugnahme auf Schrift diskutiert und erkundet worden ist. Mit einem erhöhten Interesse am Wahrnehmungsvollzug von Schrift ist eine Analyse der medialen Bedingungen, dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Schrift, unabdingbar. Das Spannungsfeld von Vergewärtigung und Verschwinden prägt den Umgang mit dem Medium, das, wie Sybille Krämer es formuliert, aisthetisiert, indem es sich selbst an-aisthetisiert, sich dem Wahrnehmungsvollzug entzieht.⁴⁰ Lange galt die aristotelische These der Durchsichtigkeit eines Wahrnehmungsmediums: Soll Schrift als Medium reibungslos funktionieren, muss sie sich selbst unsichtbar machen, dem Vollzug entziehen. Krämer konstatiert einen Paradigmenwechsel von der Schrift als bisheriges Kommunikationsmedium, als grafisch realisierte Sprache, zum Wahrnehmungsmedium, das affiziert und auf den Beobachter, den Leser, zurückschlägt. Die Hybridisierung von Schrift und Bild hat stattgefunden, Diskursives und Ikonisches, Sagen und Zeigen, Repräsentation und Präsentation werden nicht mehr als zwei getrennte, symbolische Ordnungen wahrgenommen, sondern als Schriftbildlichkeit.⁴¹

Während die Materialitätsdebatte in der Literaturwissenschaft um die Präsenz und Absenz der Materialität von Kommunikation und Sprache als abstrakte Medien der Literatur geführt wird, die sich der Schrift als einer Art Werkstoff bedienen, setzen sich andere literaturwissenschaftliche Ansätze mit den konkreten Trägermedien von Sprache und Schrift und deren Materialität und Eigen-

38 Vgl. dazu als theoretische Grundlegung Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, sowie Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2002.

39 Assmann, Aleida: *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1995, S. 237-251, hier S. 241.

40 Vgl. dazu Krämer, Sybille: *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006, S. 75-83, hier S. 75f.

41 Ebd.

sinn auseinander. Im Folgenden wird der Blick auf Zugänge zur Erforschung von Materialität in der Literaturwissenschaft gelenkt, an denen sich der Umgang mit überlieferten, autorisierten Texten, Notaten und gegenständlichen Hinterlassenschaften konkret beobachten und methodisch auf den empirischen Teil der Studie übertragen lässt.

Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Sebastian Böhmer stellt dazu drei Ansätze vor, die erkenntnisleitend sind. Neue Fragestellungen in Bezug auf das Verhältnis der Materialität eines Texts zu dessen Sinn entwickelten sich laut Böhmer in den letzten 40 Jahren mit entscheidenden Beiträgen aus der Editionsphilologie und der Buchwissenschaft. Als ersten Ansatz formuliert er die „Diskursivierung von Materialität“ und damit die aus unterschiedlichen philologischen Strömungen gestellte Frage: „Wie und zu welchem Zweck wird das Schreibmaterial und überhaupt der Akt des Schreibens als dessen Bedingung literarisch dargestellt?“⁴² In dieser Tradition entstand die Schreibszenen-Forschung mit dem Interesse an literarischen Darstellungen des Schreibakts als eines selbstreferenziellen Status der Literatur.⁴³ Dazu konstatiert Böhmer: „Die Genealogen des Schreibens interessieren sich (zumeist) nicht für Objekte und Schreibspuren in Archiven und Bibliotheken, sondern für Texte als Diskursphänomene.“⁴⁴ Einen Schritt weiter geht die mit der Editionsphilologie in Verbindung gebrachte *critique génétique* „mit der Suche nach ‚realen‘ Signifikanten in den Archiven. Literarische Handschriften werden als Zeugnisse von Schreibprozessen aufgefasst und im Sinne einer genealogischen Stufenfolge des Entstehungsprozesses wiederum auf die Signifikate bezogen.“⁴⁵ Auch hier sieht Böhmer das Material dennoch dem Sinn untergeordnet und konstatiert lediglich einen erweiterten Semantikbegriff, „der aus der Befragung des Materials eine oder mehrere druckreife Fassungen schöpft“⁴⁶.

Einen weiteren Zugang zur Untersuchung von Materialität, der nicht in der Interpretation der Schriftzeichen aufgeht, sieht er im zweiten vorgestellten Ansatz in Form einer „Materialsemantik“ und damit im Versuch, Schriftobjekte als materielle Artefakte anzuerkennen. Das Material arbeitet im Sinne einer Materialsemantik an der Bedeutung mit. Dies geschieht vor allem vonseiten der Editionsphilologie mit ihrem spezifischen Fachvokabular, die beispielsweise auch

42 Böhmer 2015, S. 89f.

43 Vgl. ebd. Zur näheren Auseinandersetzung mit der Schreibszenen-Forschung und deren Einfluss auf die literarische Praxis am konkreten Beispiel des Stellenwerts gegenständlicher Nachlassobjekte in literaturmusealen Formaten.

44 Böhmer 2015, S. 91.

45 Ebd. Darauf, dass „aktuelle literaturwissenschaftliche Forschungen zur Materialität von Textträgern meist im Kontext der Institutionen [entstehen], die sich seit jeher mit den konkreten Objekten befassen: Editionsprojekte, Archive und Museen“, verweist Christiane Holm (dies.: Goethes Papiersachen und andere Dinge des „papiernen Zeitalters“. In: Zeitschrift für Germanistik 12 (2012), Heft 1, S. 17-40, hier S. 17).

46 Böhmer 2015, S. 91.

die Wirkungsästhetik eines Buchs in Bezug auf seine materielle Form oder paratextuelle Phänomene des „eigentlichen“ Texts (z.B. Klappentexte und Buchcover) in ihrer Sinn- und Bedeutungsproduktion auf den Leser untersucht. Böhmer verweist aber darauf, dass eine Benennung dieser materialesemantischen Effekte in der Literatur weiterhin ein Forschungsdesiderat bildet. In der Editions- wissenschaft, die lange als eine Hilfswissenschaft der Literaturwissenschaft galt, erschien im Jahr 2010 ein Kompendium, das den Titel „Materialität in der Editions- wissenschaft“ trägt. Im Vorwort definiert der Herausgeber Martin Schubert, was darunter zu verstehen ist:

„Es gibt im Wesentlichen zwei Redeweisen von Materialität: zum einen die Sicht einer naturwissenschaftlich orientierten Materialkunde, zum anderen die an Medientheorie und poststrukturalistische Zeichentheorie angelehnte Bemühung, den ästhetischen Eigenwert der Dinge gegenüber ihrer Funktion (Signifikanten zu sein) aufzuwerten, als das Plädoyer für die sinnliche Präsenz.“⁴⁷

Erste Ansätze einer kulturphilosophischen Rahmung der Materialitätsdebatte gehen für Böhmer vom Romanisten und Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht und seinem Präsenzkonzent und damit der Unterscheidung zwischen Sinn- und Präsenzkulturen aus: Gumbrecht geht es in seiner Theorie der „Produktion von Präsenz“ um eine Form der Erkenntnis, die Dinge nicht nur als Repräsentanten von „etwas anderem“ sieht, er interessiert sich gleichermaßen für „körper-räumliche Phänomene, denen wir als sinnliche Wesen permanent ausgesetzt sind“⁴⁸. Böhmer sieht den Gumbrecht'schen Präsenzansatz mit seinem Versuch, materiale Effekte als Phänomene beschreibbar zu machen, in Bezug auf die Literatur im Vergleich zu anderen Kunstformen als ein schwieriges Unterfangen an, da sie wie keine andere Kunstform sinnhaft angelegt und es schwierig ist, vom Sinn und damit der Interpretation der Buchstabenfolge zu abstrahieren und ihr erst einmal „geistlos“ im Wahrnehmungsvollzug gegenüberzustehen:

„Um darüber Klarheit zu erlangen, wie sich Literatur mit dem Begriff der Präsenz fassen lässt, müsste Literatur zunächst nicht mehr primär als ein

47 Schubert, Martin J.: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Materialität in der Editions- wissenschaft (= Beiheft zu editio, 32). Berlin u.a. 2010, S. 1-13, hier S. 4. Vgl. dazu auch Röcken, Per: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editions- wissenschaft 22 (2008), S. 22-46.

48 Ebd., S. 93. Vgl. dazu Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M. 2004; ders./Klein, Ulrich (Hg.): Präsenz. Frankfurt a.M. 2012; Böhmer, Sebastian: Wer hat Angst vor einer Philosophie der Präsenz? Hans Ulrich Gumbrecht blickt zurück nach vorn. Rezension zu Gumbrecht, Hans Ulrich/Klein, Ulrich (Hg.): Präsenz. Frankfurt a.M. 2004. In: IASOnline, 19.11.2012. URL: http://www.iasonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3169. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

Erlebnis der Imagination oder überhaupt der ‚Innerlichkeit‘ definiert werden, sondern vielmehr als ein exteriores Phänomen, als Geschriebenes. Wenn sie jedoch nicht mehr durch Lesen (verstanden als die ‚Übersetzung‘ der Zeichen in Bedeutung), sondern durch Anschauen und beziehungsweise oder in ihrer performativen Dimension rezipiert wird (etwa durch Effekte des Klangs, des Rhythmus, durch gestisch-mimische Vermittlung), dann kann auch die wahrgenommene Schrift in ihrer Materialität als Auslöser einer Präsenzerfahrung dienen. Denn Präsenz meint ja nichts anderes als eine körperliche Reaktion auf ein körperliches Ereignis.“⁴⁹

Auf diesen Überlegungen fußend entwickelt Böhmer den dritten und fruchtbarsten Ansatz, wie Materialität Eingang in die Literaturwissenschaft finden bzw. wie der Materialität der Schriftobjekte und deren so verstandenen materialesemantischen Aspekten Rechnung getragen werden kann. Böhmer greift das Ausstellen von Literatur auf, das wiederum mit einem spezifischen Literaturverständnis und damit verbunden einer Erweiterung des Literaturbegriffs einhergeht und im Rahmen der vorliegenden Arbeit am konkreten Beispiel der Erweiterung des Werkbegriffs und seiner materialen Bestandteile diskutiert wird. Böhmer fasst das Potenzial dieses Ansatzes wie folgt zusammen:

„Für eine Philologie, die der Materialität verpflichtet ist, müsste es gelingen, neue Analysemethoden zu entwerfen sowie einen Literaturbegriff zu entwickeln, der nicht zugleich die Abschaffung der Literaturwissenschaft als auch einer Geisteswissenschaft mit sich bringt. Ein Weg könnten Literaturausstellungen sein, in denen die Behandlung von Literatur als Objekt bei gleichzeitiger Beibehaltung ihrer Lesbarkeit, also ihrer sinntransportierenden Qualität, gewährleistet wird.“⁵⁰

Alle drei Ansätze, die Diskursivierung von Materialität, die Materialesemantik und das Ausstellen von Literatur, kommen in der vorliegenden Studie zur Anwendung. Dabei ist die Untersuchung der Materialität von Dingen in ihrem Beitrag zur Sinn- und Bedeutungsproduktion ein genuines Feld kulturwissenschaftlich motivierter Konzepte und Disziplinen der Dingkultur, aus denen ebenfalls wichtige Impulse für das methodische Instrumentarium der empirischen Studie abgeleitet werden.

Neben dem hohen Stellenwert der Materialität sind es die Formen des Umgangs mit Dingen und damit die ihnen zugewandten impliziten und expliziten Praktiken und Aushandlungsprozesse, die ihnen ihre Bedeutung und ihren Stellenwert zuweisen. Der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz definiert Praktiken wie folgt:

49 Böhmer 2015, S. 93f.

50 Ebd., S. 97.

„Praktiken sind sinnhaft regulierte Körperbewegungen, die von einem entsprechenden impliziten, inkorporierten Wissen abhängen. Schließlich sind sie regelmäßig Verhaltensroutinen im Umgang mit Artefakten, wobei man die Artefakte – in welcher Weise auch immer – ebenfalls als Träger der Praktiken interpretieren kann.“⁵¹

Die Anerkennung der Eigenmächtigkeit des Dings steht damit gleichberechtigt neben dem Interesse für den handelnden und Entscheidungen treffenden Akteur im untersuchten Literaturbetrieb. Im Feld der Sozialtheorien haben sich in den letzten 30 Jahren Analyseansätze einer Praxeologie als Tendenz der neuen Theorieentwicklung gebildet, die als *practice turn* proklamiert werden. Ausgehend von diesem *practice turn* in der empirischen Forschungspraxis erarbeitet Reckwitz „Strukturmerkmale einer Praxistheorie“ oder eine „Theorie sozialer Praktiken“ als Sozial- und damit als Kulturtheorie. Die Generierung von Wissen sieht er grundsätzlich im Zusammenhang mit Praktiken:

„Die Praxistheorie begreift die kollektiven Wissensordnungen der Kultur nicht als ein geistiges ‚knowing that‘ oder als rein kognitive Schemata der Beobachtung, auch nicht allein als die Codes innerhalb von Diskursen und Kommunikation, sondern als ein praktisches Wissen, ein Können, ein know how, ein Konglomerat von Alltagstechniken, ein praktisches Verstehen im Sinne eines ‚Sich auf etwas verstehen‘.“⁵²

Die leitenden Annahmen einer Praxistheorie sind „ihre Postulate der ‚Materialität‘ der Praxis in Körpern und Artefakten, der ‚impliziten‘ Logik der Praxis im praktischen Wissen sowie der Routinisiertheit und gleichzeitig Unberechenbarkeit der Praxis“⁵³. Reckwitz stellt in einer Theorie verschiedene Ansätze der Praxistheorie vor und nimmt damit auch die Materialität sozialer Praktiken in den Blick, die einerseits vom impliziten Wissen der Akteure und andererseits von der Materialität der Artefakte geprägt ist. In diesem Verständnis bietet sie wieder Anschluss an Latours Ansatz aus der Wissenschaftsgeschichte und der Technikforschung,⁵⁴ der die Interaktionen zwischen Menschen und Dingen als Netzwerke zwischen humanen Aktanten und nicht humanen Aktanten und Artefakten versteht. Dies verortet Reckwitz als eine „Artefakttheorie“ und rückt die Ansätze Latours damit in die Nähe einer angewandten Praxistheorie, die zum

51 Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt a.M. 2008, S. 188-209, hier S. 192f.

52 Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), Heft 4, S. 282-301, hier S. 289.

53 Reckwitz 2003, S. 284.

54 Vgl. dazu auch Pickering, Andrew: From Science as Knowledge to Science as Practice. In: Ders.: Science as Practice and Culture. Chicago 1992, S. 1-26. Vgl. dazu auch den Überblick in Weingart, Peter: Wissenschaftssoziologie. Bielefeld 2003, S. 77-80.

Forschungsprogramm einer „material-empirischen Analyse“ werden.⁵⁵ Als die zwei materiellen Instanzen, die von Praxistheoretikern immer wieder hervorgehoben werden und die Praktiken ermöglichen, nennt er die menschlichen Körper sowie die Artefakte und deren Nexus als Fokus der Untersuchung des Umgangs der Menschen mit den Dingen:

„Aus praxeologischer Perspektive haben [...] Artefakte weder einen allein materiellen noch einen allein kulturell-symbolischen Stellenwert: Die Artefakte erscheinen weder ausschließlich als Objekte der Betrachtung noch als Kräfte eines physischen Zwangs, sondern als Gegenstände, deren sinnhafter Gebrauch, deren praktische Verwendung Bestandteil einer sozialen Praktik oder die soziale Praktik selbst darstellt. In diesem sinnhaften Gebrauch behandeln die Akteure die Gegenstände mit einem entsprechenden Verstehen und einem know how, das nicht selbst durch die Artefakte determiniert ist. Andererseits und gleichzeitig erlaubt die Faktizität eines Artefakts nicht beliebigen Gebrauch und beliebiges Verstehen.“⁵⁶

Bei aller Theorieorientierung der Literaturwissenschaft kommt die Untersuchung des Praxisvollzugs im Literaturbetrieb meist zu kurz, was auch die beiden Literaturwissenschaftler Steffen Martus und Carlos Spoerhase bemängeln. Sie bringen einen interdisziplinär konstatierten practice turn und damit praxeologisch orientierte Konzepte (ebenfalls im Rekurs auf Bruno Latour) auch für die Literaturwissenschaft in Anschlag:⁵⁷ „Praxisorientierte Perspektiven auf die Wissenschaft bemühen sich darum, die personale Dimension des Wissens zu berücksichtigen.“⁵⁸ Im Anschluss an Reckwitz sowie an Bourdieus Definitionen von Praktiken⁵⁹ plädieren sie für einen höheren Stellenwert der Untersuchung von angewandten Praktiken als Verfahrensroutinen, z.B. im Umgang mit Texten in literaturwissenschaftlichen Disziplinen, und sprechen sich damit gegen eine immer noch vorherrschende Fokussierung auf Theorie in der Selbstreflexion der Literaturwissenschaft aus:

„Praktiken sind in ihrem ‚Betriebsmodus‘ kaum sichtbar. [...] Praktiken, als an impliziten Normen orientierte Handlungsrountinen, erscheinen dann als das, was sich ‚von selbst‘ versteht und deshalb für die Handelnden ‚unsichtbar‘ bleibt. Da die mit einem gelungenen Praxisvollzug verknüpfte ‚Könnerschaft‘ meist nur begrenzt explizierbar ist, ist Pierre Bourdieus Hinweis,

55 Reckwitz 2003, S. 284.

56 Ebd., S. 291.

57 Vgl. dazu Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: Praxeologie der Literaturwissenschaft. In: Geschichte der Germanistik 35/36 (2009), S. 89-96.

58 Ebd., S. 94.

59 Vgl. Bourdieu, Pierre: Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000-2001. Paris 2011, S. 81.

dass die Praxis häufig unterschätzt und unterbelichtet bleibe, weil man eine sehr hohe theoretische Kompetenz einsetzen müsse, wenn man sie begreifen will, sicherlich nicht falsch. Die Explikation der in der Wissenschaft als Praxis, als Textumgangsform und als Wissenskultur eingeschliffenen Verfahrensroutinen fällt aber auch deshalb so ungemein schwer, weil sich die literaturwissenschaftliche Selbstreflexion meist auf die Ebene des Regelwissens konzentriert und das Anwendungswissen dabei vernachlässigt. Dabei geraten die ‚handwerklichen‘ Wissensformen der Literaturwissenschaft aus dem Blick; es sind aber genau diese Praxisformen des Textumgangs, der Begriffsbildung, der Themenfindung, der Wissensordnung, der Validierung und Darstellung von Wissensansprüchen, die den literaturwissenschaftlichen Disziplinen ihr spezifisches Gepräge verleihen.“⁶⁰

Im Folgenden gilt es also, den Blick zum einen auf die Nachlassobjekte in ihrer spezifischen Materialität und damit auf ihre inhärente Wirk- und Eigenmächtigkeit zu richten. Zum anderen werden die Umgangsformen im Archiv und im Museum untersucht – verstanden als den Objekten zugewandte Praktiken und Aushandlungsprozesse –, mit denen Wissen generiert wird und die den Dingen Wert und Bedeutung beimessen. Literarische Materialien werden somit als Teil einer materiellen Kultur betrachtet und „Literatur als Ding“⁶¹ mit kulturwissenschaftlichen Konzepten untersucht: Während die klassische, der Volkskunde entstammende Sachkulturforschung die Analyse und Interpretation des konkreten Dings anhand seiner Materialität, Form und Funktion sowie seiner Zeichen- und Symbolhaftigkeit vornimmt, implizieren die Material Culture Studies aus dem angloamerikanischen Raum eine stärker kulturanthropologische Sicht auf die Artefakte „als kulturell geformte Bestandteile der Kultur, wobei die Wechselwirkungen von ‚materiellem Ding‘ und seinen kulturellen Bedeutungen, Werten und Alltagskontexten im Vordergrund stehen“⁶², wie Andrea Hauser das 2005 überzeugend formulierte.⁶³ Die grundlegende Formel artefaktgebundener (Kultur-) Wissenschaften als Disziplinen der *materiellen Kultur* fasst te Heesen mit Blick auf die Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte wie folgt zusammen:

60 Martus/Spoerhase 2009, S. 89.

61 Wirth, Uwe: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt? In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen. Göttingen 2011, S. 53-64. S. 58.

62 Hauser, Andrea: Sachkultur oder materielle Kultur? Resümee und Ausblick. In: König 2005, S. 139-150, hier S. 147. Hauser definiert „material culture“ im Anschluss an James Deetz und Thomas J. Schlereth als „that segment of man’s physical environment which is purposely shaped by him according to culturally dictated plans“ (Schlereth, Thomas J.: Cultural History and Material Culture. Everyday life, Landscapes, Museums. London 1989, S. 19).

63 Vgl. zu diesem Konzept überblickshaft Miller, Daniel (Hg.): Material Cultures: Why Some Things Matter. Chicago 1988; Appadurai 2001.

„Verstanden als eine Zusammenstellung von Artefakten, also vom Menschen hergestellten und geformten Gegenständen, wird in ihr [der materialen Kultur; Anm. d. Verf.] eine mentale Disposition, ein kulturelles Verständnis des Menschen deutlich. Von dieser Warte aus betrachtet befinden sich Mensch und Dingwelt in einer wechselseitigen Beziehung [...]“⁶⁴

„Materiale Kultur“ ist ebenso als interdisziplinärer Begriff zu fassen, der eine Trennung in materielle und immaterielle – verstanden als geistige – Kultur mit sich bringt, die in der europäischen Geistesgeschichte tradiert ist. Anknüpfend an die oben angerissene Debatte um Materialität und Medialität von Schrift stand auch das Studium der materiellen Kultur lange unter Legitimationsdruck, die Dualität von Geistigem und Materiellem schien unüberwindbar, die *Idee*, das „hinter den Dingen Stehende“, führte zur Nachordnung derselben, wie der Kulturwissenschaftler Hermann Heidrich postuliert.⁶⁵ Er zitiert Martin Scharfe mit dessen treffender Formulierung: „Es gibt Kultur nicht ohne Materialität; mithin ist alle Kultur materiell.“⁶⁶ Gottfried Korff sieht die Untersuchung der Wirkungskonkretheit der materiellen Dinge, d.h. deren Form und Funktion in der konkreten Materialität und sinnlichen Valenz, als zentrale Aufgabe der Kulturwissenschaften. Die Bedingung des Verstehens von Dingen wird erst durch diese Zusammenschau geistiger und materieller Dingkomponenten, Bedeutungszuweisungen und Stoffuntersuchungen erkennbar: Handlungs- und Bedeutungsperspektive müssen zusammengesehen werden, erweitert um die Kontexte, in die sie eingebettet und deren Verständnis und Rekonstruktion unerlässlich sind.

Diese Komponenten sind vereint in Konzepten der „Dingkultur“, wie die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Christiane Holm die entsprechende Form einer Literatur- als Kulturtheorie benennt.⁶⁷ Holm rekurriert dabei ebenfalls auf das wechselseitige und dynamische Konstituierungsverhältnis von Dingen und dingbezogenen Kulturpraktiken, das, wie oben ausgeführt, auch das Konzept der Material Culture Studies auszeichnet und vom Zugang der wiederum instrumentelle und funktionelle Aspekte betonenden Sachkulturforschung unterscheidet. Dingkultur geht nach Holm über die Konzepte der materiellen Kultur aber insofern noch hinaus, als dass nicht nur verstärkt auf die bedeutungsgenerierende und stabilisierende Funktion innerhalb umfassender kultureller Prozesse fokussiert wird. Im Zentrum der Dingkultur steht damit auch nicht das Ding „in seiner

- 64 Te Heesen, Anke/Spary, Emma C.: Sammeln als Wissen. In: Dies. (Hg.): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen 2001, S. 7-21, hier S. 12.
- 65 Heidrich, Hermann: Dinge verstehen. Materielle Kultur aus Sicht der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 103 (2007), S. 223-236, hier S. 227.
- 66 Scharfe, Martin: Signatur der Dinge. Anmerkungen zu Körperwelt und objektiver Kultur. In: König 2005, S. 93-116, hier S. 93, zitiert nach Heidrich 2007, S. 227.
- 67 Vgl. dazu Holm, Christiane: Dingkultur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4. aktualisierte Auflage. Stuttgart u.a. 2008, S. 132f.

Mittlerfunktion für die Beziehung zwischen dem Aktanten und den übergreifenden Bedeutungsnetzen“, die Qualität liegt in der Anerkennung einer „eigene[n], Anm. d. Verf.] Dinghaftigkeit, die die konkrete, zumeist handgreifliche Beziehung zwischen Subjekt und Objekte strukturiert“ und nicht in einer „Subjekt-Objekt-Relation“ aufgeht; „vielmehr wird dem Ding unabhängig von seinen kulturell festgelegten Funktionen eine *obdurate objecthood* (L. Daston), eine semiotischen Vereinnahmungen nicht restlos gefügte Materialität und Präsenz (vgl. M. Bal 1994) und eine spezifische *agency* (B. Latour) zugesprochen“.⁶⁸

Das Konzept der Dingkultur stellt folglich eine fruchtbare Kombination aus Forschungsfeldern dar, die sich über Dingbestände definieren (Museologie, Sachkulturforschung, Sammlungsgeschichte⁶⁹). Gleichzeitig vereint diese Kombination Konzepte, die sich auf Dingpraktiken beziehen (Material Culture Studies, Praxistheorien), mit Herangehensweisen in Disziplinen wie der Wissenschaftssoziologie, der Anthropologie, der Wissenschaftsgeschichte und der Literatur- bzw. Editionswissenschaft, die mit Fragen zu Materialität und kultureller Praxis traditionell weniger verbundenen sind.

2.1.3 Gegenständliche Nachlassobjekte in literaturmusealen Formaten

Eine systematische Auseinandersetzung mit der Definition, der Geschichte und der Ausdifferenzierung literaturmusealer Formate bildete vor allem aus literaturwissenschaftlicher Sicht lange ein Forschungsdesiderat⁷⁰ und erfolgt aktuell verstärkt aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive. Diachrone Typologisierungsversuche entstanden zumeist in Abhängigkeit von ausgewählten literaturmusealen Schauplätzen (z.B. Weimar und Marbach) in Verbindung mit der jeweiligen Institutionengeschichte (Wohnhaus des Dichters, Archiv, Museum, Bibliothek) bzw. des vorherrschenden Literaturverständnisses oder der

68 Holm 2008, S. 132. Vgl. Daston, Lorraine: *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York 2004; Bal, Mieke: *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*. In: Elsner, John/Cardinal, Roger (Hg.): *The Cultures of Collecting*. London 1994, S. 123-145; Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen*. Frankfurt a.M. 1998.

69 So schlägt te Heesen als fruchtbaren Ansatz aus dieser Disziplin im Sinne einer angewandten Sammlungsgeschichte für die vorliegende Studie vor, „die Bewegung der Objekte nachzuzeichnen und ihre jeweiligen Aufenthaltsorte zu markieren. Gesammelte Objekte werden nicht nur einfach deponiert und hinter Glas gestellt. Sie wechseln alltägliche und gelehrte Räume und hatten verschiedene kulturelle Bedeutungen“ (dies. 2001, S. 12).

70 Vgl. dazu aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Seibert, Peter: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*. In: Bohnenkamp/Vandenrath 2011, S. 15-37; ders.: *Zur Typologie und Geschichte von Literaturausstellungen*. In: Hochkirchen/Kollar 2015, S. 25-41; ders.: *Lust und Klage einer alten Zeit werden uns wieder lebendig*. *Literaturausstellungen als germanistischer Forschungsgegenstand*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 137 (2005), S. 25-40.

jeweils aktuellen literaturwissenschaftlichen Strömung (z.B. die Unterscheidung in autorzentrierte, werkzentrierte, kontextzentrierte und rezeptionszentrierte Ausstellungen).⁷¹ Bei den Termini „Literaturausstellung“ und „Literaturmuseum“ handelt es sich um Sammelbegriffe, die verschiedene Institutionsformen und Präsentationspraktiken umfassen. Darauf verweisen zwei Lexikoneinträge in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken, die diese Lemmata überhaupt erst in den (literaturwissenschaftlichen) Diskurs aufnehmen.⁷² Christiane Holm nimmt in einem Lexikonartikel unter den Lemmata „Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum“ zusammenfassend und überzeugend eine Explikation literaturmusealer Formate sowie deren historischer Entwicklung und Typologisierung vor, um darauf aufbauend aktuelle Positionen zur Ausstellbarkeit von Literatur zu formulieren. Für den Begriff der „Ausstellung“, die sich als „außermuseale[r] [...] Bereich [...] von Warenpräsentation, Jahrmarkt und Kulthandlung“ herausbildete, konstatiert Holm: „Zunächst etablierte sich der Begriff Mitte des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Weltausstellungen, wurde in Folge auch für Expositionen im Akademie-, Museums-, Bibliotheks- sowie Archivkontext herangezogen und als spezifisches Präsentationsformat der Moderne theoriefähig [...]“.⁷³ Die

- 71 Darauf verweisen auch die Beiträge dreier Sammelbände, die in den letzten vier Jahren erschienen sind und den Versuch unternehmen, Geschichte, Theorie und Praxis verschiedener literaturmusealer Formate aus interdisziplinärer Perspektive in den Blick zu nehmen und aktuelle Positionen der musealen Literaturvermittlung aufzeigen: Bohnenkamp/Vandenrath 2011 sowie Hochkirchen/Kollar 2015; ebenso Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Bielefeld 2013. Zur Aufarbeitung musealer Inszenierungen aus historischer Perspektive v.a. am Beispiel Goethes (und Schillers) in Weimar und an anderen Orten als Teil der Geschichtsschreibung vgl. Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik* (= Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012). Göttingen 2012. Zur Frage, ob Literatur grundsätzlich ausstellbar sei bzw. zur Untersuchung verschiedener (musealer) Strategien der Literaturvermittlung aus historischer wie aktueller Perspektive vgl. weiterhin überblickshaft Gfrereis, Heike: *Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?* In: Dies./Lepper 2007, S. 81-88; Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter: *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*. Bielefeld 2005; Wehnert, Stefanie: *Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte*. Kiel 2002; Gfrereis, Heike/Kamzelak, Roland S.: *Das Eigentliche ist ohnehin unsichtbar. Wider das Altern von Literaturausstellungen*. In: *Jahrbuch für Kulturmanagement* 6 (2002), S. 37-61; Barthel, Wolfgang (Hg.): *Literaturmuseum. Facetten. Visionen*. Frankfurt a.d.O. 1996; Lange-Greve, Susanne: *Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation*. Hildesheim u.a. 1995; Ebeling, Susanne/Hügel, Hans-Otto/Lubnow, Ralf (Hg.): *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*. München u.a. 1991.
- 72 Vgl. Holm, Christiane: *Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum*. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin u.a. 2013, S. 569-581, sowie Grisko, Michael: *Literaturausstellung*. In: Burdorf, Dieter u.a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 2007, S. 446.
- 73 Holm 2013, S. 569. Im allgemeinen Sprachgebrauch werden die Begriffe „Ausstellung“ und „Museum“ oftmals gleichgesetzt, das gilt in der Übertragung auch für die Begriffe

Begriffe des Dichterhauses bzw. des Literaturmuseums etablieren sich im 20. Jahrhundert, nachdem „im Zuge einer regional differierten Institutionalisierungsgeschichte“ parallel Begriffe wie „Dichterstätte“, „Dichtermuseum“, „literaturhistorisches Museum“ oder „Literaturmuseum“ aufkamen.⁷⁴ Dem Dichterhaus kommt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung besonderes Gewicht zu. Es bezeichnet nach Holm einen „spezifischen Typus der literarischen Gedenkstätte [...], während der Begriff des ‚Literaturmuseums‘ mit der Erweiterung solcher Einrichtungen für Ausstellungen aufkommt“⁷⁵. Im Gegensatz zur enger gefassten Definition des Dichterhauses schließt der Terminus der literarischen Gedenkstätte auch Orte mit ein, „die nicht wegen der biografischen, sondern der literarisch-fiktiven Referenzen zu Erinnerungsinstitutionen wurden“⁷⁶. Holm definiert:

„Das Dichterhaus ist ein musealisiertes Wohnhaus, das im Idealfall einen originalen Einrichtungszustand einer dort tätigen Autorin oder eines Autors konserviert, welcher in der Praxis meist rekonstruierend inszeniert ist. Das Literaturmuseum hingegen ist nicht über den Bezug zu einer historischen Person oder einen Schauplatz, sondern über seinen Gegenstand definiert.“⁷⁷

Literaturausstellung und Literaturmuseum. In einem engeren Begriffsverständnis handelt es sich um historisch etwa zeitgleich aufkommende Präsentationsformen von Objekten, mit denen aber ganz unterschiedliche Konzepte und Intentionen wie Repräsentation einerseits und verzeitlichte Präsentation andererseits verfolgt wurden. Anke te Hessen geht der zentralen Unterscheidung von Präsentationsformen zwischen Museum und Ausstellung aus historischer und theoretischer Perspektive nach und formuliert zusammenfassend: „Das Beständige des Museums und das Mobile, Ephemere der Ausstellung bilden den Kernpunkt und die Dualität unserer heutigen Auffassung von räumlicher Präsentation“ (te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg 2012, S. 15). Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Begriff des Literaturmuseums für Gebäude bzw. Institutionen verwendet, die Raum für dauerhaft eingerichtete oder wechselnde Präsentationen zur Literaturvermittlung stellen, auch unabhängig davon, aus welchem Bestand sich die Ausstellungen speisen bzw. ob sie über eine eigene Sammlung verfügen, so z.B. im Falle des LiMo in Marbach, das es sich in seinen Dauer- und Wechselausstellungen zur Aufgabe gemacht hat, Zeugnisse der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts aus dem Archivbestand des Deutschen Literaturarchivs zu zeigen.

74 Holm 2013, S. 569.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 570. Wolfgang Barthel führt zur musealen Inszenierung im Dichterhaus aus: „Wer ein literarisches Memorial ‚gestaltet‘, weiß um die auratische Kraft und Wirkung einer derartigen Einrichtung und ihrer Objekte. Haus und Ausgestaltung, so wünscht er sich, sollten original sein, das heißt, sie sollten in Besitzstand, Farbigkeit, Aufstellung und Arrangement, ja selbst hinsichtlich der Lichtverhältnisse u.ä. genau oder doch annähernd genau den Wohn- und Schlafensraum eines Autors in einer bestimmten Phase seines Lebens widerspiegeln“ (Barthel, Wolfgang: Literaturmuseen im Visier. Bei Gelegenheit mehrerer Neugründungen und Neugestaltungen. In: Museumskunde 33 (1990), S. 181-192, hier S. 187f.). Ernst Beutler nimmt 1930 eine erste Klassifizierung und Begriffsexplikation literaturmusealer Formate vor; vgl. dazu Beutler, Ernst: Die literaturhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung. In: Brauer, Ludolph/Mendelsson-Bartholdy, Albrecht/Meyer, Adolf

In der Praxis machen institutionalisierungsbedingte Verschränkungen der sich Anfang des 20. Jahrhunderts etablierenden Expositionsformate eine Trennung zwischen literarischem Memorial bzw. literarischer Gedenkstätte und Literaturmuseum nicht immer eindeutig, hinzu kommt die Einrichtung von Literaturarchiven, die Sammel- bzw. Archivgut ebenfalls öffentlich zur Schau stellen.⁷⁸

Die Institution auf der Schillerhöhe ist in ihrer historischen Gewachsenheit zwischen Archiv, Bibliothek und Museum zu verorten und betreibt historisch wie aktuell eine Ausstellungspraxis, die Merkmale nahezu aller sich unter dem Sammelbegriff „Literaturmuseum“ formierenden Präsentationsformate in einem Untersuchungszeitraum von über 100 Jahren aufweist: von der Einrichtung des Geburtshauses Schillers im Ort Marbach als Dichtergedenkstätte (1856) über das auf der Marbacher Schillerhöhe 1903 mit dem Namen „Schiller-Museum und Archiv“ gegründete Schillernationalmuseum (Umbenennung 1923) bis hin zum Bau des Literaturmuseums der Moderne (LiMo, 2006) mit seinen Dauer- und Wechselausstellungen und der Einrichtung (1999) und Neukonzeption (2011) des Jünger-Hauses in Wilflingen als literarischer Gedenkstätte, die von der Arbeitsstelle für literarische Archive, Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg (ALIM) als einer Stabsstelle der Direktion des DLA federführend kuratiert wurde.

(Hg.): Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele. Bd. 1. Hamburg 1930, S. 227-259.

- 78 Dies ist z.B. in Marbach der Fall. Schillers Geburtshaus wurde 1856 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und präsentiert neben Alltagsgegenständen als Reliquien des Dichters auch ein „literarisches Cabinet“. Das Geburtshaus erfuhr im Jahr 2009 die letzte Neukonzeption und thematisiert in seiner aktuellen Ausstellung neben der Veranschaulichung von Schillers Kindheit am authentischen Ort auch die Geschichte der Schillerverehrung. Mit der Gründung des Schwäbischen Schillervereins 1895 erfolgte 1903 unabhängig vom Geburtshaus Schillers in Marbach die Einrichtung des heutigen Schiller-Nationalmuseums auf der Marbacher Schillerhöhe in einer Trias von Archiv, Bibliothek und Museum und damit in einer Gleichzeitigkeit von Präsentation und Aufbewahrung von Handschriften, Druckschriften, Kunstwerken und Erinnerungsstücken Schillers und wenig später auch des Schwäbischen Dichterkreises. Vgl. zur Geschichte des Marbacher Geburtshauses Kahl, Paul: Friedrich Schiller und seine Häuser. Schillergedenkstätten im neunzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert. In: Henke, Silke/Immer, Nikolas (Hg.): Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung. Weimar 2011a, S. 9-25, sowie Davidis, Michael: Schiller-Ausstellungen in Marbach von 1859 bis 2009. In: Henke/Immer 2011, S. 27-43. Vgl. als aktuellste Zusammenfassung dieser frühen Marbacher Aufbewahrungs- und Präsentationspraxis im Geburtshaus und v.a. im „Schiller-Museum und Archiv“ in seiner Dichotomie zwischen Archivbestand und musealer Sammlung und damit der Verbindung einer Memorialstätte des bürgerlich-revolutionären Schillerkults mit einer Forschungseinrichtung den Aufsatz Frank Druffners: Handschrift und Kunstwerk. Das Marbacher Schillermuseum von 1903. In: Seemann/Valk 2012, S. 133-151. Das Schiller-Nationalmuseum entwickelte sich vom Schauraum für schwäbische Literatur zum Archivfenster für deutsche Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, die Dauerausstellung erfuhr 2009 eine Neukonzeption. Hinzu trat mit der Errichtung des LiMo im Jahr 2006 ein Museumsneubau auf der Schillerhöhe, der in Dauer- und Wechselausstellungen Nachlassobjekte von Autoren des 21. Jahrhunderts präsentiert und sich damit ebenfalls aus den Nachlassbeständen des Archivs speist. Die Museen sind heute eigene Abteilungen des Deutschen Literaturarchivs.

Trotz aller Explikationsversuche lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass aktuell unter den weitgefassten Begriff der Literatúrausstellung bzw. des Literaturmuseums sowohl Buchausstellungen in Bibliotheken, präsentierte Handschriften in Archiven, Hinterlassenschaften von Dichtern und Autoren in literarischen Gedenkstätten, temporäre thematische Präsentationen in Literaturhäusern oder Wechsel- und Dauerausstellungen in eigens dafür errichteten Literaturmuseen fallen. Zudem existieren hybride Kombinationen und Mischformen aus diesen literaturmusealen Formaten. Diese Heterogenität hängt einerseits von der institutionellen Rahmung, andererseits vom Sammlungsbestand bzw. der Materialität der zur Verfügung stehenden und präsentierten Exponate ab, auf die die Institutionen die Aufmerksamkeit des Besuchers lenken wollen und die jeweilige museale Inszenierung beeinflussen.

Nachlassobjekten von Dichtern und Autoren kommt in literaturmusealen Schauformaten ein hoher Stellenwert zu. Autor- und werkzentrierte Ausstellungen zeigen Nachlassobjekte als auratische Zeugnisse, kontextorientierte Ausstellungen als soziokulturelle Dokumente und rezeptionsorientierte Ausstellungen inszenieren die Objekte als sinnliche Erlebnisse.⁷⁹ Die Bandbreite reicht von begehbaren Materialbildern in Anlehnung an eine Archivsystematik (Dauerausstellung im LiMo seit 2006) über das reinszenierte Wohnumfeld des Autors in seinen ehemaligen Wohnräumen (Jünger-Haus Wilflingen seit 1999) bis hin zu Ausstellungsformaten, die mit szenografischen Installationen arbeiten und dabei völlig auf das Zeigen literarischer Exponate (in weitestem Sinne) verzichten (z.B. in der Metaausstellung als theoriegeleitete Versuchsanordnung im Frankfurter Goethe-Haus „Wie stellt man Literatur aus? Positionen zu Goethes ‚Wilhelm Meister‘“ 2010 oder der viel diskutierten Neueinrichtung des Buddenbrook-Hauses 2000, das als begehbare Roman inszeniert ist).⁸⁰ Holm schlägt für die Exponierung von Papierobjekten in einem definierten Raumzusammenhang in Literatúrausstellungen den Begriff der „Werkmedien erster Ordnung“ vor, im Unterschied zu „Werkmedien zweiter Ordnung“, zu denen dann beispielsweise unterstützende analoge und digitale Kommunikationsmedien wie entsprechende Exponat- oder Raumtexte sowie Erläuterungen und Textpassagen im Audioguide gehören.⁸¹ In dieser Zusammenschau versteht sie die Literatúrausstellung im Literaturmuseum selbst als ein Werkmedium dritter Ordnung:

„Die besondere mediale Disposition von Literatúrausstellungen besteht darin, dass sie einen Wahrnehmungswechsel vom Lesen zum Betrachten anbieten, wodurch sie die materialen Bedingungen von Literatur exponieren und somit die textmediale mit der werkmedialen Ebene korrelieren.“⁸²

79 Vgl. Holm 2013, S. 573.

80 Vgl. dazu zusammenfassend und mit weiterführender Literatur ebd., S. 574-581.

81 Vgl. ebd., S. 569.

82 Ebd.

Im Falle der Präsentation schriftlicher Hinterlassenschaften von Dichtern und Autoren ist die Kategorisierung der Exponate als Werkmedien erster Ordnung überzeugend, im Zusammenhang mit den entsprechenden Begleitmedien als Werkmedien zweiter Ordnung und der institutionellen Rahmung der Literatúrausstellung bzw. des Literaturmuseums mit seinen architektonischen Komponenten wie Präsentationsmöbeln, Beleuchtung oder Ausstellungsfläche als ein Werkmedium dritter Ordnung. Für die Präsentation gegenständlicher Nachlassobjekte und ihre didaktische Vermittlung und vor allem in Bezug auf ihre institutionelle museale Rahmung außerhalb der Literatúrausstellung (z.B. im Dichterhaus als Form der literarischen Gedenkstätte) greift diese Kategorisierung allerdings nicht.

Die Entwicklung von Analysekatégorien zu Ausstellungspraktiken und Präsentationsweisen von Nachlassobjekten in Abhängigkeit ihres Beitrags zur Literaturvermittlung und ihrer institutionellen Rahmung bildet weiterhin ein Desiderat. Entscheidend dabei ist, was unter der Kategorie „Nachlassobjekt“ zu fassen ist. Im Allgemeinen sind dies Papierobjekte wie Manuskripte, Autografen und Typoskripte sowie die Bibliothek eines Autors oder auch Objekte, die auf den ersten Blick in keinem engen Zusammenhang mit dem Terminus Literatur stehen. Solche Objekte wie gegenständliche Nachlass- und Alltagsobjekte von Dichtern und Autoren erweisen sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch ebenfalls als „Materialien der Literatur“⁸³. Das Augenmerk liegt dabei auf den Dingen aus dem Nachlass von Dichtern und Autoren, die *keine* Papierobjekte sind und dennoch seit über 100 Jahren in einer Abteilung des Literaturarchivs gesammelt und in den angeschlossenen oder von Marbach aus kuratierten Museen gezeigt werden (Abb. 1). Dazu zählen die unterschiedlichsten Objekte wie Verehrungsgeschenke, Porträts, Souvenirs, Zimmerdenkmäler, Schreibgerät und mobiliar, aber auch Haarlocken und Kleidungsstücke, kurz: Erinnerungsstücke von und Erinnerungsstücke an Autoren.⁸⁴ An diese Objekte müssen sowohl im Prozess des *Sammelns*, der archivarischen Selektion und Übernahme, als auch in der musealen Geste des *Zeigens* Bedeutungszuschreibungen herangetragen werden, die ihren Bezug zur Literatur (in weitestem Sinne) verdeutlichen. Auch außerhalb des Dichterhauses werden diese Objekte als Exponate in literaturmusealen Formaten gezeigt.

Wolfgang Barthel versucht sich an einer Kategorisierung dieser Objekte und konstatiert, dass sie in der Sammlungstätigkeit von Archiven und Bibliotheken keine angemessene Berücksichtigung finden, jedoch „Musealien, also auch Aus-

83 Die Beschäftigung mit dieser Objektkategorie erfolgte seitens der Verfasserin im gleichnamigen Teilprojekt (unter der Leitung von Prof. Dr. Anke te Heesen) im Rahmen des BMBF-Projekts.

84 Vgl. zur frühen Marbacher Sammlungsgeschichte Davidis, Michael/Fischer, Sabine: Aus dem Hausrat eines Hofrats. Die Ausstellung in Schillers Geburtshaus. Marbacher Magazin Nr. 77 (1997), S. 1.



Abb. 1: Magazinschrank mit Nachlassobjekten im DLA. Foto: DLA Marbach.

stellungsgut“⁸⁵ sein können. „Nicht-literarische Objektsammlungen von Autoren“ und „[p]ersönliche Erinnerungsstücke“ trennt er vom Hauptbestand in Literaturmuseen und archiven (den Litteraria und Papierobjekten) und definiert sie als

„Bilder, Plastiken, Porzellane, Münzen, Mineralien, technisches Gerät u.ä. Objekte, die Autoren selbst zusammengetragen haben [...]. Sie markieren spezielle Interessen von Autoren und gewähren, mittelbar, Einblicke in deren geistige Welten. Schaugut sind diese Gegenstände allemal. Ihr Einstellen in literarische Museen ist durch den auktorialen Bezug gerechtfertigt. Auch hierbei organisiert das einheitliche ‚Herkommen‘ als Sammelgut einer

85 Barthel, Wolfgang: Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums. In: Ders. (Hg.): Literaturmuseen. Facetten. Visionen. Frankfurt a.d.O. 1996. S. 7-3, hier S. 17.

*Person den Zusammenhalt. Ihr Glanz verblaßte, würden sie auseinandergerissen und auf Fachsammlungen verteilt.*⁸⁶

Zur Kategorie der „Erinnerungsstücke“ schreibt er:

*„Gemeint ist Gebrauchsgut aus dem Besitz von Schriftstellern wie Mobiliar und andere Einrichtungsgegenstände, Reise- und Sportgerät, Kleidung, Schmuck, Schreibzeuge u.ä. Derartige Gegenstände bilden das prominente Schaugut intakter Memorials. Vereinzelt überliefert, finden sie oft auch Eingang in primär literarische Präsentationen und setzen dort auratische Akzente. Auch hier rechtfertigt die Provenienz das literaturmuseale Interesse. Als einstiger Autorenbesitz verweisen sie auf die Sphäre des ganz Persönlichen, Häuslichen, Intimen der ‚Persona publica‘ Schriftsteller. Stärker noch als die vorgenannte Autorhabe sind diese Objekte affektbesetzt und mit im einzelnen schwer bestimmbar Wertbezügen aufgeladen. Ausgestellt, können sie diese Energien an den Besucher abstrahlen.“*⁸⁷

Untersuchungen des Historikers Paul Kahl am Beispiel der Geburts- bzw. Wohnhäuser Schillers und Goethes in Marbach und Weimar zeigen, dass bereits frühe Formen der Dichtergedenkstätte alle Charakteristika aufweisen, die sie nach der heute gängigen Definition als „Museum“ ausweisen: Gemeinnützigkeit, Ständigkeit, Zugänglichkeit, Forschung und Bildungsauftrag, auch wenn diese Häuser in einem enger gefassten Begriffsverständnis keine Museen, sondern Personengedenkstätten sind, die im Gegensatz zu einem (Literatur)Museum an einen authentischen Ort als Schauplatz der Präsentation (z.B. ein Dichterhaus) gebunden sind und in denen das Werk der Dichter in der Regel hinter deren Leben zurücktritt.⁸⁸

Mit der Einrichtung von Dichterhäusern in der Konservierung und Reinszenierung eines historischen (Wohn)Zeitpunktes ist explizit eine Präsentationspraxis des Zeigens von Alltagsgegenständen als Reliquien verbunden. Diese Ausstellungspraxis geht aus der Tradition der Dichterverehrung hervor und hat ihren Ursprung in der Ära des Genie- und Personenkultes. Aus heutiger literaturwissenschaftlicher Sicht erscheint sie aufgrund der Assoziation mit Biografismus und einem Festhalten an der Idee der Genieästhetik anachronistisch und über-

86 Ebd., hier S. 18.

87 Ebd., S. 18f.

88 Vgl. zu dieser Definition Kahl, Paul: Museum – Gedenkstätte – Literaturmuseum. Versuch einer Explikation. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2010. Göttingen 2011b, S. 339-360, hier S. 257f. Ders.: „... ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter.“ Das Weimarer Schillerhaus 1847-2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen Literaturmuseums. Mit Dokumentenanhang. In: Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena. Jg. 1 (2008), Heft 1, S. 313-326, hier S. 321. Paul Kahl arbeitet an einer umfassenden Kulturgeschichte des Dichterhauses, die lange Zeit ein Forschungsdesiderat bildete. Vgl. dazu Kahl 2008, sowie Heft 4, S. 313-326; Jg. 2 (2009a), Heft 1, S. 40-75; Jg. 2 (2009b), Heft 2, S. 155-176; Jg. 2 (2009c), Heft 3, S. 217-237.

holt; der Beitrag des Dichterhauses zur Literaturvermittlung erscheint fragwürdig. Dies liegt u.a. daran, dass die Expositionen in Dichterhäusern sich einer Objektkategorie bedienen, deren Untersuchung lange Zeit nicht mit der literaturwissenschaftlichen Forschung in Verbindung zu bringen war. Holm fasst in Bezug auf das Betrachten von Objekten, die Teil eines mehr oder weniger authentisch inszenierten Lebens- oder Wirkungsumfelds eines Autors sind, zusammen:

*„Die Frage ist, ob Dinge aus dem Lebensbereich von Autorinnen und Autoren überhaupt einen heuristischen Wert haben können oder ob das Betrachten von Tintenfassern, Schokoladentassen und Sterbebetten sich rein auf der affektiven Ebene gefühlter, biographischer Nähe vollzieht und von der Literatur wegführt [...]“*⁸⁹

Die genannten Objekte fungieren als Auslöser von Emotionen und sind weniger Belege für das literarische Werk eines Autors als Zeugnisse literarischen Lebens. Der Werkbezug rückt dabei meist in den Hintergrund. Die Ausnahme bilden Gegenstände, die in einem literaturwissenschaftlichen und literatursoziologischen Ansatz, der das Dispositiv der *Schreibszene* in die Text- und Werkproduktion miteinbezieht, Berücksichtigung finden, beispielsweise Schreibmöbel und werkzeuge. Als wesentliches Kennzeichen der Schreibszene stellt Rüdiger Campe ein „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“⁹⁰ heraus. Für Bodo Plachta gehört der Schreibtisch im Rekurs auf Foucault zur „dokumentarischen Materialität“⁹¹ von Schreibprozessen.

Diese Ansätze lassen sich auch auf das Dichterhaus übertragen, wie Christiane Holm in ihren Forschungen zu Goethes Arbeitszimmer in seinem Weimarer Haus am Frauenplan aufzeigt und damit „eine Korrektur der mit dem Dichter verbundenen genieästhetischen Schreibszene“⁹² vornimmt: Die Architektur des Raumes und der darin befindlichen Schreibmöbel mit Referenztexten und Anschauungsobjekten beeinflussten die Literaturproduktion des Dichters maßgeblich. In der Verbindung einer literatur- mit einer kulturwissenschaftlichen Perspektive zeigt Holm die Verschränkung der Arbeitstechnik des Schreibens

89 Holm 2013, S. 571.

90 Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Gumbrecht, Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M. 1991, S. 759-772, hier S. 760. Vgl. zur Schreibszenenforschung ebenfalls: Stingelin, Martin (Hg.): „Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004.

91 Plachta, Bodo: Schreibtische. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft (= Beihefte zu editio, Bd. 35). Berlin u.a. 2013, S. 357-267, hier S. 266. Plachta zitiert Foucault, der dazu u.a. „Bücher, Texte, Erzählungen, Register, Akten, Gebäude, Institutionen, Regelungen, Techniken, Gegenstände, Sitten usw.“ zählt. Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1981, S. 183-190, hier S. 15.

92 Holm 2013, S. 571. Vgl. dazu auch dies., 2012.

mit Kulturpraktiken des Wohnens und des Sammelns auf.⁹³ Ihre Untersuchungen von (papierenen) Selbsteinrichtungen der Autoren der Weimarer Klassik in ihren Wohn- als Arbeitsstätten zeigen das jeweilige Arbeitsumfeld als räumliche Versuchsanordnung und performative Rahmung der Schreibpraktiken. Die unterschiedlichen Raumentsembles und Objektarrangements markieren poetische Inspirations- und Denkräume, mit deren Einrichtung sich die Autoren Wissensordnungen vergegenwärtigten, die mit mnemotechnischen Aspekten einer didaktisch motivierten Aneignung verbunden sind, welche sich wiederum auf die Schreibpraktiken der Autoren auswirkten.⁹⁴ Auch Bodo Plachta sieht die Qualität von Dichterhäusern nicht nur darin, Dichter anhand der ausgestellten Alltagsdinge als kreativ schaffende Menschen zu zeigen:

*„Gleichzeitig wollen wir die Entstehung von (Kunst)Werken in eben diesen Räumen verorten und das Umfeld des kreativen Prozesses kennenlernen und verstehen. [...] Im Dichterhaus wird zwischen der Persönlichkeit des Autors und seinem literarischen Schaffen eine Verbindung hergestellt [...]“*⁹⁵

Das Charakteristikum von Dichterhäusern und damit auch die Qualität der in diesem Format exponierten Objektkategorie sieht er darin, das „materielle Andenken an Person und Werk“ zu pflegen.⁹⁶

Im DLA Marbach erfreuen sich gegenständliche Nachlassobjekte einer ungebrochenen Aufmerksamkeit und Aktualität,⁹⁷ sie sind fester Bestandteil der erworbenen Nachlässe von Dichtern und Autoren. Dasselbe gilt für ihre Präsentation in den Ausstellungen der beiden angeschlossenen Museen sowie für ihre Exponierung in von Marbach aus kuratierten literarischen Gedenkstätten in ganz Baden-Württemberg.⁹⁸ Was sich geändert hat, ist die Einschätzung ihres Beitrags und ihre Legitimation zur Literaturvermittlung. Historisch wechselnde Positionen zur Einschätzung des Stellenwerts gegenständlicher Nachlassobjekte in literaturmusealen Formaten auf der Marbacher Schillerhöhe werden im Folgenden kursorisch an schriftlichen oder im Interview erhobenen Statements ver-

93 Vgl. dazu auch Böhmer, Sebastian u.a. (Hg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog. Berlin u.a. 2012.

94 Vgl. ebd. sowie Holm 2012, S. 27f. Im Falle der Tapezierung von Goethes Arbeitszimmer führt Holm beispielsweise aus, wie das grüne Farbkonzept der Tapeten bei Goethe und Schiller wahrnehmungspsychologische Effekte der Optik begünstigte, denen die Dichter eine gewisse Mitwirkung am Arbeitsprozess zuschrieben und die sich mit dem Konzept der Farbenlehre als Schreibkonzept konturierten. Vgl. Holm 2012, S. 29.

95 Plachta, Bodo: Das Dichterhaus – ein Ort für „abgelebte Dinge“. In: Neuhaus, Stefan/Ruf, Oliver (Hg.): Perspektiven der Literaturvermittlung. Innsbruck 2011, S. 380-192, hier S. 385.

96 Ebd., S. 386.

97 Darauf fokussiert auch ein aktueller Beitrag im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung anlässlich der Übernahme der Waffe, mit der Wolfgang Herrndorf sich das Leben nahm, ins Deutsche Literaturarchiv. Vgl. Encke 2016.

98 Vgl. dazu die Homepage der ALIM „Literaturland Baden-Württemberg“. URL: <http://www.literaturland-bw.de/>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

schiedener Akteure der Marbacher Institution aufgezeigt, ohne dass hierbei der Anspruch auf Vollständigkeit oder eine lückenlose Darstellung der historischen Entwicklungen der Sammlungs- und Ausstellungspraxis der Institution erhoben wird.

In den Gründungs- und Begleitschriften zur Einrichtung des Schiller-Museums und Archivs werden die ersten Exponate schriftlicher wie gegenständlicher Art noch als „Schillerreliquien“ bezeichnet.⁹⁹ Der aktuell amtierende Direktor des DLA findet für diese bereits in den Anfängen der hybriden Institution zwischen Archiv und Museum angelegte „Dingaffinität“ und die damit verbundene „tote-mistische und fetischistische Sammlungspraxis“ klare Worte: „Marbach, das war am Anfang Voodoo.“¹⁰⁰ Diese Dingaffinität zeigt sich lange nicht nur im musealen Sammlungspathos der Institution, die sich erst mit der Gründung des Literaturarchivs Mitte der 1950er-Jahre ändern soll, sondern auch im Präsentationskonzept der Ausstellungen in den gleichfunktionalen Schau- als Magazinräumen mit ihrer extensiven Einbeziehung von Bildnissen, Erinnerungs- und Kunstgegenständen der Dichter, die fast gleichberechtigt neben der Präsentation schriftlicher Hinterlassenschaften standen.¹⁰¹

Ihre Legitimation erhielten diese Gegenstände allein durch die Berührung oder einstige Inbesitznahme durch die Dichter, ohne dass mit ihnen ein tieferer Erkenntniswert in Bezug auf das Werk oder das literarische Schaffen verbunden sein musste. Anschauung und Einfühlung sind die Funktionen und gleichzeitig die Wirkungsweisen dieser Exponate, was sich in Wilhelm Diltheys „Aufruf zur Einrichtung von Literaturarchiven“ in der Forderung manifestiert, „hinter den Schleiern der Poesie Auge und Herz des Dichters“ zu suchen.¹⁰² Gegenständliche Nachlassobjekte wurden im Marbacher Schiller-Museum von Beginn an in hölzernen „Reliquienschränken“¹⁰³ mit einer Glasfront präsentiert. So schreibt ein Besucher der Schillerhöhe im Jahr 1903:

„Mögen auch manche Besucher mit bloßer profaner Neugier an die Herrlichkeiten herantreten, so werden doch bei der Mehrzahl die Empfindungen pietätvoller Andacht vorwiegen, und auch solche Äußerlichkeiten sind ge-

99 Vgl. dazu Güntter, Otto von: Mein Lebenswerk (= Veröffentlichungen der Deutschen Schiller-gesellschaft, Bd. 17). Stuttgart 1948, S. 19 sowie zum Sammlungsgrundstock Marbachs Schmälzle, Christoph: Weltliche Wallfahrt. Schillers Reliquien in den Gedenkstätten des 19. Jahrhunderts. In: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik (= Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar). Göttingen 2012, S. 57-84.

100 Gesprächsnotiz mit Ulrich Raulff vom 15.09.2010.

101 Vgl. dazu Druffner 2012, S. 133-151.

102 Vgl. Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58 (1889), S. 360-375, hier S. 364.

103 Druffner 2012, S. 148.

eignet, vielen einen vollen Gemütseindruck von der Hoheit und Weihe des Genies mit nach Hause zu geben.“¹⁰⁴

Erst nach und nach erfolgt in Marbach eine Trennung von Schauraum und Magazin mit der Anschaffung von geschlossenen Magazinschränken sowie einer räumlichen Trennung in Schau- und Magazinraum im selben bzw. in verschiedenen Gebäuden. Damit einher geht die Neu- bzw. Umbewertung des Umgangs mit der Kategorie der gegenständlichen Nachlassobjekte, wie ein ehemaliger Mitarbeiter Marbachs retrospektiv zu berichten weiß:

„Als ich 1947, ein frischgebackener Bibliothekar, am gerade wieder eingeräumten Schiller-Nationalmuseum meinen Dienst antrat [...], fand ich dort einen sog. ‚Reliquiensaal‘ vor mit langer Tischvitrine, in der unter einem Glassturz die verschiedenartigsten Gegenstände aus der Hinterlassenschaft schwäbischer Dichter zu sehen waren. Da gab es von Schiller Trinkglas, Zahnstocheretui, Haarlocke, Spazierstock und Opernglas, von anderen Autoren Schreibzeug, Brillen, Geldbeutel, Uhren, Ringe, ja sogar einmal ein Taufhäubchen und sonst mancherlei.“¹⁰⁵

Das vom Mitarbeiter geschilderte „Umdenken“ und damit die Distanzierung vom „sog. ‚Reliquiensaal‘“ findet erst in den 1950er-Jahren mit der Gründung des DLA statt. Dies zeigt sich in der Schilderung des weiteren Umgangs mit den gegenständlichen Nachlassobjekten in den Ausstellungsräumen des Schiller-Nationalmuseums:

„Wir haben später dieses bunte Sammelsurium, das übrigens bei den Besuchern großes Interesse fand, aufgelöst und einige wenige charakteristische ‚Erinnerungsstücke‘ den einzelnen Dichtern zugeordnet. Man wird darunter kultur- und zeitgeschichtlich aufschlußreiche Stücke finden, aber in den seltensten Fällen ein besonderes Charakteristikum des betreffenden Menschen, seines Umfelds oder gar seines künstlerischen Wirkens. Doch ein Gartenhaus-Fensterladen, auf dem Eduard Mörike mehrfach Gedichtentwürfe mit Bleistift geschrieben hat, oder ein zerbrochener Rasierspiegel, der ihn unmittelbar zu einem poetischen Einfall inspirierte – das sind schon echte Bezugsobjekte, die zur unmittelbaren Entstehungsgeschichte gehören.“¹⁰⁶

Den bildlichen und gegenständlichen Exponaten wird damit ein anderer Stellenwert eingeräumt als noch in der Vorkriegsära. Mit dem Rekurs auf den Bezug

104 Krauß, Rudolph: Der Schwäbische Schillerverein und das Marbacher Schillermuseum. Sonderabdruck aus Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften für das gesamte geistige Leben der Gegenwart. Juniheft (Nr. 561) 1903, S. 433-443, hier S. 440.

105 Scheffler, Walter: Unveröffentlichtes Vortrags-Manuskript anlässlich einer Buchvorstellung von Thomas F. Nagele am 04.11.1999, der Mörikes Turmhahngedicht illustriert hat. DLA Marbach.

106 Ebd.

zur Entstehungsgeschichte eines Werks tritt der Versuch in den Vordergrund, einen Werkbezug mit diesen Objekten herzustellen. Dem Einbezug bzw. der literaturvermittelnden Funktion gegenständlicher Nachlassobjekte steht der ab 1955 amtierende Direktor Bernhard Zeller skeptisch gegenüber und formuliert 1967 noch radikaler:

„Dichterporträts sind als Kunstwerke nicht selten höchst unbedeutend, und Erinnerungsstücke oder sonstige biographische Dokumente verführen – mögen sie im einzelnen noch so reizvoll sein – nur zu leicht zu einer Überbewertung des Nebensächlichen.“¹⁰⁷

Auch wenn Zeller betont, dass gerade das Betrachten des „Nebensächlichen“ zur Auseinandersetzung mit dem Werk des Dichters anregt und das Leben und den persönlichen Umkreis des Dichters dokumentieren soll, bleibt es bei der Zuweisung einer illustrativen Funktion dieser Objektkategorie, die nicht mehr unmittelbar mit einem hermeneutischen Werkverständnis gleichgesetzt wird. Dies war in der Marbacher Praxis in der als gleichbedeutend gewerteten Kombination des Künstlerporträts mit seiner Handschrift und damit auch der Deutung der gegenständlichen Besitzobjekte des Dichters als Reliquien des Dichtergenies lange Zeit der Fall. In dieser Objektkategorie sah man die Gefahr der Überbetonung des Biografischen, da die Geschichte des Lebens in der Regel leichter in Anschauung umzusetzen ist als die Prozesse der Werk- und Wirkungsgeschichte, wie Zeller 1995 formuliert:

„Auch Literatúrausstellungen erstreben eine Kombination von Bild und Text, doch in ihrem Mittelpunkt hat als primäres Zeugnis das zu stehen, was den Autor zum Autor macht, sein schriftstellerisches Werk: das originale Manuskript zuerst, als das unmittelbarste Lebens- und Werkzeugnis, und dann all die Dokumente, die den Entstehungsprozess, den Weg von der Idee bis zum fertigen Buch zu spiegeln vermögen. Alle weiteren Objekte, deren es viele und vieler Art gibt, sind unterzuordnen, auch im optischen Sinne, selbst dann, wenn ihre Anschaulichkeit sehr viel stärker als der gedruckte oder handschriftliche Text sein sollte.“¹⁰⁸

Von der frühen Marbacher Sammel- und Ausstellungspraxis distanziert Zeller sich zwar, gegenständliche Nachlassobjekte gehören für ihn aber immer zu festen Bestandteilen der literaturmusealen Praxis:

107 Zeller, Bernhard: Das Schiller-Nationalmuseum in Marbach. Aus der Arbeit eines Literaturarchivs. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe vom 13.06.1967, zitiert nach Marbacher Chronik 1979, S. 121f.

108 Zeller, Bernhard: Marbacher Memorabilien. Vom Schiller-Nationalmuseum zum Deutschen Literaturarchiv 1953-1973. Hg. von der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach 1995, S. 146.

„Das Raritätenkabinett von einst, mit gutgemeinter Pietät und kritikloser Verehrung zusammengetragen und gepflegt, mit einem Sammelsurium fragwürdiger, zuweilen peinlicher Erinnerungsstücke, hat heute in der Regel abgewirtschaftet. Dennoch sollte das Gegenständliche nicht mit Bausch und Bogen verworfen werden. Uhren, Federn und Schreibschränke, Regale mit Büchern, besonders charakteristische Möbelstücke und andere Gegenstände des persönlichen Umgangs können oft in sehr lebendiger Weise Lebensbeziehungen und Lebensgewohnheiten veranschaulichen, etwas von der einstigen Atmosphäre mitteilen. Das silberne Teegeschirr, das Jean Paul von der Königin Luise als Geschenk zur Verlobung erhielt, die Lichtputzschere, mit der Johann Jakob Moser, allen Schreibzeugs beraubt, seine Verse auf Papierfetzen und auf die Wände seines Kerkers kratzte oder die kleine Shiwa Statuette aus dem Schrank des Großvaters, die für den jungen Hermann Hesse zum Sinnbild aller östlichen Weisheit und Geheimnisse wurde, sie können, in richtiger Weise zur Ausstellung gebracht, eine notwendige und sehr reizvolle Bereicherung bilden. Es gibt durchaus den Zauber des Gegenständlichen.“¹⁰⁹

Die amtierende Leiterin der Marbacher Museen räumt den gegenständlichen Nachlassobjekten in der 2006 eingerichteten Dauerausstellung des LiMo wieder anderen Stellenwert ein:

„In der Dauerausstellung im LiMo sind die Archivalien umsortiert, nach der Zeit ihrer Entstehung oder auch Benutzung gelegt und in einen Weg der Literatur und einen des Lebens eingereiht. In der ersten langen Reihe liegen Manuskripte, in der zweiten Bücher, zumeist aus Autorenbibliotheken – Dinge, die zeigen, wie Literatur entsteht und gelesen wird [...] – in den letzten beiden Reihen Briefe und Reste, Kafkas Gabel und Thomas Manns Taufkleid, aber auch Ernst Jüngers Tagebuch und Hesses Nobelpreisurkunde; Dinge, die nicht so sehr in die Literatur hineinführen, sondern die Autoren als Menschen zeigen. Manchmal allerdings, etwa beim Rucksack von W. G. Sebald, der so ähnlich in dessen Roman ‚Austerlitz‘ abgebildet ist, kann sogar das der Fall sein.“¹¹⁰

Diese kurzen Beispiele sollen nur cursorisch als Folie für die Untersuchung und Auseinandersetzung mit den aktuellen Sammel- und Zeigepraktiken gegenständlicher Nachlassobjekte in der Marbacher Institution dienen, die v.a. im empirischen Teil der Studie vorgestellt und analysiert werden. Was an diese kurzen Statements jedoch en gros deutlich wird, ist: Gegenständliche Nachlassobjekte

109 Zeller, Bernhard: Literatúrausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen. In: Ebeling/Hügel/Lubnow 1991, S. 39-44, hier S. 42.

110 Gfrereis, Heike/Hunkeler, Andreas: Das Literaturmuseum der Moderne. Konzept und Realisation. Vortragsmanuskript, Museumsserver DLA Marbach.

besitzen einen hohen Aufforderungscharakter, einen sinnlich-haptischen und damit auch ästhetischen Reiz, der von den Marbacher Akteuren (historisch wie aktuell) in Bezug auf ihre Eignung zur sinnlich-emotionalen Veranschaulichung von Literatur (in weitestem Sinne) auch erkannt wird. Wie diese Objekte allerdings in eine literaturwissenschaftlich orientierte Vermittlungsarbeit einbezogen werden können und welches Literaturverständnis ihrer Präsentation zugrunde liegt, bleibt dabei noch weitgehend im Ungewissen. Auch dies zeigen die Aussagen: In der Präsentation eines Literaturmuseums ist der Schauwert dieser Gegenstände hoch, kontextualisiert mit Schriftstücken dominieren sie visuell im Ausstellungsraum. Ihre Präsentation bedarf also eines Mehrs an kuratorischer Reflexion über ihren Beitrag zur musealen Literaturvermittlung als dies bei Schriftstücken, die qua Materialität Literatur sind, der Fall ist. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eine kuratorische Bedeutungszuweisung je nach Ausstellungssetting und Kontext zwischen den Kategorien „Leben“ und „Werk“ eines Autors erfolgt und diese Objekte damit auch ein anderes Literaturverständnis erfordern. In der Zusammenschau der Präsentationspraxis mit den archivarischen Praktiken, in die diese Objekte vorgängig (jedoch nicht immer, auch das zeigt die vorliegende Studie) eingebunden sind, erweisen sich dabei vor allem die Grenzen der zweiten Kategorie als aushandlungsfähig. Eine Institution wie Marbach macht es sich in ihrer Anlage und Struktur als Literaturarchiv mit einer eigenen Abteilung für Museen sowie der Einrichtung einer Arbeitsstelle zur Betreuung literarischer Gedenkstätten (ALIM) zur Aufgabe, Literatur im kollektiven Gedächtnis einerseits zu sichern und zu überliefern und andererseits auch museal zu vermitteln. Daher muss sie diese Objektkategorie in ihrem literarischen Selbstverständnis verankern und laufend Selektions- und Legitimationsstrategien für eine Übernahme dieser Objekte ins Archiv sowie für deren museale Präsentation entwickeln. Was sich dabei *nicht* ändert, ist die Tatsache, dass sich mit diesen Gegenständen im Gegensatz zu den *schriftlichen* Archivalien, dem Hauptbestand des Archivs, verstärkt *Präsenzeffekte* erzielen lassen, die von den Akteuren auch unterschiedlich eingesetzt werden.

2.2 Zur Produktion von Präsenz als Museumstheorie

Das Konzept der „Präsenz“, wie es von Hans Ulrich Gumbrecht entwickelt wurde, bildet einen fruchtbaren Ansatz in der Untersuchung musealer Präsentationstechniken und Zeigestrategien. Gumbrechts Publikation trägt den Haupttitel „Diesseits der Hermeneutik“. Das meint in diesem Falle, ganz nah bei den Dingen zu bleiben, bevor diese einem geisteswissenschaftlichen Verstehenszirkel unterworfen werden. Das Buch trägt aber auch noch einen Subtitel, der zentral für den verfolgten Forschungsansatz zur Untersuchung musealer Literaturvermittlung ist: „Die Produktion von Präsenz“.

„Die Produktion von Präsenz wird als ein Hier, als ein Diesseits gedacht, gegenüber dem sich die Interpretation und Sinnzuweisung schon immer auf der anderen Seite befinden. Diesseits der Hermeneutik soll eine Nähe-zu-den-Dingen, ein Auf-Reichweite-Sein evozieren, wie es vor jeglicher Interpretation gegeben zu sein scheint [...].“¹¹¹

Eng verbunden mit dem Konzept der Präsenz sind die Begriffe der Atmosphäre und der Stimmung, „unter Einschluss einer physischen Schicht der Phänomene, gehören [sie] zweifellos zum präsentischen Teil der Existenz und schreiben sich in ihre Artikulationsformen auf der Ebene ästhetischer Erfahrung ein“¹¹².

Die Begriffe der Stimmung und der Atmosphäre weisen dabei eine enge Verbindung mit dem Konzept einer Präsenz- als Wahrnehmungstheorie auf: Gumbrecht macht den Begriff der Präsenz als „potentielle[n] Gegenstand der Geisteswissenschaften“¹¹³ stark und hebt auf das Nicht-Hermeneutische ab und damit auf „das (in einem Text, an einem Kunstwerk, aber auch an einem Gebrauchsgegenstand), was sich durch Interpretation, und das heißt wiederum: durch Zuschreibung von Bedeutung oder Sinn, nicht einlösen lässt“¹¹⁴. Er betont, „dass die Dinge schon immer und gleichzeitig mit dem unwillkürlichen Habitus der Sinnzuschreibung auch in einem Verhältnis zu unserem Körper stehen“¹¹⁵, und er nennt dieses Verhältnis Präsenz. Atmosphären versteht Gernot Böhme als „Kontexte, die Gefühle auslösen“¹¹⁶, die als etwas „Begegnendes im Raum gespürt“¹¹⁷ und durch die Dinge im Zusammenspiel mit ihrer Rezeption ausgelöst werden, in diesem Fall mit dem Betrachter des Museumsding. Sie nehmen eine zentrale Stellung in Böhmes Theorie einer neuen Ästhetik als einem Wahrnehmungskonzept ein, das eine sinnliche Präsenz der Dinge und eine affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene in den Vordergrund rückt und damit *vor* ihre Interpretation

111 Gumbrecht 2004, S. 10.

112 Gumbrecht, Hans Ulrich: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München 2011, S. 15. Vgl. zur näheren Auseinandersetzung mit dem Begriff der Atmosphäre bzw. der atmosphärischen Wirkung von Objekten im (musealen) Raum in Zusammenhang mit Konzepten der Authentizität und der Aura am Beispiel der musealen Inszenierung des Jünger-Hauses Kapitel 4.2.2. Die Definition von Stimmung bleibt bei Gumbrecht vage. Er tastet sich an Bedeutungsnuancen des Begriffs über Wortgruppen in anderen Sprachen wie dem englischen „mood“ oder „climate“ heran und fasst zusammen: „Mood‘ steht für ein jeweiliges inneres Gefühl, welches so privat ist, dass für seine Umschreibung keine genau passenden Begriffe zur Verfügung stehen, während ‚climate‘ sich auf etwas Objektives bezieht, das Individuen und Gruppen von Menschen umgeben und so einen physischen Einfluss auf sie haben kann.“ Er konstatiert, dass Stimmungen als „uns allen vertraute Erfahrung, [...] als leichteste Berührung unseres Körpers durch die materielle Umwelt auch und eigentlich immer auf unsere Psyche wirken – ohne dass wir diesen Wirkungszusammenhang zu erklären (oder im Alltag zu kontrollieren) vermöchten“ (Gumbrecht 2011, S. 10-12).

113 Ebd., S. 15.

114 Ders. 2004, S. 9.

115 Ders. 2011, S. 15.

116 Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a.M. 1995, S. 22.

117 Ebd.

und vor die Zentralstellung des Urteils und einer Dominanz der Sprache stellt. In diesem Sinne schließt er sich Gumbrechts Plädoyer für eine „Weltaneignung durch die Sinne statt durch Begriffe“¹¹⁸ an. Das ästhetische Erleben im Museum kann ebenfalls als ein „Oszillieren [...] zwischen ‚Präsenzeffekten‘ und ‚Sinneffekten‘“¹¹⁹ begriffen werden.

Das Konzept der Präsenz ist im Fach der Empirischen Kulturwissenschaft bereits für Projekte und Studien fruchtbar gemacht worden, die den Umgang mit Dingen und Objekten analysieren. Vor allem der Aspekt des Sammelns und Bewahrens und die damit befassten Institutionen rücken dabei ins Blickfeld. So formuliert die Kulturwissenschaftlerin Gudrun M. König in der Vorstellung eines Projektzuschnitts am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft:

„Unter der Formulierung ‚Produktion von Präsenz‘ versteht Hans Ulrich Gumbrecht im Kontext der Materialität von Kommunikation die räumliche Beziehung zu etwas Greifbarem: ‚Was uns ‚präsent‘ ist, befindet sich (ganz im Sinne der lateinischen Form von prae-esse) vor uns.‘ Den Begriff Produktion nutzt Gumbrecht in seiner etymologischen Bedeutung als Vorführen des Greifbaren als ein Präsenzeffekt. Depot und Archiv sind Räume, in denen für Forschung und Lehre Gegenstände der Vergangenheit präsent gehalten werden.“¹²⁰

Präsenz ist eines der musealen Schlagworte in den letzten Jahren und bildet den theoretischen Nährboden für weitere Überlegungen zur musealen Literaturvermittlung mit gegenständlichen Nachlassobjekten von Dichtern und Autoren. So galt die Abschlussstagung des Projekts „wissen&museum“ einem Präsenz- als Museumskonzept. Im Ankündigungstext der Tagung formulierten die Projektbeteiligten:

„Ausstellungen sind Orte der Präsenzerfahrung. Wie kaum ein zweites Medium gestatten sie jenes ‚räumliche Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen‘ (Hans Ulrich Gumbrecht), das wir Präsenz nennen, weil sie Objekte und Kunstwerke im Raum in Szene setzen, um abstrakte Themen

118 Gumbrecht 2004, S. 58.

119 Ebd., S. 18. Vgl. dazu auch Lethen, Helmut: Präsenz. In: Thieme, Thomas/Gfrereis, Heike/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis (= Marbacher Schriften. Neue Folge, Band 11). Göttingen 2015b, S. 76-84.

120 König, Gudrun M./Bauer, Carolin: Anschauungsmaterial. Fachgeschichte als Sachgeschichte. Tübingen 2007, S. 9. Dies ist ein Projektband zu einem gleichnamigen Studienprojekt des Ludwig-Uhland-Instituts, das am Schnittpunkt von Wissenskultur- und Sachkulturforschung, Fach- und Institutionsgeschichte anzusiedeln ist. Vgl. hierzu ebenfalls die publizierte Magisterarbeit der Verfasserin, die Konzepte der Sachkulturforschung mit denen der Material Culture Studies aus dem Feld der britisch-amerikanischen Kulturanthropologie vereint und die Herstellung von Präsenzeffekten durch den aktiven und affektiven Umgang mit deponierten und exponierten Dingen untersucht: Hartmann, Felicitas: Augenlust und Gaumenfreuden: Zum Wert- und Gebrauchswandel von Springerlesmodellen. Tübingen 2007, v.a. S. 127-133.

sinnlich zugänglich zu machen und ästhetische Erfahrungen auszulösen. Für die Ausstellungsanalyse ist Präsenz ein interessanter Terminus, weil er Begriffen wie Atmosphäre, Stimmung und Aura zugrunde liegt, die versuchen, den Kern des Ausstellungserlebnisses zu erfassen. Grund genug, sich einige Fragen zur Präsenz und ihren Effekten zu stellen: Was ist Präsenz? Kann man sie finden, oder muss man sie machen? Entsteht sie im Ding oder erzeugt sie der Raum? Sieht, hört oder fühlt man sie? Und wie kann man sie erforschen?“¹²¹

Dieses Präsenzkonzept ist fruchtbar für ein grundsätzliches Verständnis des Museums als eines Produzenten von Präsenz, als einer Institution, die die Dinge „präsent“, wenn auch nicht direkt „für Menschenhände greifbar“¹²² macht. Das Museum zeigt sie aber im (musealen) Raum und macht sie somit im Wahrnehmungsvollzug für den Rezipienten begreifbar. Damit ermöglicht es eine spezifische Form der Erkenntnis.

Die Raumerfahrung, so Korff,

„gibt mit dem Dreiklang ‚Sehen‘, ‚Gehen‘ und ‚Verstehen‘ eine spezifische Form der Erkenntnis vor, die körperhaft angelegt ist und ihren Grund in der Dreidimensionalität der Dinge hat. Diese Dreidimensionalität ist wiederum Bedingung für die suggestive Wirkkraft musealer Dingarrangements. Der Raum, den das dreidimensionale Ding fordert, erlaubt die Wahrnehmung in Bewegung. Der Körper des Dings, des ‚Es‘, tritt in Dialog mit dem Körper des erkennenden Subjekts, dem ‚Ich‘. Das Exponat als ein körperhaft vorhandener Gegenstand korrespondiert mit dem Betrachter als einem physisch gegenwärtigen Sinnwesen. Das dreidimensionale Ding im Gegenüber des Betrachters bildet eine Alternative zur Bilderfahrung, die über die Massenmedien organisiert wird. Damit verfügt das Museum über eine Wahrnehmungsform, deren Wirkung durch eine produktive Verbindung von kognitiven und affektiven Faktoren gekennzeichnet ist. Museale Erkenntnis hat ihre Basis also in einer, wie Tony Bennett es nennt, ‚relationship between epistemic and sensory regimes‘.“¹²³

121 Vgl. dazu den Ankündigungstext und das Programm zur Tagung: „Antworten auf diese Fragen sucht die Tagung ‚Präsenz – ausstellen, erfahren, erforschen‘, die als Abschluss-tagung des museumswissenschaftlichen Forschungsprojekts ‚wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz‘ (www.wissen-und-museum.de) im Deutschen Literaturarchiv Marbach stattfindet. Referenten aus der Kunst-, Literatur- und Kulturwissenschaft, Ethnologie und Kognitionspsychologie analysieren das Phänomen mit Blick auf die Dinge und Bilder, den Raum und die Besucher von Ausstellungen. Bezugspunkt ist die Ausstellung ‚1912. Ein Jahr im Archiv‘, die im Rahmen des Projekts entstanden und vom 4. März an im Marbacher Literaturmuseum der Moderne zu sehen ist“ (URL: <http://arthist.net/archive/2675>. Letzter Zugriff: 21.09.2017).

122 Gumbrecht 2004, S. 11.

123 Korff, Gottfried: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In: Hartmann, Andreas u.a. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. München u.a. 2011, S. 11-26, hier,

Korff insistiert auf die „Realpräsenz der Dinge“, im Zuge derer die Objekte als „Bürgen und Garanten einer Ästhetik der Anwesenheit“ fungieren.¹²⁴ „Präsenz“ notiert Korff in seinen sechs dingtheoretischen und auf Musealität abhebenden Impulsen im Aufsatz „Dimensionen der Dingbetrachtung“ 2011 als „Stichwort Nummer 1“¹²⁵. Museale Präsenzeffekte stellt er dabei in ein enges Verhältnis zu der bereits klassisch gewordenen Museumstheorie Krzysztof Pomians. Die Gumbrecht'sche Gleichzeitigkeit der Sinn- und Präsenzeffekte, die den Dingen eigen ist, korreliert mit Pomians Betrachtung der Museumsdinge als Semiophoren mit einer semiotischen und einer materiellen Seite. Es ist diese „materiale Semiose“, so Korff, die Widerständigkeit des (Museums)Objekts in seiner Dinglichkeit und Materialität, die sich gegen eine rein interpretatorische und sinnzuschreibende Vereinnahmung sperrt und sie für sinnliche Formen der Erkenntnis, für die Produktion von Präsenz, geeignet macht.¹²⁶

2.2.1 Politik des Zeigens als Praxis des Kuratierens

Für die Praxis des Kuratierens als eine Politik des Zeigens machen Karen van den Berg und Gumbrecht den Ansatz fruchtbar, Präsenzeffekte zu schaffen: Der Blick auf die Hände, durch die die Dinge im Prozess des Ausstellungsmachens wandern, rückt ihre Überlegungen in die Nähe von Latours Programm der Dingpolitik als Form der Wissensproduktion. Van den Berg widmet sich der institutionellen Rahmung von Zeigepraktiken im Museum und stellt dieses als Produktionsstätte von Displays und Präsentationsordnungen vor. Ihre These lautet, dass sich mit der Zunahme der Bedeutung des Kuratorischen im Museum Epistemologien ganz eigenen Rechts etablieren:

„Gerade die jüngere soziologische Wissenschaftsforschung und die historische Epistemologie haben den Blick für den Zusammenhang zwischen institutionsspezifischen sozialen Praktiken und Wissensgenese geschärft. So wurde nicht nur darauf aufmerksam gemacht, dass Artefakte und materielle Objekte als ‚Aktanten‘ eine aktive Rolle bei der Hervorbringung von Wissen spielen, es wurde auch ein gewandeltes Verständnis von Wissensproduktion und Sozialität entwickelt. Forschung wird demnach nicht nur als von soziokulturellen Faktoren beeinträchtigt Tun, sondern selbst als soziokul-

S. 14. Korff bezieht sich auf Tony Bennetts Publikation „Pedagogic Objects, Clean Eyes and Popular Instructions. On Sensory Regimes and Museums Didactics. In: Configuration 6 (1998), S. 345-371, hier S. 350.

124 Korff, Gottfried: Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: Te Heesen/Lutz 2005b, S. 89-107, hier S. 91f.

125 Korff 2011, S. 15.

126 Ebd., S. 15-17.

*turelle Praktik beschrieben. Dabei sind Räume, Objekte, Dinge, soziale Umfelder, Machtfragen und Aufmerksamkeitsökonomien der Wissensgenese und Vermittlung nicht äußerlich, sondern jeder Wissensform und jeder Forschungsaktivität immer schon eingeschrieben.*¹²⁷

Sie entwickelt daraus auch ein Programm für die Museumsmacher:

*„Die Aufgabe jener Kurator/innen [...] besteht so gesehen wohl darin, [...] mit einem Arsenal von Dingen, Bedeutungen und optionalen Handlungen Situationen, und Atmosphären, Sinn und Zusammenhänge zu stiften – womöglich auch auf höchst kontingente Weise. Wenn dies gelingt, wenn hier mögliche Welten erkundet werden können, in denen es sich räumlich und physisch zu positionieren gilt, dann entwerfen Museen auch eigene Epistemologien [...].“*¹²⁸

Für das Museum als einen epistemischen Ort argumentiert auch Anke te Heesen in ihrer Vorstellung prägender Museumsinterpretationen bzw. Museumskonzepten aus historischer Perspektive, u.a. im Rekurs auf Untersuchungen der niederländischen Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, die das American Museum of Natural History in New York analysiert und in ihrer Studie den Begriff des „Metamuseums“¹²⁹ als einen reflexiven Museumsbegriff vorschlägt, der die Praxis des Kuratierens in einer Form der Diskursanalyse eines Ausstellungssettings mitreflektiert, so resümiert te Heesen:

*„Wer spricht? Wer ist der expositorische Akteur? Es wird nicht überraschen, dass dies nicht unbedingt die Kuratoren oder anderes Museumspersonal sind, sondern ein Netz von Personen, Ausstellungsarrangements und Objekten, also ähnlich wie in der Actor-Network-Theory verschiedener Bedingungen, die für das ‚Sprechen‘ des Museums verantwortlich sind.“*¹³⁰

Das Konzept des Metamuseums beinhaltet also eine Form der „Metaisierung“, ein „selbstbezügliches Verfahren, mit dem innerhalb eines Systems über dessen Rahmenbedingungen reflektiert wird“¹³¹, so die Definition des Terminus im

127 Van den Berg, Karen: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In: Dies./Gumbrecht, Hans-Ulrich: Politik des Zeigens. München 2010, S. 143-168, hier S. 143.

128 Van den Berg 2010, S. 167. Van den Berg formuliert weiterhin den Eindruck, dass in den letzten Jahren eine interdisziplinäre Debatte zur Epistemologie des Zeigens stattgefunden hat, und nennt stellvertretend die Marbacher Tagung „deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger“ und den gleichnamigen Tagungsband, hg. von Gfrereis/Lepper 2007. Bezogen auf das Museum führt sie te Heesens epistemologische Perspektive auf das Museum fort (vgl. te Heesen/Lutz 2005).

129 Bal, Mieke: Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt a.M. 2002, S. 72-116.

130 te Heesen 2012, S. 161.

131 Zitiert nach Wirth 2011, S. 53.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie¹³². Diese überträgt der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth ebenfalls im Rekurs auf Mieke Bal auf literaturmuseale Formate und hebt dabei den performativen und deiktischen Akt des Ausstellens hervor, der den Blick darauf lenkt, wie (Alltags)Objekte zu Museumsdingen werden, indem auch die Rahmenbedingungen, das „Exponiert-Werden“ selbst als ein „doppeltes Zeigen“, untersucht werden: „ein Zeigen, bei dem etwas gezeigt wird, bei dem sich aber auch etwas zeigt“¹³³.

Die verschiedenen vorgestellten Konzepte und Positionen aus historischer wie aktueller Perspektive und aus verschiedenen Fachdisziplinen eint, dass sie sich mit der Produktion von Museumsausstellungen sowie der Analyse von Museumsdisplays beschäftigen und das Museum ganzheitlich als einen Ort der Erkenntnisproduktion in den Blick nehmen. Dabei liegt das Augenmerk auf den unterschiedlichen Akteuren und Faktoren, die am jeweiligen Ausstellungssetting beteiligt sind und es beeinflussen – die dafür herangezogenen Objekte in ihren Bedeutungs- und Wirkungsweisen miteingeschlossen. Den dafür herangezogenen Konzepten und Theorien ist gemeinsam, dass sie den Akt des Ausstellens an sich mitreflektieren und nicht nur von einer Analyse des Ausgestellten, des fertigen Produkts ausgehen, das Museum also aus einer Metaperspektive betrachten. Dies ist auch zentral für den Ansatz in der vorliegenden Arbeit, die am Beispiel des Umgangs mit Objekten in den Marbacher Sammlungen und Ausstellungen diese Form der „Politik des Zeigens“ begleitet, beobachtet und analysiert.

So fasst Te Heesen aus historischer Perspektive und im Anschluss an Konzepte der New Museology, die sich bereits zu Beginn der 1990er-Jahre etabliert haben, verschiedenen Positionen zusammen, die auch Gemeinsamkeiten mit den vorgestellten, aktuellen Museumskonzepten aufweisen und die allesamt eint, „dass sie die Funktionsweisen des Museums und der Sammlung aufzeigen und institutionenkritisch vorgehen“¹³⁴. Daraus resultiert eine Sichtweise auf das Museum

„als ein zu interpretierender Ort der Repräsentation, an dem Bedeutung generiert, Macht ausgeübt und spezifische Erkenntnisweisen bereitgehalten werden. [...] Das Museum ist neben Labor oder Feld ein zu analysierender Ort der Wissens- und Herrschaftsvermittlung geworden.“¹³⁵

Im Anschluss an Bruno Latour und die Actor-Network-Theory konstatiert Te Heesen in Bezug auf die Wissensproduktion im Museum und die Vorgehensweise der vorliegenden Untersuchung:

132 Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart u.a. 2013.

133 Wirth 2011, S. 55.

134 Te Heesen 2012, S. 165.

135 Ebd., S. 165f.

„Im Vordergrund steht das Prozessuale als Analyse und Verständigungs-kategorie für die Entstehung von Wissen. Das Präsentations- und Sammlungsgeschehen selbst, das Deponieren und Exponieren (Gottfried Korff) [...] Wie werden Klassifikationen erstellt? Was wird in eine Sammlung aufgenommen, was nicht? Wie werden Ausstellungen geplant und welche Interaktionen zwischen Kurator und Objekt spielen sich während des Aufbaus ab?“¹³⁶

2.2.2 Untersuchungsaspekte und Thesen

Die Analyse des untersuchten Objektumgangs zeigt, dass sich die Akteure bewusst oder unbewusst an der Kategorie des Werks orientieren und eine Bedeutungszuweisung von Objekten aus der Kategorie gegenständlicher Nachlassobjekte zu den editorischen als literaturtheoretischen Bezugsgrößen „Leben“ und „Werk“ eines Autors vornehmen, abhängig beispielsweise von der Präsentationsweise und der Kontextualisierung mit anderen Nachlassobjekten (Werkmedien erster Ordnung, vgl. Holm 2013), sowie den Raum-, Kapitel- und Exponattexten (Werkmedien zweiter Ordnung). Dieses Changieren der Objekte zwischen biografischem und literarischem Kontext bildet dabei die Vorbedingung für ein sich herausbildendes und schließlich aktuelles (Marbacher) Verständnis der Kategorie des Werks eines Autors. Der Prozess der Genese des Werks sowie der Kontext seiner Entstehungsgeschichte sind in diesem Werkverständnis zentral, bilden die Brücke zwischen Biografie und literarischem Schaffen und bieten Raum für neu definierte Bestandteile des Werks sowie Formen der Materialisierung im musealen Raum, der somit ein Werkmedium dritter Ordnung bildet.

Die gegenständlichen Nachlassobjekte werden von den Akteuren in unterschiedlichen Settings (Archiv, Museum, Ausstellung, Dichterhaus) und im Rekurs auf die (literaturwissenschaftliche) Kategorie des Werks ihrerseits verwerkt: Dies ist die zentrale Hypothese der vorliegenden Arbeit, die in den nächsten beiden Kapiteln auf theoretischer und empirischer Basis untersucht wird. Mit dem Begriff der Verwertung sind die Marbacher Basishandlungen im Literaturarchiv und den angeschlossenen Museen benannt: Selektion und Präsentation. Es handelt sich dabei um keinen genuinen Theorie- oder Forschungsbegriff, im Gegenteil: Der Begriff der Verwertung ist der Reflexion der untersuchten Akteure selbst entnommen und wird weiterhin auf ihren spezifischen Umgang mit den Nachlassobjekten Ernst Jüngers übertragen. Mit dem Begriff „Verwertung“ benennen die professionellen Akteure im Literaturarchiv den Umgang Jüngers selbst mit seinen Schrift- und Textobjekten. Wenn beispielsweise von Jünger als

136 Ebd., S. 166.

einem „Schreiber und Artisten der ‚Verwerkung‘“¹³⁷ die Rede ist, so bezieht sich das auf seinen literarischen Produktionsprozess, der sich dadurch auszeichnet, dass Jünger selbst jedes Notat, Tagebuch oder Manuskript kontinuierlich umarbeitet und zur Grundlage seiner publizierten Werke macht oder einfließen lässt. Übertragen auf den Umgang der Akteure mit den gegenständlichen Nachlassobjekten Jüngers erfolgt eine Erweiterung: Der Prozess der Verwerkung schließt damit einerseits nicht nur den Umgang des Autors mit seinen Schriftstücken, sondern auch die Literarisierung von Alltagsobjekten aus seinem Besitz mit ein. Zum zweiten werden unter dem Begriff der Verwerkung nicht nur die Handlungen des Autors selbst, sondern auch die der Akteure verstanden, die sich weiterhin (semi)professionell mit diesen Objekten beschäftigen, und zwar unter der beobachteten Maßgabe, dass sich dieser Umgang ebenfalls an der Kategorie des Werks orientiert. Die gegenständlichen Besitzobjekte eines Autors werden ihrer ursprünglichen Gebrauchsfunktion enthoben und in neue Kontexte eingebettet. Dies geschieht, indem mit ihnen ein (durchaus variierender) Werkbezug hergestellt wird, sei es im Archiv in einem sammelnden Format, in literaturmusealen Formaten wie dem Dichterhaus oder in der Literatúrausstellung in einem präsentatorischen Zugriff.

Was die unterschiedlichen Verwerkungspraktiken dabei verbindet, ist die Tatsache, dass mit dieser Kategorie von Objekten Präsenzeffekte hergestellt werden, die eng mit einer Ästhetik im Sinne einer Aisthetik und somit mit einem spezifischen Wahrnehmungskonzept verbunden sind. Die ehemaligen Alltagsobjekte wirken in ihrer taktilen und haptischen Anmutung auf den Ausstellungsmacher wie auf den Besucher affizierend. Das machen sich die Ausstellungsmacher zunutze und inszenieren die leibliche Begegnung und sinnliche Erfahrung mit den Objekten, „bringen sie einerseits ‚aus der Welt‘ [...] und rekontextualisieren sie andererseits neu, betten sie ein in erläuternde Narrative und verschaffen ihnen damit eine neue Geltung“¹³⁸. Der Fokus auf die sinnliche Wahrnehmung im ästhetischen Erleben ist einerseits für die Rolle der Dinge im Museum, für ihr Zusammenspiel mit dem musealen Raum und dem betrachtenden Subjekt zentral. Andererseits lässt sich dieser Fokus auch für die kuratorische Praxis und Herangehensweise als Produktion von Präsenz fruchtbar machen, indem der Modus des musealen Zeigens als eine spezifische Form der Weltaneignung verstanden wird.

In einem Nachzeichnen der Wanderschaft ausgewählter Objekte und in Anlehnung an Latours Konzept der Dingpolitik als Form der Untersuchung des Zusammenspiels zwischen Akteuren und Dingen wird aufgezeigt, dass einzelne Objekte nicht nur eingesetzt werden, um den Autor und sein Leben präsent und greif-

137 Raulff, Ulrich: Vorwort. In: Gfreireis, Heike u.a. (Hg.): Ernst Jünger: Arbeiter am Abgrund (= Marbacher Katalog Nr. 64). Marbach a.N. 2010, S. 9.

138 Van den Berg: Einleitung. In: Dies./Gumbrecht 2010, S. 7-13, hier S. 11.

bar zu machen. Vielmehr erlangen sie gerade durch ihre wechselnde De- und Rekontextualisierung zwischen Wohnhaus, Museum, Archiv und Dichtergedenkstätte sowie durch ihre mediale Aufnahme eine solche Präsenz im Sinne des Gumbrecht'schen Konzepts, dass sie zum dreidimensionalen Werkbestandteil des Œuvres Ernst Jüngers werden. Das ist vor allem bei denjenigen Objekten der Fall, die eine hohe literarische Präsenz in seinem Werk besitzen und vom Autor selbst literarisch nobilitiert wurden, so z.B. seine Sanduhren, mit denen er sich mit fast 100 Jahren auch fotografieren ließ (Abb. 2).

Im Umkehrschluss sollen die ethnografischen Beobachtungen zum Umgang mit den nachgelassenen gegenständlichen Objekten Ernst Jüngers verdeutlichen,



Abb. 2: Ernst Jünger 1994 in Wilflingen. Foto: François Lagarde.

wie diese Kategorie von Archivalien in unterschiedlichen musealen Zugriffen die sinnlich-haptischen Qualitäten dieser Dinge nutzt, um mit ihnen Präsenzeffekte herzustellen, die dann wieder zur Literatur und zum Werk eines Autors führen. Durch die Auswahl und Zurschaustellung werden diese Objekte dann wiederum so präsent, dass sich die Grenzen einer Zuweisung vom biografischen Partikel über das reflektierte Lebenszeugnis hin zum Werkbestandteil als verhandelbar erweisen.

Erster Untersuchungsaspekt: die Konstituierung eines Werkprofils im Zusammenspiel von Archiv, Edition und Museum als referenzielle Kette der Erkenntnisproduktion

Die erste These lautet, dass die Marbacher Akteure sich im Umgang mit Nachlassgegenständen an Kategorien des Werkbegriffs orientieren. Gleichzeitig definieren sie diese Kategorie mit den Objekten und prägen damit ein spezifisches Literaturverständnis und dessen Vermittlungsform.

Zweiter Untersuchungsaspekt: die Konstituierung eines Werkprofils im Museum und in der dritten Dimension

Die zweite These lautet, dass der analysierte Umgang mit diesen Dingen mit der Arbeitsweise eines Editionsprojekts vergleichbar ist, das aufgrund der überlieferten Text- und Schriftobjekte eine wissenschaftliche Werkausgabe erstellt, in der die exponierten Wohnobjekte zu Werkbestandteilen in einer dreidimensionalen „Schau-Philologie“¹³⁹ werden.

2.3 Forschungsskizze, Methode und Methodenkritik

Im Rahmen des Forschungsprojekts „wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz“¹⁴⁰ absolvierte ich von Mai 2009 bis April 2012 zusammen mit drei weiteren Projektmitarbeitern der Universität Tübingen ein wissenschaftliches Volontariat in der Museumsabteilung des DLA. Der Projektverbund bot den Mitarbeitern zudem die Chance, aus diesem Untersuchungsfeld heraus eigene Forschungsprojekte zu entwickeln und weiter zu bearbeiten. Die Idee dahinter war, einen Dialog zwischen Theorie und Praxis herzustellen und in interdiszi-

¹³⁹ Wirth 2011, S. 63.

¹⁴⁰ Das Forschungsprojekt wurde mit Mitteln des BMBF unter dem Kennzeichen 01UB0909 im Zeitraum von 2009 bis 2012 gefördert. Informationen zum Kooperationsprojekt der Universität Tübingen und des Instituts für Wissensmedien Tübingen mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach unter der URL: <http://www.wissen-und-museum.de>. Zur gemeinsam konzipierten Ausstellung „1912. Ein Jahr im Archiv“ (04.03.-29.08.2012 im LiMo) ist der gleichnamige Ausstellungskatalog als Marbacher Magazin Nr. 137/138 erschienen.

plinärer Zusammenarbeit zwischen Universität und Museum die Übersetzungskompetenz der Geisteswissenschaften zu nutzen, um theoretisches Wissen in praktisches Orientierungs- und Handlungswissen zu überführen. Drei Ziele wurden dabei verfolgt: erstens Methoden und Modelle museums- wissenschaftlicher Forschung zu erarbeiten, die auf unterschiedliche Museumstypen übertragbar sind; zweitens eine neuartige Form universitär-außeruniversitärer Zusammenarbeit zu erproben, um den Transfer von Theorie und Praxis zu optimieren; drittens qualifizierten Nachwuchs für das boomende Ausstellungswesen theoretisch wie praktisch auszubilden.¹⁴¹

Mit dem Status als temporäre Mitarbeiterin des DLA eröffnete sich mir die einzigartige Möglichkeit, Einblicke in interne Strukturen und Arbeitsweisen des Archivs und seinen angeschlossenen Museen zu gewinnen, die dem externen Archivnutzer und Museumsbesucher verwehrt bleiben. Ich wurde in die täglichen Arbeiten und Routinen der Museumsabteilung miteinbezogen und übernahm im laufenden Museumsbetrieb Aufgaben in den Ausstellungs- und Archivräumen, die mich mit den Tätigkeitsfeldern und Praktiken der Marbacher Archivare und Kuratoren vertraut machten und einen intensiven Kontakt und kollegialen Austausch mit den Archiv- und Museumsangestellten gewährleisteten.¹⁴² Im Zuge der Recherchen zur Vorbereitung der im Projektverbund gemeinsam kuratierten Ausstellung „1912. Ein Jahr im Archiv“ waren wir als Projektmitarbeiter oftmals auf das Know-how der Mitarbeiter der Handschriftenabteilung, der Bibliothek und der Kunstsammlungen angewiesen und profitierten in vielen vorbereitenden Gesprächen von deren guter Kenntnis der Bestände. Unsere Teilnahme an Team-sitzungen der Museumsabteilung sowie die für uns eingerichteten Jours fixes mit Mitarbeitern aus den Abteilungen „Archiv“, „Museum“, „Bildung“ und der ALIM boten uns en passant die Möglichkeit, nicht nur das Konzept des Ausstellungsprojekts zu diskutieren, sondern auch Fragen zu stellen, die für unser jeweils bearbeitetes Forschungsprojekt erkenntnisleitend waren: beispielsweise in Besprechungen mit dem Direktor der Institution selbst, der sich mit mir im Zuge eines Austauschs zur Sonderausstellung auch über die historische und aktuelle Sammlungsphilosophie des Hauses unterhielt, was weiterhin zur Einordnung

141 Vgl. dazu den Projektzuschnitt unter URL: <http://www.wissen-und-museum.uni-tuebingen.de/das-projekt/>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

142 Hierzu gehörten beispielsweise das Erstellen eines Ausstellungskonzepts, die Exponatrecherche in den Abteilungen des Archivs, die Vorbereitung zur Gestalterausschreibung für die gemeinsam erarbeitete Sonderausstellung, das Anfertigen von Legeplänen, die Vorbereitung der Exponat- und Raumtexte, das Verfassen von Katalogbeiträgen und Pressetexten, aber auch die Konzeption und Durchführung von Führungen für verschiedene Besuchergruppen in bereits laufenden Ausstellungsformaten sowie regelmäßig anstehende Aufgaben wie die Reinigung der Vitrinen und die Aktualisierung des digitalen Ausstellungsguides M3 in der Dauerausstellung des LiMo.

meiner empirisch erhobenen Daten und Beobachtungen zu den Sammlungsvorgängen innerhalb des DLA beitrug.¹⁴³

Mit dem Fokus meiner Forschung auf die Untersuchung von Praktiken des Umgangs mit gegenständlichen Nachlassobjekten entwickelte sich mein verstärktes Interesse an der Bestandsgruppe „Bilder und Objekte“ (Kunstsammlungen) des Archivs und an der Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern, die in diesem Referat für die Übernahme, Bearbeitung, Magazinierung und Restaurierung dieser Objektkategorie verantwortlich zeichnen. Weiterhin waren die Mitarbeiter des Museumsteams und vor allem deren Leiterin als Kuratorin der Marbacher Ausstellungen sowie der Leiter der ALIM als Projektleiter bei der Neukonzeption des Jünger-Hauses in Wilflingen wichtige Gesprächspersonen und Informanten für die Untersuchung des musealen Umgangs mit dieser Objektkategorie.¹⁴⁴ Prozesse der Nachlassübernahme bzw. der Nachlassbearbeitung im Falle Ernst Jüngers im Archiv, verbunden mit den sich 2009 konkretisierenden Planungen der ALIM zur Neukonzeption des Jünger-Hauses in Wilflingen, sowie das Vorhaben, Ernst Jünger 2010/2011 eine Wechselausstellung im LiMo zu widmen, zogen meine Aufmerksamkeit auf sich. In diesem Feld bot sich mir die von mir als einmalig wahrgenommene Chance, sich parallel abspielende oder zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgende Handlungen und Arbeitsweisen verschiedener Akteure des DLA mit denselben Alltags- als Nachlassobjekten eines Autors in einem zusammenhängenden Zeitraum von drei Jahren zu ethnografieren. Dies bedeutete, dass ich mich im Rahmen meines Volontariats aktiv in die Planungen zur Räumung und Wiedereröffnung des sanierungsbedingten Wohnhauses Jüngers in Wilflingen mit einbrachte und die damit verbundenen Vorgänge gleichzeitig als Forscherin untersuchte. Unter der Federführung des Leiters der ALIM war ich als Mitglied dieses Projektteams in nahezu alle Prozesse miteingebunden, die im Zusammenhang mit der interimistischen Räumung, Schließung und Sanierung der literarischen Gedenkstätte sowie deren Neukonzeption und Wiedereröffnung im März 2011 standen. An dieses Tätigkeitsfeld schloss sich meine Mitarbeit bei der Bearbeitung und Erschließung der 2009 nach Marbach evakuierten gegenständlichen Nachlassobjekte im Archiv an. Schließlich erhielt ich interne Einblicke in die parallel in der Abteilung Museum laufenden Vorbereitungen zur Planung und Umsetzung der großen Jünger-Ausstellung, die von November 2010 bis März 2011 in den Ausstellungsräumen des LiMo gezeigt wurde.

Museum und Archiv als FeldDer hybride Status als Mitarbeiterin der Institution einerseits und als kulturwissenschaftliche Forscherin andererseits erlaubte

143 Gesprächsnotiz mit Ulrich Raulff vom 15.09.2010.

144 Die Ortsansässigkeit des Projektteams in Büroräumen auf der Marbacher Schillerhöhe ermöglichte zudem einen Wissenstransfer mit aktuellen Forschungs-, Erschließungs-, Editions- und Ausstellungsprojekten sowie die Teilnahme an Forschungskolloquien und Tagungen zum wissenschaftlichen Austausch, die in diesem Zeitraum im DLA stattfanden oder im Forschungsverbund organisiert wurden.

mir einen Blick „behind the scenes“, wie die Sozialanthropologin und Museologin Sharon MacDonald dies in ihren ethnografisch orientierten Museumsstudien formuliert, die für die Museologie in den letzten 14 Jahren wegweisend wurden.¹⁴⁵ MacDonald räumt den „front sections“ des Museums als dem öffentlich zugänglichen Ausstellungsraum und damit einer Analyse der musealen Inszenierung der Objekte einen ebenso hohen Stellenwert ein wie den „back sections“, und mit Letzterem meint sie die Magazin- und Depoträume und somit auch die Auswahl-, Sammlungs- und Erschließungsprozesse, denen die Objekte unterliegen.¹⁴⁶ In dieser ethnografischen Form der „Museumsanalyse“¹⁴⁷, die ich mir in meinem Vorgehen zu eigen machte, werden nicht nur Ausstellungen als ein fertiges Produkt und somit die Exponate in den Vitrinen im Zusammenspiel mit den Begleittexten und dem Einfluss von Licht- und Raumarchitektur unter Einbezug des Ausstellungskatalogs und der Begleitschriften, von Presstexten und Ausstellungsrezensionen untersucht. Erkenntnisse lassen sich vielmehr auch aus der Beobachtung und Analyse des Prozesses des Kuratierens und aus den „Backstage“-Aufenthalten der Forscherin gewinnen.

Übertragen auf meine Forschung bedeutet dies nicht nur die Auswertung der letztendlich getroffenen Entscheidungen und beanspruchten Deutungshoheiten, beispielsweise über die Auswahl und Präsentation einzelner Nachlassobjekte Jüngers als Exponate. Erkenntnisleitend für mich war es vor allem, den Weg zur Entscheidungsfindung einschließlich aller Umentscheidungen, Sackgassen, internen Diskussionen und Aushandlungsprozessen nachzuvollziehen, da dies schließlich zu dem geführt hat, was der Besucher im neu eröffneten Jünger-Haus in Wilflingen oder in der Jünger-Ausstellung im LiMo zu sehen bekam. Dieser Zugang erforderte eine empirische Herangehensweise in Form eines Methodemixes, der im Fach der Empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie unter der Bezeichnung Ethnografie bereits klassisch geworden ist und deren wichtigster empirischer Zugang die Feldforschung in Form der teilnehmenden Beobachtung darstellt.¹⁴⁸

145 MacDonald, Sharon: *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford u.a. 2002, S. 4f. Vgl. dazu auch dies. (Hg.): *A Companion to Museum Studies* (= Blackwell companions in cultural studies, Bd. 12). Oxford 2006 (letzte Auflage 2011) sowie dies.: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*. In: Baur 2010, S. 49-72. Vgl. zu einer kritischen Auseinandersetzung mit ethnografischer Forschung im Museumskontext vor allem Gable, Eric: *Ethnographie: Das Museum als Feld*. In: Baur 2010, S. 95-120.

146 MacDonald 2002, S. 4.

147 Vgl. dazu auch die Vorstellung von Analysemethoden dieses Untersuchungsfelds aus interdisziplinärer Perspektive in Baur 2010; zu einer kritischen Auseinandersetzung mit ethnografischer Forschung im Museumskontext auch Gable 2010.

148 Vgl. zur Feldforschung als Königsdisziplin der Ethnologie sowie zum Methodenspektrum in der Empirischen Kulturwissenschaft als Disziplin der Europäischen Ethnologie Illius, Bruno: *Feldforschung*. In: Beer, Bettina/Fischer, Hans (Hg.): *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin 2006, S. 73-98; Schmidt-Lauber, Brigitta: *Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung*. In: Göttisch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Feldforschung*.

Ethnografie wird nach Brigitta Schmidt-Lauber dabei

„nicht als Methode [verstanden], sondern als theoriegeleitete und methodologisch verankerte Perspektive sowie Darstellungspraxis, die sich [...] gleichermaßen in historischer wie gegenwärtiger Forschung manifestiert. [...] Kennzeichnend sind demnach der mikroanalytische Zugang, der Fokus auf (alltägliche) Handlungen und Akteure, eine breite gesellschaftliche Kontextualisierung, eine Kombination unterschiedlicher Quellen und ihre reflexive Dekonstruktion sowie die Fokussierung auf Geschichte und Gegenwart (als gewordene Gegenwart und geschaffene Vergangenheit) zugleich.“¹⁴⁹

Die Untersuchung der Prozesse im Umgang mit den Nachlassobjekten Ernst Jüngers erfolgte in Form teilnehmender Beobachtung, die in meiner Studie als zweite große Säule neben das Quellenstudium als Analysemethode tritt.¹⁵⁰ Dazu gehörte das Führen eines Feldtagebuchs, in dem ich mir während der und im Anschluss an die aktiv begleiteten Arbeitsprozesse Notizen machte, meine Beobachtungen festhielt und die unter den Mitarbeitern geführten Gespräche skizzenhaft protokollierte. Ein digitaler Fotoapparat wurde bei fast allen Vorgängen von den Mitarbeitern des DLA und mir als Arbeitsinstrument eingesetzt,¹⁵¹ und so fiel es mir einerseits leicht, diese zu internen Zwecken angefertigten Aufnahmen in meine Forschung miteinzubeziehen, und andererseits für meine Untersuchung wichtige Aufnahmen von Situationen, Personen- und Objektkonstellationen auch selbst nahezu unbemerkt anzufertigen. Dies führte zu einem umfangreichen Korpus an Fotografien, die ich im Rahmen meiner Ethnografie zur Analyse der beobachteten Vorgänge heranzog und auswertete. In Form eines angehängten Abbildungskatalogs visualisieren und ergänzen diese Aufnahmen die verschriftlichten Ergebnisse erkenntnisleitend.¹⁵² Zur teilnehmenden Beobachtung im Rahmen der Feldforschung traten die im Methodenkanon des Fachs bereits

Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2., erw. und überarb. Aufl. Berlin 2007, S. 219-248; vgl. zur aktuellen Diskussion um den Stellenwert der Feldforschung im Fach zusammenfassend Schmidt-Lauber, Brigitta: Orte von Dauer. Der Feldforschungsbe-
griff in der Europäischen Ethnologie in der Kritik. In: Windmüller, Sonja/Binder, Beate/Heng-
gartner, Thomas (Hg.): Kultur – Forschung. Zum Profil einer volkskundlichen
Kulturwissenschaft. Münster 2009, S. 237-254.

149 Schmidt-Lauber 2009, S. 253f.

150 Vgl. dazu Hauser-Schäublin, Brigitta: Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hg.): Me-
thoden und Techniken der Feldforschung. Berlin 2003, S. 33-54.

151 Die Kamera wurde für Inventarfotos von Objekten bei der Erschließung im Archiv verwendet
sowie zur Dokumentation der Evakuierungs- und Einräumarbeiten im Jünger-Haus und während
der Auf- und Abbauten der Ausstellung im LiMo.

152 Vgl. zum Einsatz von Fotografien im Rahmen der Feldforschung Hägele, Ulrich: Foto-Ethnogra-
phie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen 2007; Harper,
Douglas: Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten. In: Flick, Uwe/Kardoff, Ernst von/
Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 402-
416.

ebenfalls klassischen Experteninterviews mit einzelnen Akteuren hinzu.¹⁵³ Unter Experten verstehe ich alle Akteure, die mit den Nachlassobjekten umgehen oder aber eine Deutung derselben vornehmen. Das sind gleichermaßen Mitarbeiter der Institution (Direktor, Archivar, Kurator, aber auch Hausmeister) sowie Personen außerhalb des DLA wie die ehemalige Haushälterin Jüngers oder Mitglieder der Ernst-Jünger-Stiftung. Die Interviews wurden leitfadengestützt geführt und nicht immer mit dem Diktiergerät aufgezeichnet und transkribiert, da es mir nicht auf wörtlich wiedergebbare Aussagen, sondern zumeist auf die Beschreibung und Erläuterung von Denkweisen und Praktiken seitens der Akteure ankam, die ich indirekt in die Analyse des Umgangs mit einbezog.¹⁵⁴ Weiterhin führte ich die Interviews in unterschiedlichen zeitlichen Phasen der Feldforschung. So wurde beispielsweise der Leiter der ALIM mehrmals befragt: zu Beginn der Planungen zur Neukonzeption, nach der Ausräumung und Schließung der Gedenkstätte sowie im Zuge der Wiedereinräumung und Eröffnung. Dieses mehrstufige Vorgehen ließ vor allem auch den Abgleich von ursprünglichen Intentionen, Vorgehensweisen und Bedeutungszuschreibungen und einem etwaigen Wandel bis zur finalen Präsentationspraktik als Ergebnis dieser Aushandlungsprozesse zu. Dasselbe gilt für Mitarbeiter der Bestandsgruppe „Bilder und Objekte“, die mehrfach zu ihren Entscheidungen und Selektionskriterien im Zuge der Nachlassübernahme Jüngers befragt wurden und der Verfasserin beispielsweise im Rundgang durch die Magazine des Archivs den Bestand an gegenständlichen Nachlassobjekten und Kunstgegenständen vorstellten, um daran die historisch und aktuell angewandten Provenienz- und Übernahmeverfahren zu erläutern.

Einen ebenso großen Stellenwert wie die im Vorfeld vorbereiteten und in verschiedenen Phasen geführten Interviews nahmen diese informell geführten Gespräche mit Akteuren ein, die auch an Orten außerhalb der Institution stattfanden und sich oftmals viel zwangloser gestalteten. Dazu gehörten Gespräche während gemeinsam verbrachter Mittagspausen in der Cafeteria, auf Exkursionen oder während gemeinsamer Autofahrten (z.B. auf den diversen Fahrten nach Wilflingen, das ca. 130 km von Marbach entfernt liegt). Diese Form der Gespräche als methodisches Instrument bezeichnet MacDonald als „semi-structured interviews“ und „formal discussions“.¹⁵⁵ Zu dem von mir selbst erhobenen Untersuchungsmaterial im Rahmen der Feldforschung trat die Recherche

153 Vgl. dazu: Schmidt-Lauber, Brigitta: Das qualitative Interview oder: die Kunst des Reden-Lassens. In: Götttsch/Lehmann 2007, S. 169-188.

154 Vgl. dazu in Absetzung: Pfadenhauer, Michaela: Auf gleicher Augenhöhe reden. Das Experteninterview – Ein Gespräch zwischen Experte und Quasi-Experte. In: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Wiesbaden 2005, S. 113-130.

155 MacDonald 2002, S. 14. Diese Gespräche wurden retrospektiv und skizzenhaft ins Feldtagebuch der Verfasserin übertragen, eine wörtliche Wiedergabe des Gesagten wurde nur dann erinnernd in Zitatform notiert, wenn für die Verfasserin mit dieser Aussage eine besondere erkenntnisleitende Relevanz des Gesagten verbunden war. Hierzu zählen auch Briefe,

und Auswertung von bereits vorhandenen Schrift- und Bildquellen. Dazu zählten Ausstellungskataloge und Presserezeptionen, vor allem aber auch intern kursierendes Arbeitsmaterial von Bestandslisten, To-do-Listen, verschiedene Präsentationsentwürfe und konzepte, Legepläne, Protokolle aus Arbeitssitzungen, intern verwendete Regelwerke zur Nachlasserschließung¹⁵⁶ bis hin zum Einbezug von Archivalien aus der Handschriftenabteilung als Quellen zur Rekonstruktion des historischen Umgangs mit Nachlassobjekten seit der Gründung der Institution auf der Marbacher Schillerhöhe. Der durch den Forschungsverbund bedingte freie Zugang zum digitalen Museumsserver und die Nutzung archivinterner Findsysteme ergaben eine komplexe und sehr heterogene Quellenlage aus digitalen und analogen Schrift- und Bild- als Informationsquellen, deren Einbezug sich für meine Forschung jedoch als äußerst fruchtbar erwiesen hat. Die Zusammenschau mit den empirischen Daten aus der Feldforschung gewährleistete eine nahezu lückenlose Rekonstruktion der durchlaufenen Stationen einzelner Nachlassobjekte Jüngers als Gegenstand der Untersuchung und führte zu einem ganzheitlichen Bild der angewandten Archiv- und Museumspraktiken der beteiligten Akteure im untersuchten Feld.

In meiner Untersuchungsmethode, die zeitlich unterschiedliche Stadien der Nachlassbearbeitung und Ausstellungsproduktion in den Blick nimmt, orientiere ich mich weiterhin an den Forschungen Sharon MacDonalds. Sie teilt ihre Analyse von Museumsausstellungen in drei Blöcke auf, die jeweils auf ein zeitlich anderes Stadium der Planung und Umsetzung fokussieren und eine jeweils eigene Form der methodischen Herangehensweise erfordern: die Ausstellungsproduktion, die Analyse der fertigen Ausstellung sowie die Besucherstudien, zusammengefasst in „production“, „text“ und „consumption“.¹⁵⁷ Mein Vorgehen unterscheidet sich von dieser triadischen Herangehensweise jedoch grundsätzlich darin, dass das Augenmerk in erster Linie auf dem empirischen Nachvollzug des Prozesses der „production“, dem archivarischen sowie dem ausstellungsvorbereitenden Umgang mit Nachlassobjekten liegt. Die aktuelle Präsentation im Sinne von MacDonalds „text“ stellt im Falle der Untersuchungen zum Jünger-Haus die Analyse des Ist-Zustandes zum Zeitpunkt der feierlichen Neueröffnung der literarischen Gedenkstätte im März 2011 dar; entscheidender für mich war jedoch die Beobachtung der Aushandlungsprozesse um die Auswahl und Präsentation einzelner Objekte während der Vorbereitungs-, Planungs- und Gestaltungsphase. Dasselbe gilt für die große Ernst-Jünger-Ausstellung im LiMo.¹⁵⁸ Da in der vorliegenden Un-

Telefongespräche und der E-Mail-Verkehr mit Personen, aus denen in der vorliegenden Arbeit zitiert wird.

156 So z.B. das „Marbacher Memorandum“, genannt „Memo“, im Abgleich mit dem aktuell gültigen Regelwerk zur Erschließung schriftlicher Nachlässe, genannt RNA.

157 Vgl. MacDonald 2002, S. 16.

158 Im Falle der Ausstellung im LiMo nimmt die Analyse der fertigen Ausstellung größeres Gewicht ein als beim Jünger-Haus in Wilflingen. Das liegt darin begründet, dass ich hier nicht

tersuchung Erkenntnisse zum Status und Stellenwert einzelner Nachlassobjekte bezüglich ihrer Werkförmigkeit in literaturmusealen Settings gerade auch aus den vorgängigen archivarischen Praktiken und Handlungsabläufen mit diesen Objekten abgeleitet werden, tritt dieser zweite Aspekt vergleichsweise in den Hintergrund, während der dritte Baustein, die Besucherforschung („consumption“) als Untersuchung der Wirkung der Präsentation auf den Rezipienten nur gestreift werden kann. Zentrum der ethnografischen Studie bilden die Vorgänge aufseiten der Produzenten, sprich der Ausstellungsmacher im Museum und der Bestandsbildner im Kreis der Nachlassverwalter bzw. der Bibliothekare und Archivare. Hier ist der Erkenntnisgewinn dieser Arbeit zu verorten: Auch MacDonald konstatiert, dass viele Museums- und Ausstellungsstudien vom fertigen Produkt und damit von einer Analyse der Bedeutungsproduktion der Kuratoren ausgehen, die sich mit und an den Dingen in Form der Auswahl und Objektkonstellationen in den Vitrinen, ergänzt um Begleittexte etc., im Ausstellungsraum zeigen, und die vorangegangenen Aushandlungsprozesse dabei außen vorlassen. Es hat sich jedoch gezeigt, dass es gerade diese oft impliziten Praktiken und Arbeitsweisen der Akteure sind, die den jeweiligen Objektumgang prägen und in deren Analyse es gelingt aufzuzeigen, wie sich Deutungshoheiten verschieben. Im empirischen Nachvollzug der Einbindung von Objekten als Bedeutungsträger in der Präsentation im Dichterhaus bzw. in der Literaturausstellung ergeben sich als Resultat der vorliegenden Untersuchung neue Perspektiven auf eine literaturmuseale geprägte Kategorie des Werks. Für die Ausstellungs- als Museumsanalyse in Form von Einzelfallstudien, zu der auch die vorliegende Arbeit zählt und die auf Tiefe statt auf Breite abzielt, macht Thiemeyer die Begriffe der Totalität und der Methodenvielfalt stark: „Totalität bezeichnet die Erfassung möglichst vieler relevanter Daten, Methodenvielfalt die Anwendung verschiedener Methoden, um alle Ebenen auswerten zu können und blinde Flecken zu erkennen.“¹⁵⁹

Die Gefahr bei solchen Einzelfallstudien sieht Thiemeyer methoden- und quellenkritisch in einer zu starken Binnensicht auf ihren Gegenstand angelegt: Ausnahmen von der Regel und systemimmanente Fehler werden dabei ausgeblendet, wobei auch der Vergleich mit anderen Ausstellungen dieser Gefahr nur punktuell vorbeugen kann.¹⁶⁰ Meine ethnografische Untersuchung erfolgt innerhalb einer Institution und erlaubt damit ein intensives Studium der untersuchten Prozesse in einem klar

maßgeblich in die Planungen zur Ausstellungskonzeption miteinbezogen, sondern mit konkreten Recherchen zu Objekten aus dem Jünger-Haus bzw. zu Nachlassobjekten in den Magazinen erst gegen Ende der Planungsphase betraut war. Die Mithilfe beim Aufbau und die Begleitung der Museumsleiterin ins Wohnhaus Jüngers zur finalen Objektauswahl sowie der Einbezug von Konzept- und Arbeitspapieren aus der Planungsphase sind in der Zusammenschau und im Abgleich mit dem Ausstellungskatalog und den (Presse-)Aussagen des Kuratorenteams zur Ausstellung jedoch dem Prozess der „production“ zuzurechnen.

159 Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle. In: Baur 2010b, S. 73-95, hier S. 79.

160 Vgl. ebd.

definierten Feld und Zeitraum als einer bewusst gewählten kleinen Analyseeinheit, aus der tiefere Einsichten als in Querschnittsvergleichen gewonnen und neue Hypothesen formuliert werden können. Die Analyse verschiedener literaturmusealer Schauplätze und Präsentationspraktiken, die mit der Institution DLA in Verbindung stehen, gewährleistet allerdings bereits eine Vergleichbarkeit der Ergebnisse in unterschiedlichen literaturmusealen Settings wie der Literatúrausstellung und dem Dichterhaus. Hinzu kommt der Einbezug der archivarischen Praktiken, die den literaturmusealen Umgang bedingen oder beeinflussen, als weitere Form der Verwertung von Objekten. Berücksichtigt wird somit auch die spezifische Sammlungs- und Institutionsgeschichte Marbachs, was weiterhin zur Wahl von Methoden führt, die einer historischen Museologie¹⁶¹ in einer räumlichen und zeitlichen Distanz zum Forschungsgegenstand zuzurechnen sind und in denen methodenkritisch angemerkt werden muss, dass sich beispielsweise das sinnliche Potenzial von Objekten in unterschiedlichen Ausstellungsformaten als nur schwer rekonstruierbar erweist. Dies ist z.B. auch bei Wahrnehmungskategorien wie Aura, Authentizität und Atmosphäre von Objekten in ihrer musealen Konstellation der Fall, die im Rahmen der aktuellen Feldforschung zentrale Topoi darstellen und ihrerseits wieder Einfluss auf den untersuchten Objektumgang seitens der Akteure nehmen.¹⁶² Eine breit angelegte Untersuchung zum Status und Stellenwert von Nachlassobjekten als möglichen Werkbestandteilen und somit eine Verallgemeinerbarkeit der Befunde außerhalb der Marbacher Institution stehen dabei noch aus.

Als Ergebnisse lassen sich aus der Empirie abgeleitete, kulturwissenschaftlich motivierte Reflexionen formulieren, die unter Einbezug theoriegeleiteter Auseinandersetzungen mit der Kategorie des Werks und dessen Konstituierungsprozessen stattfinden und die Chance bieten, Möglichkeiten einer Grenzerweiterung dieser Kategorie im Sinne eines objektzentrierten Literaturverständnisses auszuloten.

2.3.1 Zur Selbstreflexion der Forscherrolle

Aus meinem Status als aktiv tätige Mitarbeiterin bei den Archiv- und Ausstellungsprojekten einerseits und als teilnehmende Beobachterin genau dieser Prozesse andererseits nahm ich eine hybride Rolle im Forschungsprozess ein. So eröffnete sich

161 Vgl. dazu Raffler, Marlies: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien u.a. 2007.

162 Hierzu bemerkt Thiemeyer kritisch: „Wer Ausstellungen aus historischer Perspektive untersucht, ist abhängig von der Überlieferungslage, muss aus Fragmenten ein neues Gesamtbild zusammensetzen. Er ist in hohem Maße auf die Sicht der Produzenten und Rezipienten der Ausstellungen, also Kuratoren und Besucher bzw. Rezensenten angewiesen, weil er das eigentliche Produkt, die Ausstellung, höchstens ausschnitthaft auf Photographien oder anderen Abbildungen betrachten kann. Das sinnliche Potenzial der Schau, etwa die Aura der Dinge oder die Wirkung des Raums, entzieht sich seiner Analyse weitgehend“ (Thiemeyer 2010b, S. 81).

mir ein innovativer Blick auf die Vorgänge, der das Potenzial birgt, das methodische Forschungsrepertoire klassischer Museumsstudien und -analysen zu bereichern: Mein aktives Tätigsein bei der Aus- und Wiedereinräumung des Jünger-Hauses bedeutete, bei allen entscheidenden Prozessen anwesend sein zu dürfen und dabei nicht als Fremdkörper, sondern als Teil des Teams wahrgenommen und somit auch in alle Aushandlungsprozesse integriert zu werden. Dies gewährleistete einen ganzheitlichen Blick auf alle mit den Objekten verbundenen Praktiken, die in die Analyse miteinbezogen werden konnten, ohne dass wichtige Entscheidungen hinter meinem Rücken getroffen wurden. Ich konnte quasi en passant und während des gemeinsamen Arbeitens Informationen generieren und Fragen stellen, was den Vorteil hatte, dass sich die Akteure dabei nicht permanent bewusst machten, dass ihre Aussagen und Handlungen im Rahmen eines Forschungsprojekts beobachtet und analysiert wurden, auch wenn ich mein Forschungsinteresse bei der Mithilfe und Mitarbeit im Projekt den Akteuren gegenüber nie verheimlicht habe. Bei Gesprächen und Interviews, die mit einer vorherigen Ankündigung in den Büroräumen einzelner Mitarbeiter stattfanden oder die sich in Situationen ergaben, die einer klassischen Interviewsituation nahekamen, muss allerdings kritisch berücksichtigt werden, dass die befragten Mitarbeiter ihr Handeln stärker reflektierten, als dies in ihrem routinierten Tagesgeschäft der Fall war. Hinzu kommt bei den professionellen Akteuren (Archivare und Kuratoren), dass sie sich in vielen Fällen selbst als Wissenschaftler und Forscher betätigen und damit teilweise bestens mit den Methoden und Studien meines Forschungsgebiets vertraut sind: Es gestaltete sich in der Auswertung des Gesprächsmaterials als große Herausforderung, diese Ebene der Selbstreflexivität in die Analyse der Aussagen der Akteure mit einzubeziehen oder sie zumindest zu berücksichtigen. Eine weitere Schwierigkeit im Rahmen der Feldforschung lag darin, dass ich durch ein bereits absolviertes museumswissenschaftliches Volontariat, diverse Praktika und nicht zuletzt durch die Mitarbeit im Forschungsprojekt „wissen&museum“ mit dem Kuratieren von Ausstellungen und dem Objektumgang in musealen Sammlungen und im Archiv auf theoretischer und praktischer Ebene bereits viel Erfahrung sammeln konnte. Es galt also, mir dieses vertraute Feld wieder fremd zu machen und einen unverstellten Blick auf die mit den Objekten verbundenen Vorgänge zu richten. MacDonald beschreibt diese Aufgabe als „how to defamiliarise the familiar“¹⁶³. Dabei fiel es mir nicht immer leicht, mich selbst als Teil des Marbacher Teams im Museum und im Archiv zu verstehen, die mir zugewiesenen Tätigkeiten erst einmal unhinterfragt auszuführen und mich gleichzeitig zurückzuhalten, um einzelne Handlungsabläufe nicht aktiv zu steuern bzw. mit dem eigenen Tun zu beeinflussen. Der Widerspruch zwischen der Rolle als Mitarbeiterin und der Rolle als Forscherin spitzte sich vor allem während des Projekts der Neukonzeption des Jünger-Hauses als „Reauthentifizierung“ desselben zu. Durch meine forschungsbedingten Recherchen zu den Nachlassobjekten Ernst Jüngers wurde ich schnell als

163 MacDonald 2002, S. 7.

Expertin erkannt, was bisherige Standorte einzelner Objekte sowie deren literarische Nobilitierung seitens des Autors betraf. Die aktive Einbindung in alle Räumungs- und Planungsprozesse machte mich zudem aufs Engste mit den Räumen und Objekten im Jünger-Haus vertraut, so dass ich oftmals um meine Meinung zu einzelnen Objekt-konstellationen und deren möglichen Präsentationsweisen befragt oder mir teilweise sogar die Federführung und Supervisierung der Ein- und Ausräumungsarbeiten im Haus übertragen wurde. In diesen Fällen wurde ich selbst zur handelnden und die Aushandlungsprozesse um die Objekte mit beeinflussenden Akteurin.

Was sich einerseits als Herausforderung gestaltete, barg zugleich die Stärke des „neuen Blicks“ auf die ethnografierten Prozesse und Vorgänge: Unter der Maßgabe der Selbstreflexivität des eigenen Tuns konnte ich beobachten, wie meine Handlungsweisen wiederum Einfluss auf das Tun und die Entscheidungen der Akteure nahmen. Dieser doppelte Zugang zum Feld bot mir die Möglichkeit, Aushandlungsprozesse um Objekte durch mein Eingreifen offen zu thematisieren: Durch einen von mir bewusst herbeigeführten oder auch hinterfragten Objektumgang ließen sich Reaktionen und Reflexionen der beteiligten Akteure herbeiführen und ethnografieren, die auf den ersten Blick und im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung allein nicht evident geworden wären. So nutzte vor allem der Leiter der ALIM die Anwesenheit und Mitarbeit der Verfasserin zum produktiven Gedankenaustausch über mögliche Zugangsweisen und Präsentationskonzepte im Jünger-Haus, z.B. in gemeinsamen Reflexionen über Kategorien des Authentischen und Auratischen im Zusammenhang mit dem Versuch der musealen Reinszenierung der Wohnräume Ernst Jüngers. Diesen Gesprächen konnte und wollte ich mich nicht entziehen und so habe ich versucht, nach bestem Wissen und Gewissen verschiedene Sichtweisen anzubieten und wiederzugeben, die zur Diskussion beitrugen, ohne dabei während der entscheidenden Planungssitzungen der beteiligten Akteure eigenmächtig Entscheidungen zu treffen oder zu provozieren. Dass meine Mitarbeit im Team die Handlungsprozesse mitbeeinflusste, steht jedoch außer Frage und muss in die Analyse der ethnografierten Praktiken und Umgangsweisen miteinbezogen und in der Auswertung der Feldforschung berücksichtigt werden.¹⁶⁴ Durch meine intensive Mitarbeit im Jünger-Haus wurde ich auch zur Bezugs- und Vertrauensperson für einzelne Akteure bzw. wurde mir teilweise eine vermittelnde Rolle zwischen unterschiedlichen Interessensparteien zugeschrieben: So wurde ich beispielsweise zur Ansprechpartnerin der Haushälterin bzw. Kustodin im Jünger-Haus, die nicht

164 Am eindrücklichsten erlebte ich die Spannung dieser hybriden Rolle bei der Wiedereinräumung des Wohnhauses am Beispiel von Jüngers Schreibtisch: Da dem Leiter der ALIM bekannt war, dass ich eine intensive Foto-Recherche zu verschiedenen Schreibtischsituationen zu Lebzeiten und nach dem Tod des Autors betrieben hatte, überließ er mir am Tag vor der Neueröffnung des Jünger-Hauses die Auswahl und Positionierung von Gegenständen auf der Tischplatte. Ich erledigte diese Aufgabe in Anlehnung an die getroffenen Absprachen zur Wahl des Referenzzeitraums, den die Schreibtischsituation wiedergeben sollte, und prägte somit gleichzeitig sein Aussehen auf den zahlreichen Pressefotos, die am Tag der Neueröffnung entstanden sind.

immer mit den Entscheidungen des Leiters der ALIM und seiner Mitarbeiter einverstanden war. Sie vertraute sich mir an und versuchte, über mich Einfluss auf bestimmte Entscheidungen zu nehmen. Ich habe sie zu Beginn der Arbeiten in Wilflingen davon in Kenntnis gesetzt, dass für mich der Prozess der Neukonzeption der Gedenkstätte und damit auch alle Handlungen, Absprachen und Diskussionen im Haus Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung sein werden – dennoch rief die Auswertung der Beobachtungen die ehemalige Haushälterin betreffend bei mir fast schon ethische Bedenken hervor, da sie sich ihrer Rolle im Forschungsprozess von allen (professionellen) Akteuren vermutlich am wenigsten bewusst war.¹⁶⁵ Gleichzeitig stellte sie eine Gewährsperson dar, deren Intentionen und Handlungen sich in ganz umgangssprachlichem Sinne am authentischsten und unversteltsten zeigten und somit einen großen Gewinn für die Ethnografie darstellten.

Die Verschriftlichung der ethnografischen Beobachtungen im empirischen Teil der Arbeit erfolgt teilweise in fast prosaischer Form; MacDonald beschreibt diese Mischung aus offener und geschlossener Textstruktur als „textual freedoms of novels [...] which use movement between different time-frames in the unravelling of their plots“ und „somewhat torn between producing a ‚messy text‘ in the sense used by George Marcus – a text which resists closure and the evocation of totality – and the narrative compulsion to tell a story, which seems to invoke a move towards closure“.¹⁶⁶ Um die Analyse der Vorgänge und Aushandlungsprozesse in ihrer Komplexität dicht beschreiben¹⁶⁷ und für den Leser nachvollziehbar machen zu können, gebe ich einzelne Passagen in Form von Beobachtungsprotokollen wieder, die sich auch im Layout vom Rest des Textkorpus absetzen. Hierbei handelt es sich um ausformulierte Einträge und Notizen aus dem Feldtagebuch (ergänzt um erhobenes Fotomaterial), die beispielsweise einen ganzen von der Verfasserin erlebten Tag während der teilnehmenden Beobachtung im Feld wiedergeben. Diese dichten Situationsbeschreibungen ermöglichen es, komplexe Handlungsabläufe und Prozesse wie den Aus- und Einräumungsprozess von Objekten im Jünger-Haus mit all den in im

165 Vgl. dazu Lindner, Rolf: Die Angst des Forschers vor dem Feld. Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozess. In: Zeitschrift für Volkskunde 77 (1981), S. 51–66.

166 Vgl. MacDonald 2002, S. 16, die auf George E. Marcus' Publikation „Ethnography through Thick and Thin“ (Princeton 1998) und im zweiten geschilderten Zugang auf Janet Hoskins Buch „Biographical Objects. How Things tell the Stories of People's Lives“ (London 1998) rekurriert. Sie führt dazu weiter aus: „Messiness had resonance for the complexity and ethical fuzziness of much that I wanted to say about the Museum; but it also seemed to me that there were certain stories that needed telling and that without some tidying up [...] these would be submerged.“ Diese so beschriebene Spannung gilt es in der Verschriftlichung der Ethnografie und im Versuch auszuhalten „to produce a narrative account, with a sense of direction which results from following a process, but which also tries not to lose the sense of what was in many respects a messy business“ (ebd., S. 16f.).

167 Im Sinne Clifford Geertz' in seinem semiotisch geprägten Verständnis von Kultur als „selbstgesponnenem Bedeutungsgewebe“, in das wir mit den Objekten verstrickt sind. Vgl. Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung – Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main 1994 (1983).

Raum stehenden, in Erwägung gezogenen, diskutierten und schließlich getroffenen Entscheidungen exemplarisch und bildgestützt nachzuvollziehen. Eine Abstraktion und Analyse des Beschriebenen erfolgt dabei erst in einem zweiten Schritt. Diese Passagen dienen ebenfalls dazu, den Lesern das ethnografische Vorgehen als Methode sowie die Rolle der Verfasserin in diesem Prozess und nicht zuletzt die subjektiv motivierten Handlungsvorgänge der beobachteten Akteure evident vor Augen zu stellen. Zur Verschriftlichung der Ergebnisse ist abschließend noch anzumerken, dass kein Versuch unternommen wird, die Akteure zu anonymisieren, da sie größtenteils immer noch in der Institution beschäftigt sind und sich beispielsweise auf der Homepage der Institution, namentlich in ihren Abteilungen und mit ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern vorstellen. Auch bei einer Anonymisierung der in der Ethnografie in ihren Zuständigkeitsbereich des DLA eingeordneten Mitarbeiter wäre daher ein Rückbezug auf konkrete Personen möglich. Anonymität kann somit nicht gewährleistet werden. Dennoch verzichte ich größtenteils auf die Nennung von Namen, da die Profession der Akteure sowie ihr Anstellungsverhältnis und ihre hierarchische Position innerhalb des DLA als Referenzrahmen für die Einordnung und Interpretation ihrer Handlungsweisen oftmals aussagekräftiger ist.

2.3.2 Zur Forschung mit Markerobjekten und institutionellem Rahmen

Was meine methodische Herangehensweise von der MacDonaldis in ihrer Ethnografie des New Yorker Science Museums (Untersuchung von „production“, „text“ und „consumption“) weiterhin unterscheidet, ist die institutionelle Rahmung der Studie. Zum Ersten handelt es sich nicht um eine Untersuchung von Prozessen innerhalb einer Institution, räumlich verstanden als unter einem Dach vereinte Organisation. Die teilnehmende Beobachtung erforderte nicht nur ein mehrortiges Vorgehen über räumliche Distanzen hinweg, die Akteure und Schauplätze voneinander trennen.¹⁶⁸ Es sind damit institutionell bedingt auch verschiedenartige Formen des Objektumgangs verbunden: Archiv, Editionsprojekt, Museum bzw. Literatúrausstellung und Präsentation im Dichterhaus bilden verschiedene Einrichtungen des kulturellen Gedächtnisses¹⁶⁹, in denen professionelle und

168 Untersucht werden die Handlungsabläufe im Archivgebäude mit seinen Magazinen und den Büros der Mitarbeiter sowie die Vorgänge in den Museumsgebäuden auf der Marbacher Schillerhöhe, zu denen ebenfalls Büros sowie die Ausstellungsräume gehören, und nicht zuletzt das Jünger-Haus in Wilflingen, das nicht nur einen musealen Schauplatz darstellt, sondern auch als Besprechungs-, Arbeits- und damit Handlungsort der Akteure fungierte.

169 Aleida Assmann gliedert das kulturelle Gedächtnis in Konzepte des Erinnerns und des Vergessens. Während sie dem ersten Konzept, dem Erinnern, ein Funktionsgedächtnis zuschreibt, zu dem sie das Museum mit einem aktiven Sammlungspathos zählt und das sie von einem kulturellen Speichergedächtnis abgrenzt, das passiv ansammelt und zu dem das Archiv zu rechnen ist, birgt das zweite Konzept, das Vergessen, ebenso aktive und passive Mechanismen wie

nichtprofessionelle Akteure unterschiedliche Kulturpraktiken im Umgang mit den Objekten anwenden und dabei nicht zwingend alle der Institution DLA Marbach angehören¹⁷⁰ oder aber eigene Abteilung mit einer eigenen Organisations- und Personalstruktur bilden. Die vorliegende Untersuchung ist damit weder eine reine Museumsanalyse oder Feldforschung im Archiv, sie vereint unterschiedliche Orte, Akteure und damit auch Prozesse, die unter dem Dach der Institution DLA firmieren.

Dreh- und Angelpunkt bilden die ausgewählten Markerobjekte mit ihrer Geschichte und ihren Migrationswegen an allen untersuchten Schauplätzen. Richtungsweisende Fragestellungen in der Untersuchung des „social life of things“ der Markerobjekte auf ihren Wanderwegen können dem *biographical approach* entnommen werden: Hierbei handelt es sich um einen von dem Anthropologen Igor Kopytoff entwickelten Fragenkatalog zur Erhellung der verschiedenen Lebensphasen eines Dings, der den Objekten damit einen schon fast subjektivisch anmutenden Stellenwert einräumt:

„Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such

Zensur oder Vernachlässigung. Dingen, die Teil des Funktionsgedächtnisses sind, wird Wert zugeschrieben, sie nehmen aktiv am Vorgang der Kanonisierung teil, werden Element des aktiven, nicht des passiven Teils des kulturellen Gedächtnisses. Das Archiv stellt Assmann als Ort der Ansammlung statt der Sammlung vor, in dem der Zufall eine größere Rolle als die gezielte Steuerung spielt und das mit Tätigkeiten des Sicherns und des Erhaltens in einer Schutzfunktion in Verbindung gebracht wird. Vgl. Assmann, Aleida: Archive im Wandel der Mediengeschichte. In: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan/Assmann, Aleida (Hg.): Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten. Berlin 2009, S. 165-177. Zur Dynamik des kulturellen Gedächtnisses vermerkt Assmann: „Was in den Kanon bzw. das Funktionsgedächtnis gelangt, ist von emphatischer Wertschätzung getragen, was sich im Archiv bzw. Speichergedächtnis befindet, ist Gegenstand historischer Neugier“ (Dies.: Archive und Bibliotheken. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 165-170, hier S. 165). In der vorliegenden Studie zeigt sich, dass das dem Archiv zugeschriebene Provenienzprinzip in Abgrenzung zum musealen (und damit selektiven) Sammlungsparadigma nicht regelhaft angewendet wird. So liegt der Fokus hier auf dem Nachvollzug der Entscheidungskriterien der Übernahme von Nachlassobjekten, für den mitunter Regelwerke fehlen bzw. der subjektiv motiviert ist und zur Kanonisierung eines Autors mittels der archivierten und musealisierten Nachlassobjekte beiträgt. Auf diesen Spielraum der Aushandlungsprozesse fokussiert auch Assmann: „Normativer Kanon und historisches Archiv sind zwei Pole des kulturellen Gedächtnisses, die in den Institutionen der Museen und Archive zusammengefasst werden. Grundsätzlich sind diese Pole nicht gegeneinander abgeschlossen, sondern stehen in einem ständigen Austausch-Verhältnis miteinander, weshalb die Bestände des kulturellen Gedächtnisses wandelbar und auch immer wieder neu verhandelbar sind“ (Assmann 2010, S. 169). Vgl. dazu auch Schenk, Dietmar: Kleine Theorie des Archivs. Stuttgart 2008, hier v.a. S. 76-86.

- 170 So z.B. Mitglieder der Ernst-Jünger-Stiftung als Betreiber der literarischen Gedenkstätte sowie der Bauherr, der Architekt und die Kustodin des Jünger-Hauses in Wilflingen, weiterhin Kuratoren von Ausstellungen in Hannover und Berlin, die die untersuchten Nachlassobjekte in ihren Präsentationen mit einbinden.

things? What are the recognized ‚ages‘ or periods in the thing’s ‚life‘, and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?“¹⁷¹

Diese Aushandlungsprozesse um die Markerobjekte skizziere ich in Form einer „photophilosophische[n] Montage“¹⁷² in Anlehnung an Bruno Latour. Als Vertreter der *Actor-Network-Theory* (ANT) geht Latour in seinem wissenssoziologischen Ansatz davon aus, dass die Produktion von Wissen und Bedeutung durch das Zusammenspiel menschlicher wie nichtmenschlicher Beteiligter geprägt ist. Die besondere Leistung der ANT zur Erfassung einer solchen Wissensproduktion besteht darin, dass ihre theoretischen Begriffe und Modelle aus der Empirie heraus entstehen, indem das Tun der Akteure verfolgt, beschrieben und analysiert wird.¹⁷³ Indem die ANT in dieser Weise die Praxis bzw. die Praktiken in den Blick nimmt, stellt sie die Theorie auf die Füße. Latour selbst bezeichnet seinen methodischen Ansatz als eine Art Promenadologie: „Es ist keine Frage, dass die ANT es vorzieht, langsam zu reisen, auf kleinen Wegen, zu Fuß und indem sie die vollen Kosten für jede Fortbewegung aus eigener Tasche zahlt.“¹⁷⁴ Gleich dem Ethnologen begibt er sich ins Feld, schaut den Wissenschaftlern bei ihrem Tun über die Schulter und verortet sich damit in der Forschungsrichtung der Science Studies.¹⁷⁵

Ohne Latour dabei in allem zu folgen und den nachgelassenen Dingen den aktiven Status von Akteuren einräumen zu wollen, lässt sich die Prämisse „follow the object“¹⁷⁶ methodisch für die ethnografische Fallstudie fruchtbar machen. Die gewählten, gegenständlichen Nachlass- als Markerobjekte werden folglich zum Material der Forschung, sie gehören in Anlehnung an das aus der Erkenntnisthe-

171 Kopytoff 2001, S. 67.

172 Latour, Bruno: Der „Pedologen-Faden“ von Boa Vista – eine photo-philosophische Montage. In: Ders.: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Aus dem Französischen übersetzt von Gustav Roßler. Berlin 1996, S. 191-248.

173 Vgl. zu den wichtigsten Vertretern der ANT und deren Programm Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006; darin: Latour, Bruno: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, S. 259-308.

174 Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2010, S. 44.

175 Vgl. Latour 2000. Vgl. stellvertretend zu Studien in der Tradition Bruno Latours, die die aktive Rolle von Dingen im Prozess der Wissenskonstituierung betonen, Daston, Lorraine/Galison, Peter (Hg.): Objektivität. Frankfurt a.M. 2007; Knorr Cetina, Karin (unter Mitarbeit von Amann, K./Hirschauer, S./Schmidt, K.-H.): Das naturwissenschaftliche Labor als Ort der „Verdichtung“ von Gesellschaft. In: Zeitschrift für Soziologie (1988), S. 85-101; Rheinberger, Hans-Jörg: Historische Epistemologie. Dresden 2007.

176 Vgl. hierzu auch Marcus, George E.: Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: Annual Review of Anthropology 1995, S. 95-117, sowie die Kurzerläuterung dieser Methode in der Methodenübersicht der Faculty of Science der Universität Kopenhagen unter: URL: <https://innovationenglish.sites.ku.dk/metode/follow-the-object/>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

orie entlehnte und für die Wissenschaftssoziologie fruchtbar gemachte Beschreibungsmodell Latours für Vorgänge der epistemologischen Wissensproduktion zu den „Ensembles aus menschlichen Agenten, Apparaturen und Artefakten“, die zusammen mit „immateriellen Faktoren wie Tradition und Erwartungen“¹⁷⁷ am Erkenntnis- und Vermittlungsprozess beteiligt sind. Gleichzeitig zeichnen sie sich im Vergleich zum Hauptbestand eines Literaturarchivs (Papierobjekte im weitesten Sinne) gerade durch ihre spezifische Materialität aus.¹⁷⁸ In der Reflexion der methodischen Vorgehensweise meiner Untersuchung gilt es folglich,

*„das Material [sprich die Markerobjekte, Anm. d. Verf.] als Gegenüber der Forschung zu begreifen, das es nicht einfach zu lesen gilt, sondern das zur Geltung gebracht werden muss. Nicht um dessen Sichtweise als Abbild der Wirklichkeit zu nehmen, sondern um es dicht zu beschreiben, in seinen Bedingungen zu verstehen und zu interpretieren.“*¹⁷⁹

Die mehrfache De- und Rekontextualisierung dieser Objekte bildet eine Kette miteinander verbundener Einzeloperationen. Somit ist auch nicht nur das einzelne Markerobjekt selbst in den Blick zu nehmen, wie der Stahlhelm Ernst Jüngers, der vom Schützengraben des Ersten Weltkriegs auf das Regal des Autors, von dort ins Archivmagazin, dann in die Museumsvitrine und zurück ins Dicht-erhaus wechselt. Damit einher geht die Erzeugung einer referenziellen Kette an Erkenntnis- und Bedeutungsproduktion, die mit der Rezeption dieser Objekte zusammenhängt. Verbunden mit diesen Objekten sind literarische, schriftliche und bildliche Referenzobjekte und Narrative, die eine Verschiebung dieser Objekte bedingen, begleiten und bewirken. Erst in der Zusammenschau der einzelnen Stationen, die das Objekt durchwandert und an denen es eine „Transmaterialisierung“, also eine Übertragung in andere Text- und Bildmedien erfährt, sowie

177 Ebeling/Günzel 2009, S. 14, zitiert nach Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba: Historische Ethnografie. Das Beispiel Archiv. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 106 (2010), S. 241-263, hier S. 252.

178 Ingendahl und Keller-Drescher weisen weiterhin auf dieses handlungsleitende, sinnliche Potenzial von Objekten in archivgestützten Forschungen hin, das sich im Falle gegenständlicher Nachlass- als Archivobjekte noch deutlicher zeigt: „Die materialen Effekte liegen einmal in der Dinglichkeit als solcher, die einen Eindruck erzeugt, da Dinge durch ihr sinnlich wahrnehmbares Vorhandensein eine Wirkung erzeugen. Wer je einem Aktenberg gegenüber sass, weiss, wie eindrücklich das sein kann. [...] In der forschenden Begegnung mit dem Material ist seine quasi doppelte Materialität zunächst schwer zu unterscheiden. Anwesenheit, Anmutung und Information sind in ihrer Wirkung kaum zu trennen. Sie wirken gemeinsam, sie entziehen sich in ihrer Simultanität einer einfachen Lesbarkeit [...]. Gleichzeitig basiert auf dieser Wirkung ihr Evidenzversprechen. Ein Versprechen, das auf der anderen Seite durch eine Evidenzerwartung der Forscher und Forscherinnen beantwortet wird. Diese komplexe Anordnung aus Material und Bearbeitern ergibt nach dem oben vorgestellten performativen Wissenschaftsmodell einen Wissenseffekt, der von allen Beteiligten im Zusammenspiel erzeugt wird“ (Ingendahl/Keller-Drescher 2010, S. 252).

179 Ebd., S. 250.

im Zusammenspiel der sich gegenseitig beeinflussenden Akteure werden diese Objekte zunehmend zum Werkprofil eines Autors zugehörig.

Ausgehend von diesen Überlegungen untersuche ich, wie sich Taten und Objekte verknüpfen. Diese Herangehensweise erlaubt es, eine Klammer um ganz disparate Orte und Umgangsweisen mit den Objekten zu setzen und die aktuelle Anwesenheit der Objekte an ganz verschiedenen Orten mit einer ganz unterschiedlichen Bedeutungszuweisung zum Ausgangspunkt zu nehmen.¹⁸⁰ Es geht zum einen um die aufbewahrten und gezeigten Dinge als Erkenntnisobjekte, zum anderen um die mit ihnen verbundenen Praktiken des Sammelns, Archivierens, Edierens und Präsentierens, kurz: des Deponierens und des Exponierens. An ausgewählten Markerobjekten aus dem Nachlass Jüngers – seinen Stahlhelmen und seiner Sammlung an Sanduhren – werden die Prozesse aufgezeigt, durch die sie zu Quellen, Belegen, Archivalien und Exponaten werden und in die Wissensproduktion und Wissensverwaltung eingebunden sind.

180 Zu einer ähnlichen methodischen Vorgehensweise im Fach vgl. König, Gudrun M.: Effekte der Anschaulichkeit – Strategien des Zeigens: Ein Universitätsinstitut und seine Sammlungen. In: Dies./Bauer 2007. S. 7-24, hier S. 8-10.

3. Werkpolitik in Theorie und Praxis

Das folgende Kapitel untersucht, wie sich das Werk eines Autors materialisiert. Dies erfordert zunächst eine zumindest cursorische Auseinandersetzung mit dem klassischen (literarischen) Werkbegriff und dem über ihn geführten Diskurs. Aus den theoretischen Reflexionen zum Werkbegriff als immer noch zentraler Kategorie, an der sich die an der Werkkonstituierung beteiligten Akteure orientieren, werden im Anschluss Arbeitsdefinitionen zum Begriff des Werks entwickelt, die im empirischen Teil der Studie als konzeptuelles Instrumentarium Anwendung finden. Die Terminologie ist dabei größtenteils der literaturwissenschaftlichen Disziplin der Editionsphilologie entlehnt bzw. mit einem Blick auf die Methoden der Editionspraxis heraus entwickelt. Sie orientiert sich somit an der Vorgehensweise von Editoren zur Herstellung und Herausgabe einer buchförmigen Ausgabe des literarischen Werks eines Autors auf Basis der schriftlichen Hinterlassenschaften. Nicht nur die für Editoren maßgebliche theoretisch-begriffliche Grundlage, auch das methodische Vorgehen bei der Herstellung einer Werkausgabe und damit die verschiedenen Formen des Umgangs mit Texten in der Editionspraxis bilden das Fundament der untersuchten Prozesse der Werkkonstituierung im empirischen Teil. Formen der Werkkonstituierung und Werkmaterialisierung werden als Resultate des archivarischen und musealen Umgangs mit überlieferten Nachlassobjekten eines Autors verstanden. Voraussetzung für diese Übertragung von Konzepten der Editionspraxis in diesen neuen Kontext ist es, den engen Konnex zwischen Praktiken des Sammelns (Archiv), des Zeigens (Museum) und des Edierens (verstanden als wissenschaftliches Herausgeben eines Textes) auch in seiner historischen und institutionellen Dimension aufzuzeigen. Im Zusammenspiel dieser drei unterschiedlichen Umgangsformen mit *schriftlichen* Nachlassobjekten wird weiterhin untersucht, wie sich archivarische und museale Umgangsformen als editorische Umgangsformen mit *gegenständlichen* Nachlassobjekten in ihrem Beitrag zu einer Werkkonstituierung beschreiben lassen.

3.1 Das Werk als Grenze und die Grenzen des Werkes

Bereits seit der Antike wechseln die Auffassungen, was unter einem Werk in Kunst, Musik und Literatur zu verstehen sei, welche Bestandteile als werkzugehörig erachtet werden, wer überhaupt der Produzent eines Werks ist – das Volkskollektiv, der individuelle Autor als Schöpfer und somit als ökonomisch-juristische Größe im Sinne der Urheberschaft oder der Rezipient, der das Werk

im Wahrnehmungsvollzug mitkonstituiert?¹⁸¹ In der Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff zeigt sich, dass es sich zunehmend um einen ästhetischen Wertungsbegriff handelt und unter der Kategorie „Werk“ kein fixiertes Produkt, keine materialisierte und fixierte Kunstäußerung – im Falle der Literatur kein produzierter und reproduzierbarer Text – mehr verstanden werden kann. Nicht zuletzt durch die Möglichkeiten des Internets ist Schrift nicht mehr unmittelbar an physikalische Träger gebunden. Damit scheint auch das Werk eines Autors als eine zunehmend abstrakte Kategorie.¹⁸² Nichtsdestoweniger erscheint das Werk als Resultat eines Schaffensprozesses, wobei damit über seine Materialität bzw. Materialisierung noch nichts ausgesagt ist. So definiert Horst Thomé „Werk“ im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003) als „Ergebnis einer produktiven (handwerklichen, künstlerischen, schriftstellerischen, wissenschaftlichen) Tätigkeit“¹⁸³ und führt weiter dazu aus:

*„Im Kontext von Literatur und Literaturwissenschaft [...] meint Werk [...] das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt, so dass es dem Zugriff des Produzenten ebenso entzogen ist wie dem Verbrauch durch den Rezipienten.“*¹⁸⁴

Als Symptom des interdisziplinären Verständigungsbedarfs über die Kategorie des Werks kann symptomatisch eine 2010 in Marbach veranstaltete Tagung zum Thema „Werkbegriffe“ und deren schriftliche Ankündigung als Quelle herangezogen werden. Thematisiert wurden v.a. mögliche Grenzen des Begriffs, verbunden mit Fragen nach der Werkkonstitution und der Werkmaterialität:

„Literarische Archive und Bibliotheken sind in besonderer Weise mit Werkbedingungen und Werkbegriffen befasst. Prozesse der Erwerbung, Erschließung und Forschung orientieren sich – unbemerkt oder reflektiert – an Werkkategorien. Das Archiv überliefert nicht nur literarische Werke, son-

181 Vgl. Pudelek, Jan-Peter: Werk. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Stuttgart/Weimar 2005, S. 520-588.

182 So definiert Paul Raabe aus Sicht der Quellenkunde: „Die Antwort der so simpel erscheinenden Frage, was nun ein literarisches Werk in der neueren Literaturgeschichte sei, ist keineswegs so eindeutig, wie man vermuten sollte. Wir können uns in dem Zusammenhang einer Quellenkunde auf die äußere Form beschränken, und so ist das Buch die Veröffentlichungsform eines Werkes, der Buchdruck ermöglicht die Verbreitung des literarischen Produkts. Das Gesamtwerk besteht also aus der Sammlung dieser einzelnen Bücher. [...] Das Buch aber bleibt bis in die Gegenwart hinein die wichtigste und endgültigste Form eines Werkes“ (Raabe, Paul: Einführung in die Quellenkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 3., unveränderte Aufl. Stuttgart 1974, S. 5. Die Erstauflage erschien bereits 1962).

183 Thomé, Horst: Werk. In: Braungart, Georg u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. P-Z. Berlin u.a. 2003, S. 832-834, hier S. 832.

184 Ebd.

dern konstituiert sie in der Ordnung und Klassifikation, in der Edition und im Museum. Die große Marbacher Ausstellung ‚Ernst Jünger. Der Nachlass‘, die am 7. November 2010 im Literaturmuseum der Moderne eröffnet wird, hält nicht allein faszinierendes Anschauungsmaterial für die Konstruktionen eines Lebenswerks bereit, sondern fordert auch dazu auf, literarische Werkbegriffe systematisch zu befragen.“¹⁸⁵

Die Ankündigung weist bereits darauf hin, dass das Werk als Bezugsgröße eine zentral relevante Kategorie darstellt, an der sich sowohl Künstler und Schriftsteller als auch Philologen, Archivare und Kuratoren „unbemerkt oder reflektiert“ orientieren. Dabei verbleibt die Kategorie des Werks im Windschatten der Reflexion und wird von anderen Fachdiskursen – z.B. dem Diskurs um Tod und Wiederauferstehung des Autors – überlagert.

Ebenso symptomatisch für diesen Reflexionsbedarf ist die 2015 in Hannover durchgeführte Tagung „Die Wiederkehr des Werks?“ zu nennen, die diese Kategorie im Rahmen des „Symposiums zur Gegenwart des literarischen Werkbegriffs“ diskutierte.¹⁸⁶ Auch hier weist das Konzept der Tagung darauf hin, dass der Werkbegriff nach der massiven Kritik der letzten 50 Jahre wieder präsent ist und sowohl „Irritationspotenzial“ als auch „Innovationsaussichten“ birgt:

„Im Laufe der letzten Jahre lässt sich in der internationalen geisteswissenschaftlichen Diskussion allerdings beobachten, dass der einstmals verpönte Werkbegriff schrittweise wieder zu einer zentralen und produktiven Analysekategorie avanciert ist.“¹⁸⁷

Die Konstitution und damit Konstruktion verschiedener Werkkategorien werden maßgeblich dadurch bestimmt, welche Bestandteile aus der produktiven Tätigkeit des Autors diesen Kategorien zuzurechnen sind bzw. als Ergebnis des Umgangs mit materiellen Bestandteilen aus der produktiven Tätigkeit eines Autors als Werkkategorie definiert werden. So verstanden konstituiert sich das Werkprofil eines Autors aus seinem überlieferten und geformten Nachlassprofil.

185 Tagungsankündigung zur Tagung „Werkbegriffe. Interdisziplinäre Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar 25.-27.11.2010“, verfasst von Lutz Hagedstedt. Die Tagung wurde in kleinem Rahmen und in Workshop-Atmosphäre im DLA durchgeführt. Vortragende waren Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter (Marbach): Ernst Jünger – zum Ausstellungskonzept (mit Führung durch die Ausstellung); Karlheinz Stierle (Konstanz/Saarbrücken): Konvergenzen und Divergenzen der Werkidee. Dantes „Commedia“ und Prousts „À la recherche du temps perdu“; sowie Lucas Marco Gisi (Bern): Der Autor und sein Vormund. Robert Walsers Werk und Carl Seeligs „Werkpolitik“. Eine gekürzte Version der Tagungsankündigung ist abrufbar unter URL: <https://idw-online.de/de/news397631>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

186 Das Symposium wurde von Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase veranstaltet. Konzept und Programm sind abrufbar unter URL: <https://wiederkehrdeswerks.wordpress.com/>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

187 Vgl. ebd.

3.1.1 Werkpolitik als Nachlasspolitik

Die Frage, wie sich das Werk eines Autors aus seinem Nachlass konstituiert, was Werkcharakter, werkhermeneutische Funktion und Qualität besitzt oder aber zumindest zum Verständnis der Werkintention beiträgt, beschäftigt die Theoretiker seit dem 16. Jahrhundert. Damals wurde damit begonnen, erst den Nachlässen Gelehrter¹⁸⁸, dann denen von Dichtern und Musikern erhöhte Aufmerksamkeit zu zollen, sie zu bewahren, zu präsentieren und zu erforschen. Sammeln, Zeigen und Forschen als drei Modi der Erkenntnisgewinnung bedingen und durchdringen sich dabei wechselseitig, wie sich am Beispiel der Institution DLA in ihrem Umgang mit materiellen Gegenständen aufzeigen lässt. Immer noch gilt dabei die Paarformel, etwas über Leben und Werk der Schriftsteller zu erfahren und zu präsentieren. Im Zentrum der sich in Deutschland ab dem späten 19. Jahrhundert mit Wilhelm Diltheys Aufruf „Archive für Literatur“ (1889)¹⁸⁹ etablierenden Literaturarchive und damit auch der institutionalisierten Form wissenschaftlicher Literaturforschung und Editionstätigkeit stehen die schriftlichen Zeugnisse von Autoren. Dem voraus geht aus historischer Perspektive allerdings die Hinwendung zu den alltäglichen, gegenständlichen Dingen, mit denen sich der Dichter als Bestandsbildner zu Lebzeiten umgeben hat und die überliefert sind. Der Literaturwissenschaftler Marcel Lepper weist auf die sich im Umgang mit Nachlassobjekten ergebende „Spannung zwischen vermutetem Werk und Gehäuserest“ hin: „Welche Restbestände des ‚Gehäuses‘ geraten, weil sie für Werkbestandteile gehalten werden, unabsichtlich oder duldungsweise ins Archiv?“¹⁹⁰

Diese Frage muss im Falle des DLA Marbach um ein weiteres Adjektiv sowie eine weitere Institution erweitert werden: Welche Restbestände des „Gehäuses“ geraten, weil sie für Werkbestandteile gehalten werden, *beabsichtigt*, unabsichtlich oder duldungsweise ins Archiv *und ins Museum*?

Die Auseinandersetzung mit dem Format des Dichterhauses als intentional bewahrtem und inszeniertem „Gehäuse“ aus Alltagsdingen zeigt, dass die Aufmerksamkeit ab dem 18. Jahrhundert in gleichem Maße, wenn nicht maßgeblich erst der Lebensstätte des Dichters und damit seinen Alltagsdingen galt. Daran anknüpfend entwickelten sich institutionalisierte Formen zur Bewahrung und Erforschung des überlieferten *Werkkerns*, den in der Regel die hinterlassenen Schrift- und Textobjekte eines Autors bilden. Eine kulturhistorische Trennung der Entwicklung des Dichterhauses und des Literaturarchivs in Anlehnung an die dichotome Unterscheidung zwischen „Werk“ und „Gehäuse“ des Dichters scheint dabei vorschnell.

188 Vgl. Lepper, Marcel: Zettelwelt, Denklabor oder Was Wissenschaftler hinterlassen. Eine Sichtung. In: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs. Nr. 33/34 (2011), S. 27-32, hier S. 32. Lepper verweist darauf, dass das Sammeln von Forschernachlässen als „Primärer-scheinung“ zu werten ist und dem Sammeln von Dichter- und Autorennachlässen vorausgeht.

189 Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen 1970, S. 1-16.

190 Lepper 2011, S. 29.

In der Untersuchung der Sammel- und Zeigepraktiken der Marbacher Institution in ihrem spezifischen Umgang mit materiellen Dingen zeigt sich diese kontinuierliche „Spannung zwischen vermutetem Werk und dem Gehäuserest“ und erlaubt es aufzuzeigen, wie sich die historisch und quellenkundlich bedingte unterschiedliche Werkzugehörigkeit von Nachlassobjekten manifestiert.

Mit der eingangs gestellten Frage „Was ist ein (literarisches) Werk?“ sind weiterführend folgende Fragen verbunden: Welches sind die materiellen Bestandteile eines Werks und wer sind die am Konstitutionsprozess beteiligten Akteure? Michel Foucault beschäftigte sich im Jahr 1969 neben der Kategorie des Autors gleichzeitig auch mit zentralen Fragen zur Kategorie des Werks:

„Was ist ein Werk? Worin besteht diese merkwürdige Einheit, die man als Werk bezeichnet? Aus welchen Elementen besteht es? Ist ein Werk nicht das, was derjenige geschrieben hat, der der Autor ist?‘ Man sieht gleich die Schwierigkeiten, die sich ergeben: Wenn jemand kein Autor ist, könnte man dann sagen, dass das, was er geschrieben oder gesagt hat, das, was er in seinen Papieren hinterlassen hat, das, was man von seinen Äußerungen berichten kann, ‚Werk‘ genannt werden könnte? [I]st dann alles, was er geschrieben hat, alles, was er hinterlassen hat, Teil seines Werks? Ein zugleich theoretisches und praktisches Problem. Wenn man zum Beispiel daran geht, die Werke Nietzsches zu veröffentlichen, wo soll man haltmachen? Man soll alles veröffentlichen, gewiss, aber was heißt dieses ‚alles‘? Alles, was Nietzsche selber veröffentlicht hat, einverstanden. Die Entwürfe seiner Werke? Zweifellos. Die geplanten Aphorismen? Ja. Ebenso die Streichungen, die Randbemerkungen in den Notizbüchern? Ja. Aber wenn man in einem Notizbuch voller Aphorismen einen bibliographischen Nachweis, einen Hinweis auf eine Verabredung, eine Adresse oder einen Wäschereizettel findet: Werk oder nicht Werk? Aber warum nicht? Und so weiter ad infinitum. Wie lässt sich aus den Millionen von Spuren, die jemand nach seinem Tod hinterlässt, ein Werk definieren?“¹⁹¹

Für eine kulturwissenschaftlich motivierte Untersuchung des Prozesses der Werkkonstituierung erweist sich der Begriff der „Werkpolitik“¹⁹² als fruchtbar. Damit beschreibt der Literaturwissenschaftler Steffen Martus die gegenseitige Einflussnahme zwischen Autor und Kritiker. Die Aushandlungsprozesse im Feld

191 Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 1.: 1954-1969. Frankfurt a.M. 2001, S. 1003-1041, hier S. 1009f.

192 Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin u.a. 2007. Mit der Einführung des Terminus der „Werkpolitik“ betont Martus mit Rekurs auf Luhmanns „Politik der Gesellschaft“ (Frankfurt a.M. 2002) die machtpolitische Dimension des Werkes, das „innerhalb der literarischen Kommunikation eben denjenigen Ort darstellt oder häufig als derjenige Ort (re)konstruiert und behandelt wird, der die ‚Kapazität‘ zur Bindung der Leserkollektivs bereithält, aus wie randständiger Position auch immer dies formuliert sein mag“ (Martus 2007, S. 8).

der literarischen Kommunikation versteht er als ein akteursgebundenes Machtgefüge. In einem erweiterten Begriffsverständnis lässt sich mit dem Terminus „Werkpolitik“ die wechselseitige Einflussnahme beteiligter Akteure im Prozess der Werkkonstituierung beschreiben.¹⁹³ Unter dem Topos Werkpolitik untersucht Martus sowohl die Strategien der professionellen, nämlich der philologischen Leser, die sich in einer seit dem 17. Jahrhundert entwickelnden „Kultur der selektionslosen Aufmerksamkeit“¹⁹⁴ jedem noch so kleinen Rest widmen, der z.B. einen Hinweis auf die Werkintention geben könnte. Werkpolitik bezeichnet weiterhin die Strategien der Autoren, die sich dieser Form der Rezeption bereits im Schreibprozess bewusst sind und auf sie reagieren.

Auch Martus beginnt seine Abhandlung zur Werkpolitik in Anlehnung an Foucaults Auseinandersetzung mit der Frage „Werk oder nicht Werk?“ in Bezug auf Nietzsches „Wäschereirechnung“ mit Überlegungen zur Werkförmigkeit eines Wäschezettels und überspitzt diese Überlegungen am Beispiel der Satire „Die Metterlings-Listen“ (1980) von Woody Allen. In der Rolle eines fiktiven Rezensenten stellt der Komiker Allen eine Edition vor, in der ein Literaturwissenschaftler den Bezug publizierter Wäsche Listen eines ebenfalls fiktiven Schriftstellers zu dessen schriftstellerischem Werk herstellt. Als Erscheinungsdatum dieser Rezension wählt Allen dabei just dasselbe Jahr, in dem Foucault die Frage nach dem Wesen des Werks stellt.¹⁹⁵ Martus zieht die kommentierte Auflistung an Unterhosen, Socken, Oberhemden und Taschentüchern mit dazugehöriger Waschanweisung Metterlings heran, um aufzuzeigen, wie philologische Leser und Kritiker mit jedem noch so kleinen hinterlassenen Schnipsel von Autoren Textumgangsformen pflegen, die ih-

193 Martus ersetzt mit dem Begriff der wechselseitig betriebenen „Werkpolitik“ das Konzept der „Werkherrschaft“ als auktoriales Hoheitsrecht (Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Paderborn u.a. 1981.). Damit erweitert Martus die auktorialen Ansprüche und Kommunikationsstrategien zur Werksicherung um den philologischen Leser und eine kritisch-rezeptive Kommunikation im Anspruch auf die Werkherrschaft; die Unterscheidung zwischen der Rolle des Autors und der des Lesers ist nicht mehr trennscharf: „Die Werkpolitik ist dem Problem der Werkherrschaft insofern übergeordnet, als sie Herrschaftsverhältnisse offen läßt und nur voraussetzt, daß es überhaupt um Aushandlungen von Mächtigkeit geht, wenn sich Leser und Autoren mit einem Werk beschäftigen“ (Martus 2007, S. 13). Martus' Studien zur Werkpolitik vom 17. bis 20. Jahrhundert rekonstruieren einen Ausschnitt literarischer als „kritischer Kommunikation“ im Sinne einer wertbesetzten Text- und Werksumfangsform (vgl. ebd. 2007, S. 5). Diese kritische Kommunikation impliziert freilich einen dialogischen Prozess zwischen Autor und (philologischem) Leser: „Es geht um Formen der wechselseitigen Auszeichnung im Vollzug des Lesens und Schreibens“ (vgl. ebd., S. 8). Im Kontext der vorliegenden Studie wird der Begriff der „Werkpolitik“ maßgeblich auf die Handlungen derjenigen Akteure übertragen, die sich postum mit Prozessen der Werkkonstituierung aus den Hinterlassenschaften eines Autors auseinandersetzen. Vgl. zum Verhältnis von Werkpolitik und Werkherrschaft auch die Rezension zu Martus 2007 von Peter-Henning Haischer: Von der Werkherrschaft zur Werkpolitik. In: IASL online vom 17.08.2010, abrufbar unter URL: http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3209#FN1, Absatznr. 3f. Letzter Zugriff: 21.09.2017, sowie Bosse 1981.

194 Martus 2007, S. 5.

195 Vgl. Allen, Woody: Die Metterling-Listen. In: Ders.: Wie du dir so ich mir. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 7-14.

nen im Zusammenhang mit dem literarischen Werk eines Autors Bedeutung geben und die wiederum auf die Konstituierung desselben zurückwirken. Nach den gängigen Kriterien der Werkanalyse erhält die Wäscheliste damit selbst Werkcharakter:

*Die Materialien avancieren im Zusammenhang mit historischen und werk-kontextuellen Beobachtungen zu aufschlussreichen Dokumenten einer gleichermaßen individuellen wie zeithistorisch bedeutsamen Konstellation.*¹⁹⁶

In der Überbetonung des anscheinend Nebensächlichen in Form der fiktiv edierten Wäschelisten eines Autors illustriert Martus den philologischen Umgang mit überlieferten Textobjekten als einen historisch akkumulativen Prozess der „selektionslosen Aufmerksamkeit“¹⁹⁷ in der literaturkritischen Kommunikation und als eine fehlende Wertungshandlung mit der Tendenz zur „Mikrophilie“¹⁹⁸. Während Martus den Begriff der Werkpolitik stringent auf literaturwissenschaftliche Untersuchungen und damit die literarische Kommunikation zwischen Autor und Philologe bezieht, lässt dieser sich allerdings auch auf Rezeptionsakte *jenseits* der von Autoren und Philologen betriebenen Aufmerksamkeitsstrategien ausweiten. Damit umfasst das Konzept der Werkpolitik auch die Aufmerksamkeitsstrategien „für das Nebensächliche, für das zunächst abstruse Detail“¹⁹⁹ jenseits der schriftlichen Überlieferung als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich motivierten Untersuchung des Umgangs verschiedener Akteure mit nachgelassenen Dingen als Prozess der Werkkonstituierung.

Die skizzierten Überlegungen zu verschiedenen Textumgangsformen, die auf eine Grenzziehung zwischen Werkhaftem und Nichtwerkzugehörigem abzielen, beziehen sich bisher freilich auf Umgangsformen mit den *schriftlichen* Hinterlassenschaften eines Autors. Eine Ausweitung der Fragestellung um sich verschiebende Werkgrenzen erfolgt im untersuchten Umgang mit gegenständlichen Nachlassteilen aus dem überlieferten Wohnbereich eines Autors und der damit betriebenen Werkpolitik.

Was ist nun, wenn nicht nur nach der Werkförmigkeit von Wäschezetteln und Wäschelisten eines Autors gefragt wird, die der Philologe im spezifischen Textumgang herstellt, sondern nach den Wäscheteilen selbst? Welche Bedeutung kommt so beispielsweise dem gerade noch benutzten, auf einen Bügel im Vorzimmer des Badezimmers gehängten Bademantel oder den in den Schubladen säuberlich gebügelten und zusammengelegten Pyjamas eines Autors in seinem Wohnhaus zu, wenn das Gehäuse des Dichters postum zum Dichterhaus und alles darin Nachgelassene zu Archivalien bzw. Exponaten wird? Stehen z.B. alle Schubladeninhalte und Wäscheteile, die noch so kleinsten und banalsten Dinge aufgrund einer „selektionslosen Aufmerksamkeit“ (Martus) hinsichtlich ihrer möglichen Werkzugehörigkeit auf dem Prüfstand?

196 Martus 2007, S. 2.

197 Ebd.

198 Ebd.

199 Ebd.

Der Überlegung, wie das Gehäuse eines Autors mit dem überlieferten Werkkern zusammenhängt, muss die Frage vorausgehen, ob das Gehäuse selbst das „Ergebnis einer schöpferischen Tätigkeit“ (Thomé 2003) und somit werkförmig ist. Ist das so postum konstituierte und konstruierte Gehäuse des Dichters damit ein eigenes Werk, bildet es den Kommentar zum Gesamtwerk des Autors, ist es ein Gesamtkunstwerk? Zuerst stellt sich hier die Frage, wie über einzelne gegenständliche Nachlassteile hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu diesem bereits selbst werkförmigen Gehäuse befunden wird. Erst dann lässt sich die Beziehung des Gehäuses sowie einzelner Gehäusereste zum literarischen Werk eines Autors als Bezugsgröße erörtern.²⁰⁰ Die Untersuchung der Materialisierung und Konstituierung des Werks eines Autors ist eng mit der Untersuchung der Materialisierung und Konstituierung des Gehäuses verbunden, das den Werkkern umgibt. An welchen Kategorien orientiert sich der philologische Leser bzw. der Archivar und Kurator hinsichtlich einer Entscheidungsfindung, wenn es – wie Martus im Anschluss an Foucault formuliert – schwierig ist, eine gültige „Theorie des Werkes“ und damit klar definierte Bestandteile desselben aufzufinden? Welche Werkpolitik wird von denjenigen Akteuren betrieben, die auf verschiedenen Ebenen das Nachlassprofil eines Autors als Werkprofil formen?

3.1.2 Werkkonstituierung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

Martus setzt sich in der Einleitung seiner Habilitationsschrift mit dem Werkbegriff auseinander und verweist auf eine „Theorie des Werkes“ aus den 1970er-Jahren, die er trotz aller seitdem geführten Werkbegriffsdebatten als einschlägig bezeichnet: die Ausführungen des russischen Literaturwissenschaftlers und Semiotikers Jurij Lotman mit dem Titel „Die Struktur literarischer Texte“ (1972). Die Beschäftigung mit Lotman bezweckt im Folgenden zweierlei: Zum einen soll anhand Lotmans Theorie zur „Komposition des Wortkunstwerks“ eine literaturwissenschaftliche Position dargestellt werden, die die Prämissen der Werkkonstituierung allein in der Anlage und Struktur der überlieferten textuellen Artefakte selbst erkennt.²⁰¹ Zum anderen wird Lotmans bereits als kanonisch geltende „Theorie des Werkes“ herangezogen, um an seinen Ausführungen zu den Grenzen des Werks exemplarisch die

200 Gerade durch die Fokussierung auf gegenständliche Nachlassobjekte und deren Inszenierung in verschiedenen literaturmusealen Formaten erscheint die Nähe zum Begriff des Kunstwerks (oder Gesamtkunstwerks) evident. Die Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff der darstellenden und bildenden Künste wird an entsprechender Stelle dieser Arbeit allerdings nur gestreift. Im Zentrum des Theorieteils steht die Untersuchung des literarischen Werks von Schriftstellern und Autoren, seinen möglichen Werkbestandteilen und Präsentationsformen und somit auch die in literaturwissenschaftlichen Disziplinen geführte Werkbegriffsdebatte.

201 Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972. Vgl. v.a. Kapitel 8: Die Komposition des Wortkunstwerks, S. 300-401.

literaturwissenschaftlich geführte Debatte um Aushandlungsprozesse von Werkgrenzen einzuleiten. Trotz oder gerade durch Lotmans Konzentration auf eine rein strukturalistische Analyse und Lesart von Texten hinsichtlich ihrer Werkförmigkeit tritt die Frage deutlich hervor, wo die Ränder und Grenzen des Werks liegen und welcher Natur sie sind, was wiederum als ein zentrales Merkmal in der geführten Debatte um den Werkbegriff erscheint.²⁰²

Lotman beschreibt aus strukturalistischer Perspektive z.B. ein Gedicht, ein Drama oder eine Erzählung als System, als autonom, abgeschlossen und isolierbar und aus einer Menge von Elementen als kleinsten Einheiten und den Relationen zwischen diesen Elementen bestehend. Er geht bei einem „Wortkunstwerk“ dabei von einem dem Leser auf Papier vorliegenden, von einem Urheber geschaffenen Produkt schöpferischer Leistung aus, in und an dessen Textstruktur sich der Werkcharakter abzeichnet. Ob und was ein Werk ist, bestimmt Lotman anhand des jeweils vorliegenden Textes und seiner Strukturmerkmale und nicht anhand personaler Instanzen (Autor, Leser) oder unter Einbezug von Produktions- oder Rezeptionsbedingungen.²⁰³ Gerade die Überlegungen, die er zur Grenze des Werks anstellt, können der Erstellung eines theoretischen Rahmens für eine kulturwissenschaftlich orientierte Auseinandersetzung mit der Frage nach der Werkkonstitution wichtige Impulse geben. Die Organisation erzählender Texte ist bei Lotman keine zeitliche, sondern eine räumliche. Im Kapitel „Zur Komposition des Wortkunstwerks“ thematisiert er die Grenze zwischen Werk und Nichtwerk und fragt, wo die Linie verläuft, die den künstlerischen Text von allem trennt, was nicht Text ist und nur den Rahmen eines Werks oder aber ein eigenständiges Werk bildet. Er erläutert die „materialisierte Grenze des künstlerischen Raums“²⁰⁴ anhand von zwei Beispielen: der Theateraufführung und dem Tafelgemälde. Er fragt dabei, ob der Bühnenvorhang und die in den Bühnenraum integrierten Zuschauerränge bei der Aufführung am Gesamtkunstwerk teilhaben, ob dem Rahmen eines Gemäldes eine eigene kompositionelle Rolle in der Wahrnehmung des Kunstwerks zukommt oder aber ob die Werkgrenze zwischen Rahmen und Leinwand verläuft. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass dies von der Komposition und Organisation der einzelnen Sujet-Elemente untereinander und deren semantischer Verbindung zum Sujet des jeweiligen Rahmens abhängt:

„Der Rahmen eines Gemäldes kann ein selbständiges Kunstwerk sein, er befindet sich aber jenseits der Linie, die die Leinwand begrenzt, und wir

202 Die Auseinandersetzung mit dem literaturwissenschaftlichen Werkbegriff und der Frage nach den Grenzen des literarischen Werkes kann dabei durchaus als theoriegeleiteter Eklektizismus im literaturwissenschaftlich geführten Diskurs um die Kategorie des Werks verstanden werden.

203 „Ein und dieselben Worte und Sätze werden auf verschiedene Weise in Sujet-Elemente gegliedert, je nachdem, wo die Linie verläuft, die den Text vom Nicht-Text abgrenzt. Was jenseits dieser Linie liegt, gehört nicht zur Struktur des Werkes: es ist entweder kein Werk oder ein anderes Werk“ (Lotman 1972, S. 300).

204 Ebd., S. 301.

nehmen ihn nicht wahr, wenn wir das Gemälde betrachten. Dabei brauchen wir nur zu beginnen, den Rahmen als einen selbständigen Text zu betrachten, und die Leinwand wird aus unserem künstlerischen Blickfeld verschwinden – sie ist jetzt jenseits der Grenze.“²⁰⁵

Was Lotman aus rein strukturalistischer Perspektive an grundsätzlichen Überlegungen zu einer möglichen Verschiebung des Werkrahmens formuliert, ist von zentraler Bedeutung für den interdisziplinär geführten Diskurs um den Werkbegriff, in den weiterführend auch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen als werkkonstituierend verhandelt werden. Dabei ist der Werkbegriff an sich ein „Schlüsselbegriff der Kunstauffassung mit einer langen und reichen Problemgeschichte“²⁰⁶, wie der Germanist Wolfgang Thierse Ende der 1990er-Jahre treffend zusammenfasst. Als eine „grundlegende Konzeptualisierung der künstlerischen Aneignung der Welt“ stellt er eine hoch vermittelte Kategorie dar, die ständigen Aushandlungsprozessen zwischen einem dauerhaft fixierten Produkt, dem fixierten Kommunikat als Werk und einem unendlichen Prozess der Kommunikation als Handlung unterliegt.²⁰⁷ Es soll im Folgenden keine Aufarbeitung historisch wechselnder Werkbegriffe der Literaturwissenschaft vorgenommen werden, denn das Fehlen eines Eintrags zum Lemma „Werk“ im aktuellen Handbuch Literaturwissenschaft²⁰⁸ zeigt, dass eine dafür voraussetzende Definitionsarbeit an- und aussteht bzw. die Ansätze und Deutungsversuche so verschieden und mannigfaltig sind, dass der Eintrag zum Werkbegriff als Bezugsgröße fehlt.

Der Literaturwissenschaftler Carlos Spoerhase benennt in seinen Ausführungen mit dem Titel „Was ist ein Werk?“²⁰⁹ einleitend drei Grundinstanzen der literarischen Kommunikation: den Autor, den Leser und das Werk (bzw. den Text, der das Werk repräsentiert).²¹⁰ Die Definition und das Verhältnis dieser drei Konstanten zueinander ändert sich im historischen Diskurs und führt zu wechselnden Auffassungen davon, was unter einem (literarischen) Werk zu verstehen ist. Der Werkbegriff ändert sich in Abhängigkeit des Verständnisses von Autorschaft (hier als Produktionsseite konzeptualisiert) und (auf der Rezeptionsseite) der

205 Ebd., S. 300.

206 Thierse, Wolfgang: „Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: Weimarer Beiträge – Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 36 (1990), Heft 2, S. 240-261, hier S. 241. Es handelt sich um eine Vorversion für die Ausgabe: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990, S. 378-414.

207 Die Debatte zur Problemgeschichte des Werkbegriffs versuchen Karlheinz Stierle und Steffen Martus in zwei Monografien zu bündeln: Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1997 und Martus 2007.

208 Vgl. Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1 (Gegenstände und Grundbegriffe). Stuttgart u.a. 2007a.

209 Spoerhase, Carlos: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: Scientia Poetica (Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften) 11 (2007), S. 276-344.

210 Vgl. ebd., S. 276.

Rolle des Lesers im Wahrnehmungsvollzug des Werks. Wird die Frage nach dem Autor im Sinne des Urhebers und Werkstifters pauschal der Produktionsseite zugerechnet, so ist die Entwicklung des Werkbegriffs maßgeblich vor dem Hintergrund der in Europa in den 1960er-Jahren virulent werdenden Debatte um die Kategorie des Autors zu sehen, die sich an dem von Roland Barthes ausgerufenen „Tod“ desselben entfacht.²¹¹ Ansätze aus literaturtheoretischer Richtungen plädieren für eine Loslösung vom Autorbegriff und damit zu seiner Ersetzung,²¹² die auch gleichzeitig Fragen nach dem Wesen und der Beschaffenheit des literarischen Werks aufwerfen – auch wenn die Klärung des Werkbegriffs lange Zeit im Windschatten der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Autorbegriff verbleibt. Der Produktionsseite zugerechnet werden müssen damit in Erweiterung auch die Akteure, die dem Werk in Form von Paratexten (Titel, Untertitel, Vorworte und Nachworte)²¹³ den Rahmen geben, aber nicht zwingend mit dem Autor identisch sind. Zu diesen gehören auch die Verleger, Herausgeber und Philologen, die am Erscheinen des literarischen Werks eines Autors in Buchform beteiligt sind. Die Kategorie der Autorschaft bildet gerade in der Editionsphilologie, also dort, wo der Rahmen eines Werks gebildet wird, eine wichtige Bezugskategorie, die immer dann diskutiert wird, wenn man die Frage nach der Kategorie des Werks stellt.²¹⁴ Trotz aller sich der Kritik am Autor anschließenden Kritik am statischen Werkbegriff – sei es in der Literaturtheorie, allgemein in den Geisteswissenschaften oder in den Theorien der darstellenden Künste, die mit Schlagworten wie Ereignisästhetik, Transformation, Performativität und Prozessualität argumentieren – sind Autor und Werk einheitsstiftende Kategorien und zentrale Bezugsgrößen im Umgang mit schriftlich Überliefertem in der Editionswissenschaft und in der Editionspraxis. Das bedeutet, dass mit der Auswahl, Beschreibung, Anordnung und Wiedergabe von überlieferten Schrift- und Textzeugnissen eines Autors auch eine Wertung verbunden ist. Seit den 1970er-Jahren wird auch innerhalb der Disziplin der Editionsphilologie in Richtung eines „dynamischen

- 211 Barthes, Roland: *La mort de l'auteur* [The Death of the Author, 1967]. In: Ders.: *Œuvres complètes. Nouvelle édition revue et corrigée*, hg. von Eric Marty. Bd. III (1968-1971). Paris 2000, S. 40-45. Inzwischen und nicht zuletzt aufgrund der Lücke zwischen Literaturtheorie und literarischer Praxis, für die das Konzept des Autors weiterhin eine feste Bezugsgröße darstellt (so z.B. in der Editionsphilologie), bemüht sich die Literaturtheorie um eine „Rückkehr des Autors“. Vgl. dazu Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- 212 Spoerhase nennt dafür beispielsweise die Intertextualitätstheorie, die Diskursanalyse, die Dekonstruktion, die Semiotik sowie die Empirische Literaturwissenschaft und konstatiert gleichzeitig, dass der „Tod“ des Autors (Roland Barthes) dabei zu einem „literarischen Allgemeinplatz“ wird, der „alle Typen der Autorkritik zu einer Globalthese homogenisiert“ (Spoerhase 2007, S. 276).
- 213 Vgl. Gérard Genettes Theorie der Paratextualität (1970) in: Ders.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a.M. 1989a.
- 214 Vgl. Bein, Thomas/Nutt-Koforth, Rüdiger/Plachta, Bodo (Hg.): *Autor – Autorisation – Authentizität (= Beihefte zu editio, Bd. 21)*. Tübingen 2004.

Werkbegriffs“²¹⁵ argumentiert, der mit den gängig herangezogenen definitiven Parametern eines Kunstwerks wie „Autorisation, Abgeschlossenheit und Publikation“²¹⁶ bricht und den textgenetischen Prozess, die syntaktische Beziehbarkeit sämtlicher Textfassungen aufeinander, fokussiert.²¹⁷

Auf der Produktionsseite müssen damit verschiedenste Bearbeitungs- und Zwischenstufen der Werkgenese miteinbezogen werden. Diesen Gedanken maßgeblich vorantreibend formiert sich ebenfalls in den 1970er-Jahren, nicht zuletzt von der französischen *critique génétique* beeinflusst, ein geradezu textkritisches Desinteresse am Werkbegriff. Damit gemeint ist eine Fokussierung auf den Text und die Modi seiner Verfertigung als eine dritte Dimension der Literatur.²¹⁸ Verstanden wird darunter das Einbeziehen des Entstehungsprozess eines literarischen Werkes, dem eine ganz eigene Ästhetik der Produktion zukommt.²¹⁹ Verhandelt werden damit nicht nur die vom Autor zur Publikation freigegebenen Texte, sondern all seine schriftlichen Hinterlassenschaften, alles von ihm schriftlich Überlieferte – seine Lebenszeugnisse, Notizen, Skizzen, niedergeschriebenen Gedanken, Fassungen und verschiedene Aufschreibesysteme, die Zeugnis vom Schreib- und Entstehungsprozess geben –, ohne dabei auf ein fertiges Produkt im Sinne eines vollendeten Textes, der ein Werk repräsentiert, abzielen. Die Literaturwissenschaftlerin Anne Bohnenkamp fasst die literaturtheoretische Beziehung zwischen den zentralen Kategorien Autor, Werk und Leser in ihrer Bedeutung für die Anlage eines Editionsprojektes und damit auch die praktische Arbeit in und an einem solchen wie folgt zusammen:

- 215 Martens, Gunter: *Textdynamik und Edition. Zur Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen.* In: Ders./Zeller, Hans: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation.* München 1971, S. 165-201.
- 216 Gottwald, Herwig/Williams, Andrew: *Vorwort: Der Werkbegriff in den Künsten und Konzepte der „Metamorphose“.* In: Dies. (Hg.): *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven.* Heidelberg 2009a, S. I-VII, hier S.VII.
- 217 Vgl. Scheibe, Siegfried: *Werk und Edition.* Aus dem Eröffnungsreferat zum „Internationalen Editionskolloquium Berlin 1989“. In: Ders./Laufer, Christel: *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie.* Berlin 1991, S. 11-22, hier S. 13.
- 218 Dieser Begriff ist von Louis Hay geprägt: „In der ‚dritten Dimension der Literatur‘, der Dimension ihrer Entstehung, lassen sich die verschiedenen Komponenten der Schrift – Sozialität und Individualität, Bewußtes und Unbewußtes, Sprache und Form – im Fluß, in ihrer ständigen Wechselwirkung, in ihrer dialektischen Dynamik wahrnehmen“ (Hay, Louis: *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer „critique génétique“.* In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 16 (1984), Heft (1-2), S. 207-323, hier S. 323).
- 219 Vgl. dazu zusammenfassend Kölbel, Martin: *Das literarische Werk. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Literaturtheorie.* In: *Text. Kritische Beiträge* 10 (2005), S. 27-44, sowie Grésillon, Almut: *Literarische Handschriften: Einführung in die „critique génétique“.* Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther. Bern u.a. 1999, S. 250: „Wenn der traditionelle Textbegriff in Frage gestellt wird, [...] geht es dann nicht um einen generellen Wandel, der die Vorstellung vom Werk als einer geschlossenen Totalität aufgibt zugunsten eines Begriffs, die den Text in seiner schillernden Vielfalt, Variation und inneren Dynamik versteht? Wenn dies so ist, geht es dann nicht auch um einen neuen Ästhetikbegriff, der die überlieferten Vorstufen als Präfiguration und integrierende Bestandteile des Werkes betrachtet?“

„Die Bedeutung theoretischer, ja ideologischer Grundannahmen über das Wesen des literarischen Kunstwerks und seine Beziehungen zu zentralen Größen wie Autor und Leser für das editorische Verfahren werden erst in den letzten Jahren intensiver diskutiert. Ob ein Kunstwerk (Werk) als perfekte, dauerhafte, vollendete Gestalt oder aber als Prozess von grundsätzlicher Offenheit aufgefasst wird, ob es als Schöpfung eines Künstlers oder als Ergebnis verschiedener sozialer Determinanten gesehen wird, hat Konsequenzen für die Anlage einer Edition.“²²⁰

Neben der Produktion betrifft die zweite Erweiterung der Werkgrenzen die Rezeption, die ebenfalls prozesshaft ist und den Wahrnehmungsvollzug des Rezipienten in die Konstituierung eines Werks miteinbezieht, also die Rezeptionsästhetik, die v.a. in den 1970er- und 1980er-Jahren von Entwicklungen in Ost- und Westdeutschland geprägt ist. Radikale rezeptionsästhetische Positionen betonen, „daß die aktive sinnliche und geistige Aneignung des Kunstwerks durch den Betrachter ‚partie intégrante de cette œuvre [Genette 1997]‘ sei“²²¹. Vertreter der Konstanzer Schule stellen den Anteil des Lesers am Werk heraus und konzeptualisieren die Kategorie des Werks unter der Berücksichtigung der Bedeutung, die ihm durch eine unterschiedliche Rezeption zukommt.

In Westdeutschland entwickelt sich eine Rezeptionsästhetik, die eine zu erbringende Eigenleistung des Betrachters eines Kunstwerks und des Lesers eines Textes fordert und sich pauschalisierend so zusammenfassen lässt: Das Kunstwerk entsteht erst im Auge des Betrachters.²²² Gemeinsam ist allen Auslegungsversuchen die Forderung nach intentionaler Ganzheit und Kohärenz eines Werkes, auch wenn darunter keine organische und formale Abgeschlossenheit einer Handlung in aristotelischem Sinne mit Anfang, Mitte und Ende mehr gemeint ist. So betont Thierse in seinen Ausführungen zum Werkbegriff, dass alle „neuen, nichtorganischen, kommunikativen Formen von Ganzheitsbildung“ im Vordergrund stehen, in denen die Interaktion von Produzenten und Rezipienten organisiert wird.²²³

Allen Erweiterungstendenzen des Werkbegriffs zum Trotz, oder gerade wegen ihnen, ist die Diskussion um Grenzziehungen im Diskurs um den Werkbegriff entscheidend. Dazu äußert sich der Romanist Karlheinz Stierle, dessen Abhandlung

220 Bohnenkamp, Anne: Voraussetzungen der neugermanistischen Editionswissenschaft. In: Gabler, Hans Walter/dies. (Hg.): Kompendium der Editionswissenschaft. 2003. URL: http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame_edkomp_AB.html. Letzter Zugriff: 21.09.2017. Dieses DFG-geförderte Projekt wurde im Jahr 2003 an der Universität München begonnen, hat aber bisher keinen Abschluss gefunden.

221 Pudelek 2005, S. 525.

222 Den Grundstein dazu legte der Romanist und Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß in seiner Antrittsvorlesung „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ im Jahr 1967. Neben der Konstanzer Schule in West- ist die Gruppe um Wolfgang Iser in Ostdeutschland und ihr Programm zur Rezeptionsästhetik und dem Anteil des Lesers am Werk zu nennen. Vgl. dazu Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.

223 Thierse 1990, S. 261.

„Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff“ (1997) Positionen in der Werksbegriffsdebatte zusammenführt, wie folgt:

„Die Grenze ist dem Werk wesentlich, sei dies eine Begrenzung von Anfang und Ende wie in den Werken im Medium von Sprache und Musik oder in der markierten symbolischen Grenze des Rahmens für das Bild. Dennoch setzt die Grenze als Grenze immer ein Imaginäres jenseits der Grenze mit. Jedes Werk erzeugt kraft seiner eigenen inneren Verweisungs-dichte einen Hof virtueller Fortsetzbarkeiten, eine ihm zugehörige Welt. Jedes Werk evoziert eine Welt, als deren Mittelpunkt es sich setzt.“²²⁴

Auch wenn Stierle aus rezeptionstheoretischer Perspektive den literarischen Text „eingespannt in ein dialektisches Verhältnis von Handlungscharakter und Werkcharakter sieht“²²⁵, argumentiert er wieder tendenziell in Richtung eines geschlossenen Werkbegriffs und verortet das Werk als ideale Mitte zwischen der Intention seines Urhebers und der Aneignung durch seinen Rezipienten. Das Augenmerk liegt im Folgenden aus kulturwissenschaftlicher Perspektive auf genau diesem „Hof virtueller Fortsetzbarkeiten“²²⁶, auf der „dem Werk zugehörigen Welt“²²⁷ und damit auch auf den Aushandlungsprozessen in der Werkkonstituierung.

Aus diesen wenigen, nur als kursorisch zu bewertenden Ausführungen zur Grenzerweiterung um produktions- sowie rezeptionsästhetische Aspekte in der Werkkonstituierung lässt sich die theoretische Rahmung für die vorliegende Studie ableiten: Archivarische und museale Praktiken sind Umgangsformen, die klassischerweise der Rezeptionsseite eines literarischen Werks zuzuschreiben sind, wobei Rezeption aber als „Aufnahme und Verarbeitung eines Kunstwerks“²²⁸ und damit auch als Aspekt seiner Produktion verstanden wird. Vorbedingung für jegliches Interesse am Nachlass eines Autors bildet die Orientierung an seinem literarischen Schaffen, das klassisch in einer bereits edierten Buch- als Werkausgabe überliefert ist, da dieses überhaupt erst einen Anreiz dafür gibt, sich über den Nachlass näher mit dem Leben und literarischen Schaffen der Person sowie dem Werk auseinanderzusetzen. Im unterschiedlichen Zugriff auf die Nachlassobjekte – und hier erfolgt der Vergleich mit der Edition – ist das DLA gleichzeitig an der (Neu)Konstitution des Werks eines Autors beteiligt. Mit den archivierten Hinterlassenschaften wird im Archiv das Material zur Verfügung gestellt, aus dem das literarische Werk eines Autors (neu) ediert werden kann. Mit seinen musealen Einrichtungen nimmt das DLA ebenfalls die Haltung des interpretierenden und kritischen „Lesers“ ein, der nach klassischem Verständnis wieder der Rezeptionsseite zuzurechnen ist. Das Museum greift im Sinne eines Editors allerdings ebenfalls auf

224 Stierle 1997, S. 15.

225 Spoerhase 2007, S. 282.

226 Stierle 1997, S. 15.

227 Ebd.

228 Pfeiffer, Helmut: Rezeption. In: Braungart u.a. 2003, Bd. 3, S. 283-285, hier S. 283.

diese archivierten Bestände zurück um das Werk eines Autors in dreidimensionaler Form jenseits der Buchförmigkeit präsentieren, sprich herausgeben zu können.

Somit sind es gerade diese drei institutionalisierten Umgangsformen – die des Archivs, des Museums und der Edition –, die sich intensiv mit der Grenzerweiterung des Werkes auseinandersetzen und es in ihren jeweils eigenen Modi wiederzugeben versuchen. In den im Folgenden als Trias verstandenen Umgangsformen des musealen, editorischen und archivarischen Zugriffs auf die überlieferten Hinterlassenschaften eines Autors versucht die Institution DLA, den Produktionsprozess des Autors und damit die Konstitutionsprozesse eines literarischen Werks aufzuzeigen und dem Werk einen Rahmen im Sinne von Genettes Paratextualität zu geben, was wiederum selbst werkkonstitutiv ist.²²⁹ Nach diesem Verständnis ist auch das Ausstellen, das Zeigen von „philologischen Dingen“ aus dem Nachlass eines Autors der Produktionsseite zugehörig, wie auch der Literaturwissenschaftler Uwe Wirth vorbringt:

„Vielleicht ist eine Literatúrausstellung eine Art von Schau-Philologie, in der Performance-Akte der Textwerdung durch das Präsentieren von Avant-Texten, Epitexten und Texten in (aufgeschlagenen) Büchern vorgeführt, sprich: vorgezeigt werden.“²³⁰

In diesem Changieren zwischen produktions- und rezeptionsästhetischen Praktiken trägt das DLA im Umgang mit den Nachlassobjekten eines Autors zur Konstitution und Materialisierung seines Werks und dessen Grenzerweiterung bei.

3.2 Werkkonstituierung in der Edition

Um die Werkpolitik Marbachs mit einem Editionsprojekt vergleichen zu können, gilt es zunächst zu klären, welche Aufgaben, Arbeitsweisen, Ziele und Darstellungsmöglichkeiten eine Edition verfolgt und welche Möglichkeiten sich daraus für ein Verständnis von gegenständlichen Nachlassobjekten als möglichen Werkbestandteilen ergeben.

Im aktuellen Handbuch Literaturwissenschaft heißt es: „Nach herkömmlicher Vorstellung enthält eine Edition einen sog. edierten Text, der das literarische Werk

229 Dazu Genette in seiner Einleitung: „Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen. Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu präsentieren: ihn präsent zu machen, und damit seine ‚Rezeption‘ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen“ (Genette 1989a, S. 9).

230 Wirth 2011, S. 57.

repräsentiert.“²³¹ Als zentraler Bestandteil einer Edition bildet dieser edierte Text „die Grundlage jedweder historischen und interpretatorischen Betrachtung“²³² und macht die (wissenschaftliche) Rezeption eines Werks erst möglich. Damit ist bereits stark vereinfacht umrissen, was Aufgabe und Ziel einer Edition ist: Ein Editionsprojekt konstituiert Texte als Repräsentanten des literarischen Werks eines Autors, das in fixierter Form (in der Buch- oder einer digitalen Ausgabe) Verbreitung findet. Das umfasst die Edition einzelner literarischer Werke eines Autors sowie die gesamte Darstellung seines literarischen Schaffens in der Zusammenstellung seiner Einzelwerke als Gesamtausgabe für den Leser. Darin erschöpfen sich die Aufgabe und der Aufbau einer Edition nach klassischem Verständnis aber nicht:

„Dieser sog. Textteil der Edition wird ergänzt um einen – direkt angeschlossenen oder in einem separaten Band gedruckten – Teil, der alle weiteren editionsrelevanten Informationen darbietet. Dieser Teil wird ‚Apparat‘, ‚Kommentar‘ oder auch ‚Dokumentation‘ genannt [...]. Er enthält Angaben zur Überlieferung des Werkes, soweit ermittelbar eine Darstellung der Entstehungsgeschichte, die Begründung für die Konstitution des edierten Textes, die Verzeichnung sämtlicher [...] Varianten zum edierten Text sowie unter Umständen Einzelstellenerläuterungen.“²³³

Wie der edierte Text und der Apparat als die zwei wesentlichen Bestandteile einer Edition von den Editoren gestaltet werden und in welcher Beziehung sie damit zueinander stehen, wird durch den jeweiligen Editions- und damit Ausgabentyp vorgegeben und bestimmt gleichzeitig die Arbeitsweise der Editoren im Umgang mit den überlieferten Schrift- und Textzeugen. Entscheidend ist, dass sich aus diesen beiden Teilen einer Edition (edierter Text und Apparat) eine „unhintergehbare [...] Dichotomie in den Möglichkeiten und Aufgaben einer wissenschaftlichen Edition“²³⁴ ergibt: Einerseits ist jede Edition literarischer Werke eines Autors selbst als Teil einer historischen Reihe von „Textweiter- und wiedergaben“²³⁵ zu sehen (und hat damit konstitutiven Charakter sowie interpretatorischen Spielraum), andererseits sind Editionen zugleich einer Art Metabeschreibung der historischen Textüberlieferung verpflichtet, die dem (neu) edierten Text zugrundeliegt (dies betont ihren dokumentarischen und objektiven, zumindest intersubjektiven Charakter). Editionen sind somit Formen der „textuellen Gedächtnisstiftung“²³⁶:

231 Nutt-Kofoth, Rüdiger: Editionsphilologie. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft, 3 Bde. Bd. 2. Methoden und Theorien. Stuttgart u.a. 2007, S. 1-26, hier S. 5.

232 Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. 2. ergänzte und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2006 (1997), S. 12.

233 Nutt-Kofoth 2007, S. 5.

234 Ebd., S. 2.

235 Ebd.

236 Kammer, Stephan: Kanon. In: Gabler, Hans Walter/Bohnenkamp, Anne (Hg.): Kompendium der Editionswissenschaft 2003. URL: http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame_edkomp_SK.html. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

„Editionen sind die primären Transporteure jener Dokumente, die als Überlieferung eines Werkes dessen Situierung im kulturellen Gedächtnis repräsentieren. Editionen arbeiten diesen Prozess auf, stellen ihn dar und führen ihn durch die Neuedition des Werkes zugleich fort.“²³⁷

Die Disziplin der Editions wissenschaft ist darum bemüht, ein Instrumentarium zu entwickeln, nach dem verschiedene von einem Autor überlieferte Schrift- und Textzeugnisse in Bezug auf eine Werkzugehörigkeit geprüft und danach befragt werden, in welcher Form und Darstellung sie in unterschiedliche Werkausgaben eines Autors übernommen werden sollen. Damit nehmen die Editoren einen Selektionsprozess im Sinne einer Wertungshandlung vor. Stephan Kammer weist darauf hin, dass Editionen damit nicht nur bereits vollzogene Kanonisierungsprozesse eines literarischen Werks editorisch nachvollziehen, sondern selbst kanonisierende Effekte haben können. Sie sind also selbst „traditionsschaffende und wertstiftende Kulturtechniken“²³⁸ und damit gleichzeitig „Filterungsmechanismen im Literaturbetrieb“²³⁹. Das mit einer Edition vorliegende Werk eines Autors ist folglich das Resultat eines wertenden Deutungsprozesses, den ein Editor vornimmt, indem er das vorliegende Material prüft, auswertet, beschreibt, verzeichnet und damit immer auch ein Stück weit interpretiert.²⁴⁰

Eine systematische Auseinandersetzung mit der Kategorie des Werkbegriffs ist bisher vor allem aus der Perspektive der Editionsphilologie erfolgt, wie Carlos Spoerhase festhält. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung versucht er, die involvierten Begriffe zu klären und produktive Explikationsvorschläge zum Werkbegriff zu entwickeln.²⁴¹ Spoerhase sieht einerseits eine Schwierigkeit der einheitlichen Begriffsbildung in der Literaturtheorie, die darin begründet ist, dass sich mit dem Werkbegriff verbundene Entitäten wie Buch, Ausgabe, Exemplar, Werk, Text, Überlieferung, Fassung, Variante, Schrift, Entwurf, Notiz, Projekt und Paralipomena auf verschiedene hermeneutische und editionsphilologische Sachverhalte beziehen. Andererseits benennt er das Problem, dass Versuche zur Be-

237 Nutt-Kofoth 2007, S. 25.

238 Spoerhase 2007, S. 325.

239 Reuß, Roland: Text, Entwurf, Werk. In: Text. Kritische Beiträge 10 (2005), o.O., S. 1-11, hier S. 5.

240 Zu den „Berührungs- und Reibungspunkten“ zwischen Edition und Interpretation, die sich aus historischer Perspektive methodologisch zwischen der Forderung nach einer strikten Trennung von „Befund“ und „Deutung“ (Siegfried Scheibe 1988) und der „wechselseitigen Bedingung“ und „methodologische Durchdringung zum Zwecke des philologischen Erkenntnisfortschritts“ verorten lassen, vgl. Stüben, Jens: Edition und Interpretation. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger u.a. (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin 2000, S. 263-303, hier S. 263ff.

241 So fasst Spoerhase zusammen: „Die Verlegenheiten, die der Gebrauch des Werkbegriffs mit sich bringt, entstehen schon dort, wo etwa die Komplementärbegriffe des Werkbegriffs bestimmt werden sollen, eine präzise kategoriale Verortung des Werkbegriffs verlangt wird, oder die für eine Klärung des Werkbegriffs zuständige philologische Disziplin benannt werden soll“ (Spoerhase 2007, S. 283). Aus editionswissenschaftlicher Perspektive stellen Siegfried Scheibes 1991 entwickelte „Editorische Grundmodelle“ einen solchen Versuch dar. Vgl. Scheibe, Siegfried: Editorische Grundmodelle. In: Ders./Laufer 1991, S. 23-48.

griffsdefinition in einem ungelösten Spannungsverhältnis zu den Editionspraktiken stehen: Nicht die Definition von Grundbegriffen sei die Herausforderung, sondern vielmehr die fehlende Auseinandersetzung damit, wie sich der Editor zum jeweilig definierten Begriff in der praktischen Arbeit der Herausgabe einer Werkausgabe auf der Grundlage des schriftlich Überlieferten und vor dem Hintergrund des gesamten literarischen Schaffens eines Autors verhalten soll. Spoerhase plädiert für eine einheitliche Verwendung des Werkbegriffs, der als ein Produkt literarischen Schaffens im Sinne eines edierten und herausgegebenen Textes das Werk eines Autors repräsentiert. Damit fordert er gleichzeitig eine Verlagerung der Debatte auf Aspekte wie den Raum (zum einen im Sinne der hierarchischen Ordnung, zum anderen im Sinne der systematischen Anordnung in der Ausgabe), den die Darstellung der Werkgenese im Editionsprojekt einnehmen soll, statt eine Ersetzung des Werkbegriffs durch andere Begriffe wie den offeneren des Textes.²⁴²

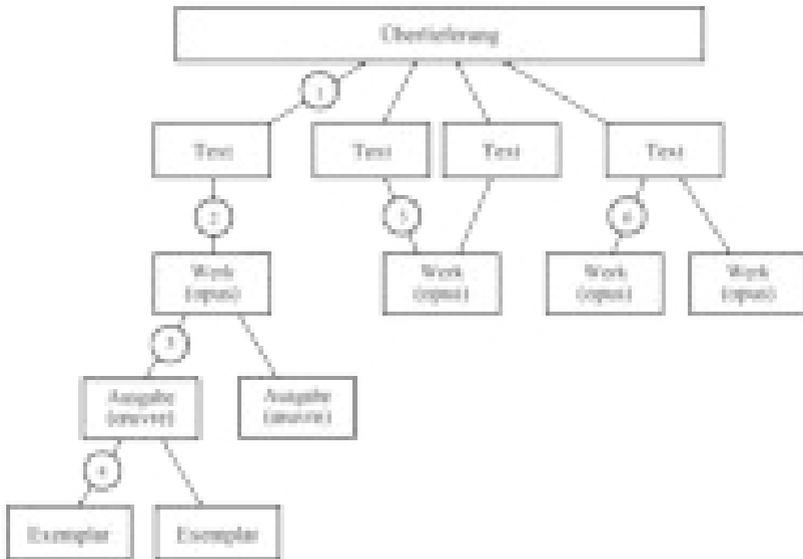
Spoerhase kommt schließlich zu einem eigenen begrifflichen Explikationsvorschlag, der die unterschiedlich zirkulierenden Begrifflichkeiten in einem „Diagramm zum Werkbegriff“ visualisiert und an dem sich weiterhin auch die Prämissen sowie Arbeitsschritte der editionspraktischen Konstitutionsprozesse von der überlieferten Handschrift bis zur schriftlichen Fixierung im Exemplar der Werkausgabe erläutern lassen.²⁴³ Der Fokus liegt auf dem interpretatorischen Spielraum der Editoren im Umgang mit der Überlieferung, also auf den Parametern, die die „Werk-Relationen“ beeinflussen, die Spoerhase in seinem „tentativen Explikationsvorschlag“ als „Verwerkungsschritte“ zwischen den Kategorien der Überlieferung, des Textes, des Opus, des Œuvres, der Ausgabe und schließlich des Exemplars explizit macht.²⁴⁴

242 Vgl. Spoerhase 2007, S. 285. Zur Debatte, welche Überlieferungsteile Text- und welche Werkstatus in der Edition beanspruchen bzw. ob das Resultat derselben die Präsentation eines Textes oder eines Werks ist, vgl. Martens, Gunter: Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs. In: *Editio* 18 (2004), S. 175-186, sowie Reuß 2005. Die unterschiedlich vertretenen Positionen sind bei Spoerhase 2007, S. 286-289 zusammengefasst. Zur zentralen Kategorie des Textes in der editorischen Darstellung eines „literarischen Kunstwerkes“ vermerkt Anne Bohnenkamp zusammenfassend: „Von zentraler Bedeutung ist hier der sehr unterschiedlich gebrauchte Textbegriff, der sowohl für eine bestimmte dokumentierte Textgestalt (für ein konkretes Dokument oder die von einem Dokument bezugte Gestalt) verwendet wird, [sic] als auch für die Summe aller Fassungen eines Textes oder aber für die Idee eines Textes im Kopf seines Autors, die von einzelnen, selbst autographen Zeugen, nur unvollkommen wiedergegeben werden kann“ (Bohnenkamp, Anne: Neugermanistische Editionswissenschaft. In: Gabler/dies. 2003. URL: <http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/A1/Neuerm-A1-AB-print.html>. Letzter Zugriff: 21.09.2017).

243 Vgl. Spoerhase 2007, S. 289. Spoerhase weist allerdings darauf hin, dass es sich hier um eine eher „intuitive Differenzierung handelt“, die keine allgemeingültige Verbindlichkeit beanspruchen möchte, sondern ihm als Basisinstrumentarium für die weitere Auseinandersetzung mit verschiedenen „Werkfunktionen“ dient (ebd., S. 285).

244 Spoerhase sieht es als „literaturhistorisches Faktum“ an, dass andere Akteure als der Autor „die Transformationen zwischen den einzelnen Zuständen literarischen Schrifttums“ vornehmen (ebd., S. 287).

Diagramm zum Werkbegriff



Werk-Relationen (s. o.):

- 1: ‚Verfestigung‘ durch Linearisierung
- 2: Werkwendung (paratextuelle, institutionelle, intentionale, ästhetische)
- 3: Einbindung von Überlieferung, Text und Werk (=Opus) ins ‚Œuvre‘
- 4: Vervielfältigungsvorgang
- 5: Werk-Texte-Asymmetrie
- 6: Text-Werke-Asymmetrie

Quelle: Spoerhase 2007, S. 344.

Er definiert:

„Die schriftliche ‚Überlieferung‘ eines Autors ist noch nicht der von ihm produzierte ‚Text‘. Erst die Festlegung der Zeichenreihenfolge in einer verbindlichen Leseordnung (‚Verfestigung‘ durch ‚Linearisierung‘) läßt die schriftliche Überlieferung den Status eines Textes gewinnen. Der Übergang vom Text zum ‚Werk‘ (‚Opus‘) kann an verschiedenen Indizien wie Titel, Veröffentlichung, Autorabsicht oder Geschlossenheit abgelesen werden. [...] Das ‚Œuvre‘ als Werkausgabe wäre schließlich als ein ‚Ausgabentyp‘ zu spezifizieren, der neben den Werken auch die Texte und die schriftliche

Überlieferung eines Autors inkorporieren kann (so bei historisch-kritischen Ausgaben); es ist dann auch die Ausgabe, die in Form von vervielfältigten ‚Exemplaren‘ als buchförmiger Lektüregegenstand vorliegt.“²⁴⁵

Als „Gesamtwerk“ sieht er die „Gesamtheit aller textuellen Überbleibsel“, die er als „Überlieferung“ oder „Patrimonium“ bezeichnet. Von einem „Opus“ spricht er, wenn Teilen der textuellen Überlieferung nach vorab definierten Kriterien der Status eines „Einzelwerks“ zugesprochen werden kann. Werk- bzw. Ausgabe- als Editionstypen, die tendenziell alle Einzelwerke (*Opera*) eines Autors enthalten, bilden nach Spoerhase dann das „Œuvre“ eines Autors.²⁴⁶ Die Übergänge zwischen diesen Kategorien lassen sich als Prozess und Resultat einer Werkpolitik im Umgang verschiedener Akteure mit dem vorliegenden Material beschreiben. Spoerhases Schema erlaubt, diese verschiedenen Parameter unterschiedlich zu gewichten, ohne dabei die Grundkategorien („Überlieferung“, „Text“, „Werk [opus]“, „Ausgabe [œuvre]“, „Exemplar“) zu variieren, auf die der unterschiedlich betriebene Verwerkungsprozess abzielt.

3.2.1 Werkstatt- und Lebenszeugnisse im Œuvre eines Autors

Wie können Nachlass- als Überlieferungsobjekte eines Autors, die nach den bisherigen theoretischen Auslegungen keine Werkförmigkeit annehmen, dennoch den Status von Werkzeugnissen erhalten und damit zu Bestandteilen des edierten Œuvres eines Autors werden? Aufschluss kann ein Blick auf die Editionspraxis, verstanden als aktiv betriebene Werkpolitik, geben. Spoerhase formuliert in seinem Werkbegriffsschema auch gleichzeitig Ausschlusskriterien und Negativdefinitionen: Vom Autor schriftlich Überliefertes, das keine Strukturmerkmale eines Textes²⁴⁷ im Sinne einer verbindlichen Leseordnung aufweist, verbleibt damit auf der Stufe der Überlieferung, ohne Text- und somit auch ohne Werkstatus.²⁴⁸ Für den Schritt vom Text zum Werk zieht Spoerhase Parameter heran, die in der einschlägigen theoretischen Debatte zur Definition eines Einzelwerks (Opus) immer wieder formuliert werden und sich nicht allein aus der textlichen Struktur des Überlieferten ergeben. Dazu gehören ästhetische Kriterien wie Geschlossenheits- und Vollendungsgrad, paratextuelle Kriterien wie die Werkkonstitution durch einen Titel, institutionelle Kriterien wie der Veröffentlichungsakt

245 Ebd., S. 289f.

246 Ebd., S. 286.

247 Siehe dazu die in Kapitel 3.1.2. diskutierten Ausführungen zum „Wortkunstwerk“ von Jurij Lotman.

248 „Ausgehend von diesem Explikationsvorschlag würden ‚Entwürfe‘ oder ‚Projekte‘ als Überlieferung, deren Zustand vom Autor nicht ‚fixiert‘ wurde, noch keinen Textstatus erreichen“ (Spoerhase 2007, S. 289).

oder intentionale Kriterien wie beispielsweise die nachweisbare Publikationsabsicht des Autors. Nach diesem Verständnis kann dann alles privat Überlieferte eines Autors (Spoerhase nennt Briefe, Tagebuchaufzeichnungen oder Merkzettel) zwar linearer Text sein. Aufgrund einer fehlenden Publikationsabsicht stellen diese Überlieferungsteile aber genauso wenig wie Textzeugnisse aus dem genetischen Produktionsumfeld (z.B. Arbeitsmaterialien aus der literarischen Werkstatt des Autors, die dem Entstehungsprozess eines Werks zuzurechnen sind) ein Werk (Opus) dar.²⁴⁹ Einen Konsens sieht Spoerhase in der geführten Diskussion um das Einzelwerk in der Annahme, dass der Schritt vom Text zum Werk allein vom Autor vollzogen werden kann. Somit sei der Spielraum der Editoren hier eingeschränkt und es sei weiterhin eine Vermessenheit von Herausgebern, eigenmächtig Werke zu konstituieren.²⁵⁰ Gunter Martens bezeichnet diese nachgelassenen Schrift- und Textobjekte eines Autors ohne Werkcharakter als „den großen Topf des Nachlasses“ und sieht die Aufgabe des Editors darin, zwischen nachgelassenen und publizierten Texten eines Autors in Bezug auf den Werkbegriff zu differenzieren.²⁵¹

Die Editionspraxis folgt jedoch nicht konsequent der Editionstheorie. Und genau hier setzt die vorliegende Studie an: Aufgezeigt wird im empirischen Nachvollzug, wie die verschiedenen Akteure, verstanden als Editoren, mit Nachlassobjekten unterschiedlicher Kategorie Einzelwerke oder das Gesamtwerk der Autoren formen. Textuelle Überbleibsel aus der Überlieferung eines Autors, die an sich keine Werkförmigkeit besitzen, die Spoerhase in ihrer Gesamtheit aber als Gesamtwerk be-

249 Siegfried Scheibe äußert sich dazu bereits 1991 in den „editorischen Grundmodellen“: „Das Werk wird also vom Autor – durch seine Intention – bestimmt und konstituiert, nicht erst auf der Ebene der Rezeption durch den Leser, und diese Werkbestimmung durch den Autor würde sich mit der Intention zum Schreiben eines spezifischen Textes verbinden“ (Scheibe 1991, S. 14). Er vertritt damit auch die Position, dass „Briefe des Autors“, „Tagebuchaufzeichnungen des Autors“, „Notizen privater Art“ und „Notizen allgemeiner Art“ als „privat“, somit als „nicht für öffentliche Zwecke bestimmt“ und mithin nicht als werkförmig betrachtet werden können, auch wenn sie im Umfeld eines Werks entstehen oder als werkerhermeneutisch gelten mögen (vgl. Scheibe 1991, S. 14). Gunter Martens übt Kritik an Scheibes Kategorisierung, da er darin die Abkopplung eines editorischen Werkbegriffs von einem literaturwissenschaftlichen sieht, kommt aber letztendlich auch zu folgender Definition: „Ein *Werk* ist eine Textfassung, die der Autor selbst veröffentlicht hat oder die er für eine Veröffentlichung vorgesehen hat“ (ders. 2004, S. 179; Hervorhebung im Original).

250 Vgl. Spoerhase 2007, S. 288f. Diese Position spiegelt sich auch in der Debatte um den Plagiatsstreit um die Edition der Werke Kleists wieder, in der in einer Stellungnahme zu einem Plagiatsvorwurf gegen einen Kleist-Editor einschlägig formuliert wird: „Die Leistung einer Edition besteht nicht im eigenständigen Verfassen eines Textes – dessen Autor ist und bleibt ein anderer (zum Beispiel Kleist). Sie liegt vielmehr in der Transkription oder Konstitution des primären Textes, seiner kritischen Darbietung, genetischen Deutung oder Kommentierung: Diese sind als eigenständige wissenschaftliche Leistungen vom Urheberrecht geschützt“ (Ott, Michael: „Editionsplagiate“? Anmerkungen zu einem vermeintlichen Skandal. In: literaturkritik.de. vom 03.05.2012. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16656. Letzter Zugriff: 21.09.2017).

251 Vgl. Martens 2004, S. 183.

zeichnet, werden im Folgenden nach den formulierten Ausschlusskriterien in zwei Kategorien eingeteilt, die für die weitere Untersuchung fruchtbar sind: zum einen in Werkstattzeugnisse, die dem literarischen Schaffensprozess des Autors angehören, zum anderen in Lebenszeugnisse, unter die ohne Publikationsabsicht angefertigte (auto)biografische Schrift- und Textobjekte der privaten Lebensführung des Autors zu rechnen sind. Diese beiden Kategorien der textuellen Überbleibsel aus der Überlieferung weisen große Nähe zu den gegenständlichen Nachlassobjekten eines Autors aus dem Bereich der Werkstatt- und Lebenszeugnisse auf und erlauben somit die Übertragung einer möglichen Verhandlungbarkeit von Werkzugehörigkeit auf gegenständliche Nachlassobjekte im Editionsverfahren.

Als ein Editionstyp, der das literarische Œuvre eines Autors als Gesamtausgabe repräsentiert, gilt die historisch-kritische Ausgabe, die sich wie folgt charakterisieren lässt:

„Die wichtigsten Aufgaben einer historisch-kritischen Ausgabe, die auch maßgebend für ihre Bezeichnung geworden sind, bestehen ebenso in der Übermittlung eines gesicherten Textes auf der Grundlage einer kritischen Analyse der überlieferten Zeugen wie in der Darstellung der Entwicklung, die der Text des betreffenden Werkes in diesen Zeugen genommen hat. Die kritische Komponente resultiert also aus dem Umgang mit dem zu edierenden Text, die historische Komponente aus der Wiedergabe der Textgeschichte.“²⁵²

Neben dem gesicherten Text umfasst dieser Editionstyp also auch „die Rekonstruktion der Entstehung eines literarischen Textes von der ersten Notiz über Entwürfe und Reinschriften bis zur endgültigen Veröffentlichung“²⁵³ und somit auch den Schreib- und Entstehungsprozess eines Werkes:

„Die Ausgabe enthält einen oder mehrere edierte Texte oder eine andere Art der Textpräsentation einschließlich der diese als Ganzes sowie im Einzelnen begründenden Argumente, sie führt die Varianten aller relevanten Textträger vollständig an, nennt (und druckt) etwaige Quellen und beschreibt die Entstehung und Überlieferung des behandelten Werkes. Optional ist die Hinzufügung eines Kommentars im Sinne von Einzelstellenerläuterungen, die zuvorderst Wort- und Sacherklärungen beinhalten, aber auch literarische und historische Bezüge benennen können.“²⁵⁴

Nachgelassene Text- und Schriftobjekte der Werkgenese (literarischer Schaffensprozess) können direkt als Textzeugen eines Werks in der Editionsausgabe wiedergegeben werden oder aber als vom Editor genutzte Primärquellen, die den

252 Hagen, Waltraud: Von den Ausgabentypen. In: Scheibe, Siegfried u.a. (Hg.): Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie. Berlin 1988, S. 31-54, hier S. 33.

253 Plachta 2011, S. 8.

254 Nutt-Kofoth 2007, S. 6.

Text des Werks mitformen, in vermittelter Form in das Werk eingehen. Nicht nur die Verankerung aller Opera eines Autors und die Wiedergabe der Textgeschichte, sondern auch die Darstellung der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte sowie die Verankerung der Einzelwerke in der Lebensgeschichte des Autors wie auch in der Zeitgeschichte sind im Editionstyp der Gesamtausgabe möglich.²⁵⁵ So gehört zum Ausgabentyp der historisch-kritischen Gesamtausgabe in klassischer Trias neben dem edierten Text auch die Edition „nichtliterarischer Textsorten“²⁵⁶ (z.B. die Korrespondenz des Autors) sowie die Lebenszeugnisse.

Was unter der Kategorie der Lebenszeugnisse zu verstehen ist, lässt sich am editionspraktischen Exempel belegen.²⁵⁷ Volker Wahl nimmt am Beispiel der zu edierenden Lebenszeugnisse Friedrich Schillers (die seit 2003 bzw. 2006 in zwei Bänden der Nationalausgabe vorliegen, der dritte Band ist in Vorbereitung²⁵⁸) bereits 1991 folgenden Explikationsversuch vor und fragt damit primär nach deren Quellenbasis²⁵⁹: Unter Lebenszeugnissen versteht er einen „Sammelbegriff für eine Vielzahl von Zeugnissen aus dem Leben des Schriftstellers“, darunter „Dokumente außerhalb von Werken, Briefen, Tagebüchern und Gesprächsaufzeichnungen“. Lebenszeugnisse sind „dokumentierte Lebensspuren“ und Wahl bezeichnet sie als „Primärquellen des Lebens“, sie haben „den Charakter des Unmittelbaren, des Dokumentarischen, des Authentischen“ und lassen sich „auch

255 Zur kritischen Diskussion in der Editionswissenschaft darüber, welcher Anteil biografischen bzw. interpretatorischen Komponenten in der Edition zukommt vgl. Stüben 2000, S. 263-303, sowie Bürger, Jan: Zeit des Lebens, Zeit der Künste. Wozu dienen Entstehungsgeschichten und biographische Informationen bei der Edition poetischer Schriften? In: Nutt-Kofoth u.a. 2000, S. 231-244.

256 Nutt-Kofoth 2007, S. 20: „Obwohl auf literarische Texte hin orientiert, hat die Editionsphilologie auch andere, nichtliterarische Textsorten behandelt, weil der Autor- oder Werkbezug die Herausgabe dieser Texte als Kontexte sinnfällig macht. Insofern hat die Editionsphilologie im Umgang mit diesen Texten schon immer den strengen literaturwissenschaftlichen Rahmen überschritten.“

257 Vgl. dazu die Beiträge und Diskussionen in: Golz, Jochen (Hg.): Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik, 02.-05.03.1994, autor- und problembezogene Referate (= Beihefte zu editio, Bd. 7), Tübingen 1995.

258 Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von Petersen, Julius u.a. Weimar 1943ff. Bd. 4 I, I: Lebenszeugnisse. Schillers Kalender. Schillers Bibliothek. Hg. von Kursescheidt, Georg/Wistoff, Andreas. 2003; Bd. 4 I, II A: Lebenszeugnisse. Zweiter Teil: Dokumente zu Schillers Leben. Text. Hg. von Schalhorn, Martin. 2006; Bd. 4 I, II B: Lebenszeugnisse. Dritter Teil: Dokumente zu Schillers Leben. Erläuterungen. Hg. von Martin Schalhorn ist in Vorbereitung.

259 Terminologisch muss hier differenziert werden: Während unter dem Begriff der Quelle aus editorischer Perspektive „schriftliche, bildliche oder akustische Vorlagen, die ein Autor für die Erarbeitung eines Textes oder Werks herangezogen und ausgewertet hat“, verstanden werden, wird der Begriff im Folgenden gleichermaßen in seiner geschichtswissenschaftlichen Bedeutung verwendet und bezeichnet damit den Quellenwert von Objekten, die der Editor, Archivar oder Kurator hinsichtlich ihres Potenzials, aus ihnen in irgendeiner Form Kenntnisse über die Vergangenheit zu gewinnen, heranzieht. Vgl. Plachta 2006, S. 138, und Schenk 2008, S. 44.

als Zeugnisse von und über den Schriftsteller aus der Sphäre des Tätigseins außerhalb des literarischen Schaffensprozesses bestimmen“.²⁶⁰ Die Kategorie der Lebenszeugnisse umfasst somit beispielsweise Notizbücher, Testamente und andere persönliche und amtliche Dokumente des Schriftstellers, die einen Funktionswandel erfahren haben und zu historischen Quellen für die Lebensführung des Schriftstellers wurden, die sich aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive unter dem Begriff der „Ego-Dokumente“ subsumieren lassen.²⁶¹

3.2.2 Nachlassobjekte als Quellen zur Entstehungsgeschichte

Paul Raabe, der von 1958 bis 1968 als Bibliothekar im DLA Marbach tätig war, erstellte im Jahr 1962 eine „Einführung in die Quellenkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte“, die nicht ohne Einfluss auf die Marbacher Verzeichnungs- und Erschließungssystematik bleiben sollte. Raabe unterscheidet im Verzeichnis seiner Quellenkunde nach „Handschriften“, „Drucken“, „Werkzeugnissen“ und „Lebenszeugnissen“. Unter Lebenszeugnissen versteht er

„[a]lle handschriftlichen oder gedruckten Quellen, die zur Erforschung der Biographie und Werkgeschichte eines Dichters oder Schriftstellers beitragen [...], die sich auf Lebensgang, die Persönlichkeit, das Werk und die Wirkung eines Autors beziehen, in literarisch geprägter, in archivalischer oder in ikonographischer Form“²⁶².

Ausgehend von Genre und Gattung der Objekte unterteilt er die Lebenszeugnisse in „literarische Formen“ (Autobiografien und Memoiren, Tagebücher, Briefe, Gespräche), „archivalische Formen“ (Urkunden, Eintragungen, Verzeichnisse) und schließlich „museale Formen“ (Lebensstätten, Denkmäler, Bildnisse).²⁶³ Entscheidend für die Kategorie der Lebenszeugnisse ist aus literaturwissenschaftlicher und aus editorischer Sicht gerade die Abgrenzung von Überlieferungsobjekten, die nach klassischem Verständnis dem Werk eines Autors zuzurechnen sind oder werkförmigen Charakter haben:

260 Wahl, Volker: Textkonstitution bei der Edition von „Lebenszeugnissen“ innerhalb historisch-kritischer Werkausgaben. Dargestellt am Beispiel des Bandes „Lebenszeugnisse“ der Schiller-Nationalausgabe. In: Stern, Martin (Hg.): Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung: autor- und werkbezogene Referat. Basler Editoren-Kolloquium, 19.-22.03.1990 (= Beihefte zu editio, Bd. 1). Tübingen 1991, S. 63-72, hier S. 66.

261 Niethammer, Ortrun: Das Testament im Spannungsfeld von juristischen Vorgaben und individueller Gestaltung. Probleme der Edition. In: Golz 1995, S. 233-240, hier S. 233f.

262 Raabe 1974, S. 66.

263 Vgl. ebd., S. 66-86.

„Lebenszeugnisse von eigener Hand lassen sich vom politischen, literarischen und wissenschaftlichen Werk des Autors und von seinen Briefen durch ihren durchweg nichtöffentlichen Charakter unterscheiden. Sie sind nicht an einen persönlichen – privaten oder amtlichen – Empfänger gerichtet und nicht zur Veröffentlichung bestimmt.“²⁶⁴

Zwar bilden die edierten Lebenszeugnisse eigene Abteilungen innerhalb einer Gesamtausgabe, durch ihre Aufnahme in diesen Ausgabentyp werden sie jedoch zum editorisch verwerkten Œuvre eines Autors. Sie finden dabei auch in die einzelnen Werkbände Eingang: Im Apparat bzw. Kommentar zu den Werkbänden (beispielsweise im Rahmen der Entstehungsgeschichte) nimmt der Editor Bezug auf diese Nachlassobjekte. Sie werden im Abschnitt der Überlieferung, Erläuterung und Lesart genannt und verzeichnet, wenn sie nach Ansicht des Editors Werkbezüge aufweisen oder sich in einen Werkkontext setzen lassen. In den entsprechenden Bänden der edierten Korrespondenz sowie der Lebenszeugnisse verweist der Editor wiederum in einem Register auf die Einzelwerke des Autors, die in diesen Überlieferungs- und Nachlassobjekten entweder explizit erwähnt sind oder auf die in den Erläuterungen und Kommentaren im dazu angelegten Apparat dieser Bände eingegangen wird. Was sich somit aus Anlage und Aufbau einer (historisch-kritischen) Gesamtausgabe ergibt, ist ein gegenseitiges Referenz- und Verweissystem, das zwischen den einzelnen edierten Bänden und damit auch zwischen autobiografischen Abteilungen nichtliterarischer Textsorten einer Edition und den Bänden der Werkausgaben Bezüge herstellt.

Die Aufnahme von Lebens- und Werkstattszeugnissen in die Gesamtausgabe kommt aus editionsphilologischer Sicht dem nahe, was Siegfried Scheibe – der lange Zeit in der editionsphilologischen Forschung die Maßstäbe „im Umgang mit Editionen“²⁶⁵ setzte – unter der Darstellung der Entstehungsgeschichte eines Werks versteht, die er als festen Bestandteil einer Werkedition sieht. Auch wenn die literaturwissenschaftliche Forschung zwischen Edition und Interpretation unterscheidet und die biografischen Quellen zwar zur Interpretation herangezogen werden, dem Werk selbst aber nicht zugehörig sind, kommt die Wiedergabe der Entstehungsgeschichte dem literaturwissenschaftlichen Verfahren der Interpretation nahe. Somit bildet sie die kanonisierende Schnittstelle zwischen Leben und Werk, der Ausgabe einer allgemeingültigen Text- und damit Werfassung und deren Deutung oder – noch einmal anders formuliert – dem literarischen Schaffen und der Biografie und Person des Autors. Die Annahme, dass nur das, was in der Edition ist, auch zum Werk gehöre und alles andere dem Bereich des Lebens des Autors zuzuordnen und damit Gegenstand der Interpretation sei,

264 Hauschild, Jan-Christoph: Zur Edition der „Lebensspuren“ Georg Büchners. In: Golz 1995, S. 228-232, hier S. 230.

265 Scheibe, Siegfried: Von der Entstehungsgeschichte, der Textgeschichte und der zeitgenössischen Wirkungsgeschichte. In: Ders. u.a. 1988a. S. 160-204.

nicht aber Teil des Werks sein könne, lässt sich vor diesem Hintergrund nicht mehr aufrechterhalten.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Siegfried Scheibe genau in jenem Teil des Editionsprojekts, der sich mit der Entstehungsgeschichte auseinandersetzt und die biografischen Hinterlassenschaften miteinbezieht, Parallelen zur Funktion und Arbeitsweise des Museums sieht: Das Museum versucht, Vergangenes erkennbar und erforschbar zu machen, indem es dessen Spuren sammelt, aufbereitet und zugänglich macht. Nur so lässt es sich für die Nachwelt und im kollektiven Gedächtnis speichern. In den vermittelnden Ausstellungstexten zu den einzelnen Museumsstücken sowie dem begleitenden Katalog sieht er einen „fundierten Wegweiser durch die Schätze eines Museums oder einer Ausstellung“²⁶⁶. Diese schriftliche Vermittlung zwischen den Sammlungsobjekten und dem Besucher vergleicht Scheibe mit der Arbeitsweise eines Editors, dessen Aufgabe es ist, überliefertes Quellenmaterial aufzubereiten und für die wissenschaftliche Forschung sowie die allgemeine Nutzung durch Interessierte zugänglich zu machen. Genauso wie es Aufgabe des Museums ist, „konkrete Materialien aus seinen Sammlungen“ zu präsentieren und diese Einzelstücke „in größere gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge“ zu stellen, plädiert er dafür, die wissenschaftliche Edition

„mit ihrer textologischen Analyse, Bewertung und Darbietung des Materials, als ein Museum anzusehen, in dem die Schätze wohlgeordnet versammelt sind. [...] Ihr Benutzer möchte nicht nur das ‚Einzelstück‘, also etwa eine Handschrift oder gar eine Variante, kennenlernen, er möchte auch die größeren Zusammenhänge und Bezüge behandelt wissen, die sich aus den ‚Einzelstücken‘ ableiten lassen.“²⁶⁷

Scheibe sieht die Aufgabe der Edition außer in der Herausgabe einer allgemeingültigen Fassung also auch in einer „zusammenfassenden Deutung“ des vorliegenden Materials, und zwar in der Darstellung der Entstehungsgeschichte, der Textgeschichte sowie der Wirkungsgeschichte eines Werks. Resümierend bemerkt er:

„Dieser Abschnitt einer Edition, die den Katalogen eines Museums vergleichbar sind, erlaubt ihren Lesern durch die weitgehende Einbeziehung historischer, politischer, ideologischer, gesellschaftlicher, künstlerischer und rein biographischer Bezüge einen ersten fundierten Blick auf das Kunstwerk und die Bedingungen seiner Entwicklung und Wirkung, dem der konkrete Nachvollzug anhand der dargebotenen konkreten Materialien folgen sollte.“²⁶⁸

266 Ebd., S. 160f.

267 Ebd., S. 162f.

268 Ebd., S. 204.

Unter der „Entstehungsgeschichte“ versteht Siegfried Scheibe

„die Darstellung der gesamten Geschichte der Entstehung und Entwicklung eines Werkes, von der ersten Gedankenarbeit bis hin zur letzten Ausgabe, die der Autor noch selbst überwacht oder zumindest angeregt hat“²⁶⁹.

Weiterhin zählt er zur Entstehungsgeschichte alles, was Rückschlüsse auf den ersten Einfall, den „Anlass“ zum Schreiben und die „Intention“ gibt. Neben der Entstehungsgeschichte sieht er die „Textgeschichte“ als weiteren Baustein, also die „zusammenfassende Darstellung der wichtigsten textlichen Veränderungen und damit des inneren Wandels eines Werks im Laufe seines Entwicklungsprozesses“ bis hin zu der letzten, vom Autor besorgten oder veranlassten Ausgabe, also bis zu seiner letzten produktiven Tätigkeit an dem betreffenden Werk.²⁷⁰ Der dritte Baustein ist die „Wirkungsgeschichte“ zu Lebzeiten des Autors, die mit dem ersten veröffentlichten Druck ihren Anfang nimmt.

Auch wenn Scheibe durchaus eine klare Trennung zwischen Edition und (biografischer) Interpretation zieht, lassen sich in der Entstehungsgeschichte eines Werks Biografie und Entwicklungsgeschichte des Autors (als wichtiger Bestandteil der Interpretation) von der Textologie (als Grundlage der editorischen Arbeit) kaum trennen. Dies wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung auch durchaus skeptisch reflektiert.²⁷¹

Nach diesem Verständnis erlauben es die wechselseitigen Verweise zwischen Werk und Lebenszeugnis im Rahmen des Editionsprojekts der Gesamtausgabe, von einer editorischen Verwerfung der per definitionem nicht werkhafte Nachlassobjekte, also von deren Transformation in Werkbestandteile des literarischen Œuvres zu sprechen. Ebenso werden Überlieferungsteile aus dem Prozess der Werkwerdung durch eine editorische Werkpolitik zu Bestandteilen des edierten Œuvres. Diese literatur- und editionswissenschaftlichen Überlegungen zur Anlage eines Werkes in der Gesamtausgabe umreißen gleichzeitig die methodische Vorgehensweise im aktuellen, ethnografischen Teil der Studie zum Umgang mit Ernst Jüngers Hinterlassenschaften: Wie die Markerobjekte aus Jüngers Nachlass gesammelt, gezeigt und verhandelt werden, wird im Rekurs auf die wissenschaftlich-philologische Bearbeitung diskutiert, der schriftliche Nachlassobjekte unterliegen. Das Kapitel zur Ethnografie überträgt diese theoretischen und methodischen

269 Ebd., S. 166.

270 Ebd., S. 184.

271 Jan Bürger äußert Zweifel an Scheibes Sichtweise und konstatiert, dass der Entstehungsprozess in Kombination mit einer biografischen Deutung rückwirkend immer als planvoll und somit teleologisch erscheinen muss, was bei der Textarbeit eines Autors durchaus nicht immer der Fall sei. Er sieht die Schwierigkeit u.a. in der Grenzziehung zwischen Einfall und Textarbeit: „Biographisches wiederum ist immer nur sprachlich vermittelt zu haben und damit niemals objektiv zu erforschen. [...] Es bleibt eine unüberbrückbare Differenz zwischen Leben und Schrift, die zur Bescheidenheit im Umgang mit den auf uns gekommenen Spuren ermahnt“ (Bürger 2000, S. 233f.).

Grundlagen der Werkkonstituierung aus editorischer Sicht auf den archivarischen und musealen Umgang mit den gewählten Markerobjekten Jüngers.

3.3 Werkkonstituierung im Archiv

Noch einmal soll der Blick auf eine quellenkundliche Kategorisierung einzelner Nachlassobjekte als mögliche Werkbestandteile gelenkt und dabei von der Materialität der archivierten Objekte im Literaturarchiv ausgegangen werden, um den engen Zusammenhang zwischen dem überlieferten Patrimonium und der Konstituierung des Œuvres eines Autors aufzuzeigen. Mit der Überlieferungssituation geraten sowohl die normativen Regeln als auch die angewandten Praktiken ins Blickfeld, die mit der Aufnahme, der Verzeichnung und Erschließung von Nachlassobjekten eine für Editionsprojekte verfügbare Quellenbasis schaffen. Auch die im Abschnitt zur editorischen Definition der Lebenszeugnisse herangezogene Systematisierung von Volker Wahl geht von der Überlieferung oder – genauer – von der Archivsystematik aus, die sich in den Inventaren und Verzeichnissen der Institutionen spiegelt und teilweise so angelegt ist, dass sie eine Edition vorformt. Am Beispiel der historisch-kritischen Gesamtausgabe zu Friedrich Schiller benennt Wahl als „Quellenrepertorien“ für die heranzuziehenden Lebenszeugnisse des Dichters die Verzeichnung der Archivalien in den Inventaren der beiden großen Schiller-Bestände in den Literaturarchiven in Weimar und Marbach. Verzeichnet sieht er in diesen Inventaren den „Charakter und Umfang dieser Quellen [...] als Ausgangspunkt für die Konstituierung dieser Quellengruppe als Gegenstand der Edition im Band der Lebenszeugnisse“²⁷². Die Systematik einer Edition orientiert sich folglich an einer Quellenkunde, die sich in den archivarischen Verzeichnungssystemen bereits abbildet.²⁷³ Geht man weiterhin der Frage nach, welchen Stellenwert gegenständliche Nachlassobjekte bei den genannten Werkstatt- und Lebenszeugnissen einnehmen, gibt der Blick in die Inventare und Verzeichnisse der beiden großen Literaturarchive ebenfalls Aufschluss. Sie sind als Quellenkategorien bereits angelegt, wenn auch nicht in den Rubriken, die nach klassischem editorischem Verständnis im Rahmen der Gesamt- als Werkausgaben eines Autors herangezogen werden: Im Weimarer

272 Wahl 1991, S. 63f.

273 So verweist Wahl in Bezug auf die editorischen Quellen der Lebenszeugnisse im Weimarer Inventar auf die Rubrik „Tagebücher/Geschäftlich-berufliche und persönliche Unterlagen/Ernennungen und Berufungen/Schul- und Studienzzeit/Hochzeit/Haushalts- und Wirtschaftsführung/Krankheit, Tod und Bestattung/Verschiedenes“. In der Kategorisierung des Marbacher Bestands fallen diese Überlieferungsobjekte im 1983 erstellten umfassenden Verzeichnis über die Nachlässe und Sammlungen des Deutschen Literaturarchivs bei „Friedrich Schiller“ in die Rubriken „Verschiedenes“ und „Zugehörige Materialien“. Vgl. Schmid; Gerhard (Red.): Inventare des Goethe- und Schiller-Archivs. Bd. 1: Schillerbestand. Weimar 1989, S. 160-163 sowie für Marbach Kussmaul, Ingrid: Die Nachlässe und Sammlungen des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Ein Verzeichnis. 2 Bde. Marbach a.N. 1983, hier Bd. 1, S. 440-444.

Inventar zum Schillerbestand sind gegenständliche Nachlassobjekte Schillers unter der Überschrift „Sammlungen zu Schillers Leben, Werk und Nachwirkung“ in der Rubrik „Gegenstände und Erinnerungsstücke“²⁷⁴ aufgeführt. Im Marbacher Verzeichnis, das Wahl für seine Ausführungen heranzieht, sind diese Objekte nicht gelistet, da sich das Inventar auf den Bestand der Handschriftenabteilung bezieht und gegenständliche Objekte einer eigenen Bestandsgruppe des Archivs, dem „Bildarchiv“, angehören. Im aktuell „Bilder und Objekte“ nomenklatierten Referat des Archivs werden die „Lebenszeugnisse, auch solche gegenständlicher Art“²⁷⁵, archiviert, wie Bernhard Zeller im Vorwort des Registers erwähnt.

Der Zusammenhang zwischen einer Quellenkunde, den archivarisches Verzeichnungs- und Erschließungsregeln sowie der editorischer Verwertung der Überlieferung wird auch noch einmal in Raabes „Einführung in die Quellenkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte“ deutlich. Raabe weist auf die Quellenkunde als Disziplin für das „Vorverständnis der literarischen Überlieferung“ hin: „Eine solche Quellenkunde berührt sich mit einer Einführung in die Editionstechnik, da die Überlieferungsträger als Voraussetzungen für eine Edition zu beschreiben sind.“²⁷⁶ Damit verdeutlicht er den Zusammenhang zwischen Edition und Archiv bereits in der Schaffung einer Überlieferungsbasis in der Selektion, Verzeichnung und Erschließung von Nachlassobjekten im Archiv. Die Inventare der Literaturarchive und im Speziellen die des DLA orientieren sich wiederum an literaturwissenschaftlichen Gattungen hinsichtlich einer editorischen Werkkonstituierung. In einem nächsten Schritt gilt es, nach den normativen Regelwerken zu fragen, nach denen sich der praktische Umgang im Literaturarchiv mit Nachlassobjekten hinsichtlich einer (editorischen) Systematisierung und damit Selektion, Verzeichnung und Erschließung richtet und dabei wieder den möglichen Spielraum in den Blick zu nehmen, der sich hier für gegenständliche Nachlassobjekte und damit den Einbezug dieser Objektkategorie ins Œuvre eines Autors ergibt. Weiterhin lässt sich jedoch aufzeigen, dass es weniger diese Regelwerke als vielmehr die akteursgebundenen Praktiken sind, die den Umgang mit den Nachlassobjekten im Archiv bestimmen.

3.3.1 Normative Regeln und akteursgebundene Praktiken

Für den Umgang mit literarischen Nachlassobjekten bieten die „Richtlinien zur Erschließung von Autographen (RNA)“ Orientierung, die übergreifend für deutschsprachige Länder von einem Gremium erstellt und zu Beginn der 1970er-Jahre erstmals veröffentlicht wurden und inzwischen in mehrfach überarbeiteter Form

274 Inventare, Bd. 1989, S. 189.

275 Kussmaul 1983, Bd. 1, S. X.

276 Raabe 1974, S. 20.

vorliegen. Das DLA orientiert sich daneben an institutionsintern modifizierten Richtlinien, dem Marbacher Memorandum (kurz „Memo“), das ebenfalls seit den 1970er-Jahren von einer internen Marbacher Arbeitsgruppe entwickelt und kontinuierlich überarbeitet wurde. Das aktuelle Memo trägt den Titel „Anwendungsspezifisches Handbuch für die Handschriftensammlungen des DLA“. Beide Richtlinien haben in ihrer parallelen Entwicklung wechselseitigen Einfluss aufeinander genommen.²⁷⁷ Gemäß beiden Richtlinien sind überlieferte Nachlassobjekte bereits im Archiv gattungsspezifisch zu ordnen und zu verzeichnen, wie es einer editionswissenschaftlichen Logik entspricht oder zumindest vorbereitend auf eine solche hin angelegt erscheint.²⁷⁸ Marcel Lepper weist in seinen Überlegungen zu Materialität und Zusammensetzung von wissenschaftlichen Nachlässen darauf hin, dass Erschließungsregeln für Nachlässe bezeichnenderweise auf Textgattungen und nicht auf die „Hardware“ der Objekte Bezug nehmen. Mit dem Terminus „Hardware“ ist die Materialität des jeweiligen im Schriftsteller- oder Gelehrtennachlass vorgefundenen Mediums gemeint. Dazu zählt Lepper beispielhaft

„die Bibliothek, die Materialsammlungen, die Kollektaneen und Exzerptsysteme, unter Umständen die Laborapparaturen, Kunstobjekte und Reproduktionen, die Schreibmaschinen und Laptops, die Stenoretten und Datenträger, [...] die Manuskriptschuber und Leitz-Ordner, die Briefablagen und Sonderdrucksammlungen, die Hängeregister und gefüllten Festplatten“²⁷⁹.

Die Regelwerke im Literaturarchiv unterscheiden „Materialhauptgruppen“, und zwar „Werk“, „Korrespondenz“, „(Lebens)Dokument“ (RNA) bzw. „Zugehörige Materialien“ (Memo) und „Sammelstück/Objekt“ (RNA). Nach literarischem Gattungsschema werden solche Manuskripte, die einem Werk des Autors und somit der Kategorie „Werk“ zugeordnet werden können, in weitere Unterkategorien wie beispielsweise Gedichte, Epen, Dramen und Prosa systematisiert. Gegenständliche Nachlassobjekte finden hier keinen Eingang, die Kategorie der „(Lebens)Dokumente“ bzw. der „Zugehörigen Materialien“ entspricht nur teilweise der editorischen Kate-

277 Vgl. dazu „Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA)“, betreut von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Stand: 04.02.2010), URL: http://kalliope-verbund.info/_Resources/Persistent/5bf5cd96ea4448bfec20caf2e3d3063344d76b58/rna-berlin-wien-mastercopy-08-02-2010.pdf, Letzter Zugriff: 21.09.2017; zum dazu parallel entwickelten „Memo“ vgl. Meyer, Jochen: Erschließungsmodelle und die Bedürfnisse der Forschung. Das „Marbacher Memorandum“ des Deutschen Literaturarchivs. In: König, Christoph/Seifert, Christoph (Hg.): Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit (= Literatur und Archiv Bd. 8). München u.a. 1996, S. 175-188. Es trägt aktuell den Titel „Anwendungsspezifisches Handbuch für die Handschriftensammlungen des DLA“ (Stand 2011).

278 Dass dies durchaus kritisch zu bewerten ist und auch Spielraum hinsichtlich einer Werkkonstituierung außerhalb der klassischen Kategorien lässt, konstatiert Jochen Meyer in Bezug auf die für Marbach formulierten Erschließungsregeln und weist auf ein „nicht erst heute obsolet gewordenen System der poetischen Gattungen als Ordnungsschema“ hin (Meyer 1996, S. 177).

279 Lepper 2011, S. 28.

gorie der Lebenszeugnisse, wie sie bisher quellenkundlich definiert wurde, und umfasst nur Dokumente, die nicht vom Autor selbst stammen (Urkunden, Zeugnisse etc.). Alles aus der Hand bzw. Feder des Autors findet nach dem *Memo* Eingang in die Kategorie „Verschiedenes. Autobiographisches“, worunter dann auch Lebenszeugnisse wie Tage- und Notizbücher fallen, „soweit sie nicht einem Werk zugeordnet werden können“.²⁸⁰

Unter „Sammelstücke/Objekte“²⁸¹, einer Kategorie, die nur in den RNA vorkommt, werden ebenfalls Text- und Schriftobjekte verstanden, dennoch werden als fingiertes Beispiel für diese Materialhauptgruppe die Tabakpfeifen eines Autors, also gegenständliche Nachlassobjekte angeführt. Im *Memo* dagegen findet sich kein Beispiel für den Umgang mit gegenständlichen Objekten, deren Aufnahme ins Literaturarchiv sich ebenfalls implizit oder explizit an der Kategorie des Werks orientiert. Es existiert hierfür kein schriftlich verbindliches Regelwerk.²⁸² Im *Memo* wird noch einmal genauer spezifiziert, woran sich die Zuordnung überlieferter Manuskripte zu bestimmten Werken orientieren soll: Sie werden als „autorisierte/nichtautorisierte Gesamtausgaben“ definiert, wobei eine autorisierte Gesamtausgabe „z.B. das Manuskript oder die Druckvorlage für eine Ausgabe letzter Hand“²⁸³ darstellt. Deutlich wird wiederum die Orientierung an der Edition. Was von den Manuskripten einzelnen Werken zugerechnet wird, definiert sich darüber, ob dieses Einzelwerk des Autors bereits als ediertes Produkt und somit als Referenz vorliegt. Was unter einem Werk zu verstehen ist, wird also abermals in Hinblick auf die Edition als Publikations- und damit Ausgabeform des Produkts des literarischen Schaffens eines Autors definiert. Die Lebenszeugnisse, je nachdem, ob sie nach der Quellenkunde Raabes archivalische (Dokumente) oder literarische Form haben (Briefe, Manuskripte), werden zwar nochmals in verschiedene Kategorien unterteilt, gemeinsam ist ihnen jedoch, dass sie en gros deutlich von der Kategorie der Werke abgesetzt werden. Es stellt sich also grundsätzlich die Frage, mit welchem Werkbegriff im Literaturarchiv operiert wird, wo dessen Grenzen liegen und was sich daraus für einen möglichen Einbezug gegenständlicher Nachlassobjekte als Werkbestandteile ableiten lässt. In den RNA sowie im *Memo* wird der Begriff des Werks im Glossar wie folgt definiert:

„Alle privat oder beruflich verfassten [...] Aufzeichnungen, Skizzen, Entwürfe und Ausarbeitungen, seien sie z.B. künstlerischen, wissenschaftlichen, journalistischen und politischen Inhalts, unabhängig von der Form, in

280 *Memo*, S. 14.

281 RNA, S. 64.

282 Gegenständliche Nachlassobjekte werden getrennt von den Handschriften im DLA verzeichnet und erschlossen, den Kriterien und Prozessen der Selektion dieser Objekte aus dem Nachlass von Autoren gilt u.a. der empirische Teil der vorliegenden Studie zu Ernst Jünger.

283 *Memo*, S. 5.

der sie überliefert sind [sic] und davon, ob sie abgeschlossen oder unvollendet sind.“²⁸⁴

In dieser Definition, die auf die Praxis ausgerichtet ist und sich ausdrücklich gegen ein Verständnis des Werks als „individuelle intellektuelle bzw. künstlerische Schöpfung“²⁸⁵ im Sinne einer abstrakten Entität richtet, zeigt sich, dass aktuell in Literaturarchiven mit einem sehr konkreten Werkbegriff gearbeitet wird, der alle Materialien des literarischen Produktionsprozesses des Autors – die bisher als „Werkstattzeugnisse“ definierten Überlieferungsteile – miteinbezieht.²⁸⁶

Nicht nur die normativen Regelwerke, auch der archivarische Umgang mit Nachlassobjekten ist mit einer editorischen Werkpolitik vergleichbar, die auf eine Werkmaterialisierung des Gesamtwerks abzielt. Daran knüpft die grundsätzliche Überlegung an, archivarische als editorische Praktiken zu verstehen. Zunächst soll der Beitrag der Archivierung zur Edition und zum kulturellen Gedächtnis umrissen werden: Der literarische Kanon als Teil der Kultur menschlicher Gemeinschaften führt zur Erhaltung und Bewahrung bestimmter Texte, die das Werk eines Autors repräsentieren.²⁸⁷ Archiv und Edition tragen zur Schaffung von Tradition durch Textpflege bei. Das Archiv formt durch die Aufnahme, Verzeichnung und Erschließung der Hinterlassenschaften eines Autors das Patrimonium als das Gesamtwerk, also die „Gesamtheit aller textuellen Überbleibsel eines Autors“²⁸⁸, die dann Editionsprojekten als mögliche Quellen zur Verfügung stehen. Kanonbildende Funktion erhalten die überlieferten Dinge durch die Edition, die auf der Grundlage dieser Überlieferungsteile Texte als Werke (neu) konstituiert, die dann als Werkausgaben eines Autors wissenschaftlich herausgegeben werden. Die Beziehung zwischen Archiv und Edition bezeichnet Erdmut Wizisla als „dynamisch“:

„Archive sind in der Regel die Voraussetzungen für Editionen, sie speichern jedoch als Orte des kollektiven kulturellen Gedächtnisses stets mehr, als abgerufen wird oder in einer bestimmten Situation brauchbar zu sein scheint. Editionen eröffnen den Zugang zu Quellen, indem sie Bestände von Archiven publik machen, aber sie liefern, quantitativ wie qualitativ, immer nur Segmente der authentischen Überlieferung. Die Dokumente des

284 RNA, S. 7; Memo, S. 75.

285 Ebd.

286 Dafür spricht auch die Definition der „Manuskripte“: „Zu den Manuskripten eines Werkes gehören auch die Vorarbeiten und sonstige mit der Werkgeschichte in Verbindung stehende Materialien, z.B. Quellenstudien und sammlungen, Entwürfe, Fassungen“ (Memo, S. 4).

287 So formuliert Rüdiger Nutt-Kofoth die „historisch-kulturellen Grundlagen“ der Editionsphilologie. Vgl. Nutt-Kofoth 2007, S. 1.

288 Spoerhase 2007, S. 286.

*Archivs bleiben eine Herausforderung für die Edition und zugleich latente Kritik an ihr.*²⁸⁹

Im Jahr 1996 untersucht Michel Espagne diesen Zusammenhang zwischen Edition und Archiv und unternimmt damit den Versuch, die Aufbewahrung, Bewertung und Auswertung handschriftlicher Nachlässe hinsichtlich ihrer Benutzung zur Vorbereitung historisch-kritischer Ausgaben kulturhistorisch und anthropologisch zu deuten, nämlich als „technisch formulierbare Momente einer menschlichen Tätigkeit“²⁹⁰. Im Fokus stehen somit die akteursbezogenen Entscheidungen und damit auch die Selektionsprozesse im Umgang mit den Dingen eines Literaturarchivs auf editorischer wie archivarischer Ebene. Espagne sieht diese (Aus)Wertungsprozesse der Handschriftenbestände dabei in enger Verbindung mit dem Literatur- und damit auch dem Werkbegriff:

*„Literaturarchive übernehmen faktisch die unermeßliche Verantwortung zu bestimmen, was literarisch relevant ist oder nicht. Der unumgängliche Prozeß der Grenzziehung zwischen literarischen und allgemein historischen Archivstücken, die Pflicht, irrelevantes Material auszuschließen, wirken ständig daran mit, eine implizite Definition des Literaturbegriffs zu verbreiten.“*²⁹¹

Im Folgenden wird der Zusammenhang zwischen Edition und Archiv am Beispiel der angewandten Editionspraktiken und -methoden ausgeführt, die eine Werkzugehörigkeit von Nachlassobjekten verhandeln. Dies betrifft Entscheidungen über die inhaltliche und damit konzeptuelle Werkzugehörigkeit der Nachlassobjekte genauso wie ihre Darstellung und Präsentation in der jeweiligen Editions Ausgabe. Methodische Entscheidungen aus der Editionspraxis lassen sich dabei nicht nur auf den Archivar als Editor bei der Konzeptualisierung einer Werkausgabe übertragen, sie sind auch erkenntnisleitend für ein Verständnis musealer Praktiken der Kuratoren, an denen sich abschließend in diesem Kapitel der Zusammenhang zwischen Edition und Museum aufzeigen lässt.

3.3.2 Werkkonzeptionalisierung und Werkdarstellung

Editorische Entscheidungen der Werkkonstituierung im Umgang mit der Überlieferung beruhen maßgeblich auf den Vorannahmen des Editors – so z.B. über die Arbeitsweise des Autors. Sie sind nicht primär sachgebunden, wie Rüdiger Nutt-Kofoth betont, womit er den subjektiven Charakter der Entscheidung für

289 Wizisla, Erdmut: Archive als Edition? Zum Beispiel Bertolt Brecht. In: Nutt-Kofoth u.a. 2000, S. 407-417, hier S. 407.

290 Espagne, Michel: Genetische Textanalyse: Edition – Archiv – Anthropologie. In: König/Seifert 1996, S. 83-103, hier S. 83.

291 Ebd., S. 84f.

oder gegen ein bestimmtes Editionsverfahren hervorhebt.²⁹² Gleichzeitig sieht er diese Entscheidungen und damit die Ausrichtung der jeweiligen Edition als monoperspektivisch, was bedeutet, dass die Entscheidung für ein methodisches Vorgehen zugleich ein anderes ausschließt, was innerhalb des Diskurses in der Editionswissenschaft zu antagonistisch diskutierten Paarformeln und deren unterschiedlicher Gewichtung und Bewertung im Rekurs auf historische Editionsprojekte mittelalterlicher wie neugermanistischer Texte geführt hat.²⁹³ Ohne die unterschiedlichen Verfahren in ihrer historischen Bedingtheit darzustellen und deren Legitimation zu diskutieren, gibt allein die Gegenüberstellung der Schlagwörter, die für unterschiedliche Verfahrensweisen der Edition stehen, einen Einblick in die Entscheidungsmöglichkeiten, die sich dem Editor im Umgang mit der Überlieferung zur Konzeptualisierung des literarischen Werks eines Autors bieten und die er gegeneinander abwägen muss. Die Schlagwörter lauten u.a. frühe vs. späte Hand, Präsentation eines edierten Textes vs. Darstellung der Textgenese, Kopfarbeiter vs. Papierarbeiter, produktorientiertes vs. prozessorientiertes Schreiben, Befund vs. Deutung, autororientiertes vs. textorientiertes bzw. originalorientiertes vs. überlieferungsorientiertes Edieren, und es ließen sich durchaus noch mehr nennen. Die Vorannahmen, die zur methodischen Entscheidung des Editors führen, orientieren sich (wiederum in ihrer historischen Bedingtheit) beispielsweise an der vermuteten oder bezeugten Autorintention, am literarischen Produktions- und Entstehungsprozess oder der Semantik des überlieferten Materials, wenn es darum geht, das literarische Werk eines Autors (im Sinne eines Einzel- oder Gesamtwerks nach dem Spoerhase'schen Schema) wissenschaftlich herauszugeben. Die Aspekte, die für eine methodische Entscheidung im Editionsprojekt prägend sind und sich auf die Praktiken und Entscheidungen im Archiv und im Museum übertragen lassen, können wie folgt skizziert werden:

Frühe vs. späte Hand

Editionen als Ausgabe letzter Hand gehen davon aus, dass die letzte erreichbare und autorisierte Textfassung den letztgültigen Autorwillen hinsichtlich seines Werks repräsentiert, und verwenden diese Textfassung dann als Basis für den edierten Text als Werkrepräsentanten, womit noch keine Entscheidungen über die Gewichtung und den Einbezug der Textgenese und Textgeschichte im Editionsprojekt getroffen sind. Die editorische Herstellung eines edierten Textes unter Einbezug aller überlieferter Textzeugen, ohne dabei von einem chronologischen und somit teleologischen Schreibprozess des Autors und damit von

292 Vgl. Nutt-Kofoth, Rüdiger: Sichten – Perspektiven auf den Text. In: Bohnenkamp 2013, S. 19-30, hier S. 23.

293 Vgl. dazu Nutt-Kofoth, Rüdiger/Plachta, Bodo (Hg.): Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Bausteine zur Geschichte der Edition. Tübingen 2005.

der letzten überlieferten als finaler Fassung auszugehen, ist die „Ausgabe früher Hand“. Im ersten Fall ist der Blick mehr auf das „ursprüngliche, vom Autor geschaffene Kunstwerk des literarischen Textes“²⁹⁴ hin orientiert, im zweiten Fall liegt das Augenmerk mehr auf der faktischen Überlieferung und der Darstellung der Varianz der überlieferten Textfassungen, die allesamt als historisch anzusehen sind. Die Leistung der Edition besteht dann darin, die jeweiligen Bezüge und Abhängigkeiten der Textvarianten untereinander darzustellen. Einerseits prägen diese grundsätzlichen Unter- und Entscheidungen den Umgang mit den überlieferten Nachlassobjekten, andererseits ist die Entscheidung für die Editions-methode wiederum stark von der Überlieferungslage geprägt.

Original- vs. überlieferungsorientiertes, autor- vs. textorientiertes Edieren

In Editionsprojekten mittelalterlicher Texte liegen für die Werkkonstituierung – anders als im Falle der Literatur ab dem 18. Jahrhundert – kaum überlieferte Handschriften des Autors, sondern nur Abschriften verschiedener Schreiber vor. Die editorische Werkpolitik ist in solchen Fällen dadurch gekennzeichnet, dass sie nach einer heuristischen Sichtung der Überlieferungslage einen Text als Werkrepräsentanten konstituiert, der dem verlorenen Original des Autors möglichst weitgehend entspricht: Der Editor versucht, durch die kritische Sichtung der Überlieferung den „Archetyp“ eines Textes zu rekonstruieren. Vom Editor erkannte Fehler (Kontaminationen) werden mit dem Ziel korrigiert (Emendation), einem angenommenen Urtext und damit dem vom Autor intendierten Text als Werk nahezukommen. Dabei stellt sich erneut die Frage, ob der Editor sich mehr an der faktischen Überlieferung, so z.B. an der besten überlieferten Handschrift, zur Konstituierung des edierten Textes orientiert oder ob er versucht, den Text des Originals wiederherzustellen. Auch in der neuphilologischen Edition sind diese Entscheidungen hinsichtlich der Text- als Werkkonstitution zu treffen, allerdings muss hier nicht von einem verlorenen Original ausgegangen werden, da die vom Autor hergestellte Form des Werks durch seine Handschriften sowie durch autorisierte Drucke seiner Texte überliefert ist. Der Unterschied besteht darin, dass der Editor hier nicht genealogisch auf die Rekonstruktion einer autorisierten Text- als Werkfassung hinarbeitet, sondern versucht, die verschiedenen historischen Text- als Werkfassungen in der Edition genetisch darzustellen:

„Auch der neuphilologische Editor muss die Überlieferung sichten und ordnen, nun allerdings nicht rückwärts auf das verlorene Original gerichtet, sondern vorwärts in Richtung auf die Entwicklung des Werkes von den ers-

294 Nutt-Kofoth 2007, S. 10.

*ten Notizen über die Entwürfe bis zu den Reinschriften und schließlich dem Druck [...].*²⁹⁵

Dem Aufzeigen und der Darstellung der Werkwerdung als einer „Ästhetik der Produktion“²⁹⁶ wird somit vor der Herausgabe eines edierten Textes als Repräsentant des literarischen Werks der Vorzug gegeben. Dies entspricht einem editorischen Verfahren, das sich als Editionsziel die Darstellung der prozessualen Werkwerdung setzt, wobei im Gegensatz zur Rekonstruktion des verlorenen Textes die Dokumentation der Werküberlieferung, die klassischerweise im Apparat einer Edition erfolgt, in den Vordergrund rückt und der Apparat damit zum Kernstück der Edition wird. Die Entstehungsphase eines Werks wird zum eigenständigen Untersuchungsfeld und erhält auch in der Darstellung des Editionsprojekts größeres Gewicht. In den Vordergrund rückt der Schreibprozess des Autors und damit auch alle materiellen Zeugen einer schöpferischen Dynamik, die als „avant-textes“²⁹⁷ bezeichnet werden. Editionsphilologisch lassen sich die überlieferten Vorstufen damit als integrale Bestandteile des Werks betrachten²⁹⁸ und somit der Gesamttext aller relevanten Textträger als zu edierender Text²⁹⁹ verstehen.

Nach aktuellem Diskussionsstand in der Editionsphilologie erfolgt die Wahl der Editionsform, hier verstanden als eine Form der vom Editor betriebenen Werkpolitik im Umgang mit den überlieferten Nachlassobjekten, kaum mehr zwischen antagonistisch diskutierten Paarformeln. Der Editor muss seine Wahl allerdings im Hinblick auf ein Editionsziel hin begründen können und transparent machen.³⁰⁰

Neben der editorischen Werkkonzeptualisierung und dem sich hier für den Editor ergebenden Spielraum im Umgang mit der Überlieferung für die Wahl einer Textgrundlage als Werkrepräsentanten stellt sich im Editionsprojekt weiterhin die Frage, wie herangezogene Überlieferungsobjekte in die Editions Ausgabe aufgenommen und für den Leser nachvollziehbar wiedergegeben werden können.

„Die auf dem Überlieferungsträger vorgefundenen Textelemente müssen – unter Zuhilfenahme der Interpretation – in zwei Richtungen einander

295 Ebd., S. 11.

296 Vgl. dazu v.a. die Schriften der französischen Textgenetikerin Almuth Grésillon: Dies. 1999 sowie dies.: Bemerkungen zur französischen „édition génétique“. In: Zeller, Hans/Martens, Gunter (Hg.): Textgenetische Edition (= Beiheft zu editio, Bd. 10). Tübingen 1998, S. 52-64, und dies.: Literaturarchiv und Edition. Das „Institut des Textes et Manuscrits Modernes“ (Paris): Zwischen Archiv und Literaturwissenschaft. In: König/Seifert 1996, S. 49-62.

297 Der Begriff ist von Jean Bellemin-Noël in seiner Publikation „Le Texte et l’avant-texte“ (Paris 1972) vorgeschlagen und definiert worden. „Avant-texte: der durch Skizzen, Arbeitshandschriften, Druckfahnen und Varianten gebildete Komplex, der unter dem Blickwinkel dessen betrachtet wird, was dem Werk vorausgeht.“ Zitiert nach Grésillon 1999, S. 25.

298 Vgl. Stüben 2000, S. 294.

299 Vgl. Nutt-Kofoth 2007, S. 17.

300 Vgl. ebd., S. 21.

zugeordnet und in die richtige Reihenfolge gebracht werden: einerseits horizontal, auf der ‚syntagmatischen‘ Achse, d.h., der Editor muß ihren semantischen Ort als Teil des Werk- oder Konzeptionszusammenhanges bestimmen, zum anderen vertikal, auf der ‚paradigmatischen‘ Achse, d.h. an der chronologisch richtigen Stelle des Entstehungsprozess.“³⁰¹

Diese geistige Basisoperation des Editors, die Übertragung der „Dimension der Fläche“ in die „Dimension der Zeit“,³⁰² lässt sich in einer Editions Ausgabe ganz unterschiedlich visualisieren und ist ebenfalls Teil der editorischen Werkpolitik. Ein konzeptueller Einbezug der „avant-textes“ als Texte und – in diesem Fall – auch Dinge, die einem Werk vorausgehen, zeigt sich also nicht nur konzeptionell in der Anlage, sondern auch in der grafischen Darstellung des Editionsprojekts. Der oftmals nicht linear wiederzugebende Entstehungsprozess eines Werks mit Überlieferungsobjekten, die selbst linear schwierig wiederzugeben und darzustellen sind (Kritzeleien, Skizzen, Notizen), wird z.B. nach einem synoptisch angelegten, schachtelnden oder integralen Darstellungsprinzip und somit einer dreidimensionalen Zusammenschau auf der Buchseite präsentiert. Mit dem editorischen Fokus auf die „dritte Dimension der Literatur“³⁰³, verstanden als die Dimension der Zeit, ergibt sich sowohl eine Dreidimensionalität hinsichtlich der Konzeption eines Werks als auch eine Dreidimensionalität in dessen Darstellung im Editionsprojekt. Diese Überlieferungs- als Werkbestandteile können in ihrem archivalischen Charakter und in ihrer physischen Erscheinungsform in der Ausgabe auch als Faksimile-Druck oder aber in digitalen Editionen mit Hyperlinks versehen und als Hypertexte wiedergeben werden, was einer „räumlich-materialorientierten Darstellung“³⁰⁴ entspricht und den Benutzer somit z.B. an verschiedenen Zwischenstufen der vom Editor betriebenen Werkpolitik teilhaben lässt und sie nachvollziehbar macht. Denn bei jeder noch so getreuen Wiedergabe der

301 Stüben 2000, S. 278.

302 Ebd., S. 277.

303 Der Begriff geht auf Louis Hay und seine gleichnamige Publikation aus dem Jahr 1977 zurück und fokussiert wie die „critique génétique“ auf den verstärkten Einbezug des Schreibprozesses des Autors in der editorischen Darstellung seines Werkes: „In der ‚dritten Dimension der Literatur‘, der Dimension ihrer Entstehung, lassen sich die verschiedenen Komponenten der Schrift – Sozialität und Individualität, Bewußtes und Unbewußtes, Sprache und Form – im Fluß, in ihrer ständigen Wechselwirkung, in ihrer dialektischen Dynamik wahrnehmen“ (Hay 1984, S. 323).

304 Nutt-Kofoth 2007, S. 19. So z.B. auch im Ausgabentyp der Hybrid-Edition, die einen gedruckten und einen digitalen Teil enthält. Eingescannte oder fotografierte Text- und Schriftobjekte können am PC dann ergänzend zum edierten Text in optimaler Auflösung unter Berücksichtigung ihrer Materialität abgerufen werden (verschiedene Papier- und Schriftfarben und -qualitäten, Randbemerkungen, Wasserzeichen etc.). Im Gegensatz zur Druckedition kann die Computeredition mehrere Sichten auf den Text anbieten, bewegte Bilder und Töne interaktiv aufbereiten und sie mithilfe der vom Editor gesetzten Hyperlinks mit Textstellen verbinden (vgl. Nutt-Kofoth 2007, S. 5); vgl. zur frühen Diskussion zu computergestützten Editionen Kamzelak, Roland (Hg.): Computergestützte Text-Edition (= Beihefte zu editio, Bd. 12). Tübingen 1999.

Schriftzeugnisse in der klassischen, buchförmigen Edition bleibt ein Rest, den die Edition allenfalls beschreiben, nicht aber darstellen kann:

„[Der ‚Rest‘] umfaßt individuelle Besonderheiten der Produktion, graphologische oder schreibpsychologische Eigenheiten der schriftlichen Fixierung, und er bezieht sich auf Elemente wie Papier (Qualität, Farbe, Herkunft, Alter), Schreibmittel, Schriftbild, Schriftgröße, Schriftabstand, Entwicklung des Schriftbildes in Abhängigkeit vom Text und ähnliche Merkmale. Autograph und Edition des Textes verhalten sich wie Original und Reproduktion in der bildenden Kunst, auch wenn dieser Umstand nicht im gleichen Maß im Bewußtsein ist.“³⁰⁵

Das prozessorientierte Verfahren der Edition in der Werkkonzeptualisierung wird unterstützt und getragen von material- und topologisch orientierten Darstellungsverfahren der Editions Ausgaben, die vor allem durch einen Medienwandel und Medienwechsel neue Möglichkeiten der Werkdarstellung außerhalb der buchförmigen Editions Ausgabe bieten und erlauben, der spezifischen Materialität der Überlieferungsträger Rechnung zu tragen.³⁰⁶

Neue Perspektiven auf den Text ergeben sich z.B. in Form der digitalen Wiedergabe der einzelnen Überlieferungs- als Werkbestandteile, die es dem Editor erlaubt, dem Leser eine multiperspektivische Präsentation des Werktextes anzubieten.³⁰⁷ Dabei können die originär nicht werkhafte Überlieferungsobjekte nicht nur zusätzlich zum edierten Text als Quellen der Entstehungsgeschichte eines Werks optimal wiedergegeben und in ihrer spezifischen Materialität ergänzend und erläuternd zum edierten Text abgerufen werden. Die Computeredition oder eine zweisträngige Edition ermöglichen es weiterhin, Nachlassobjekte zur Entstehung, Rezeption und Kommentierung digital zu integrieren bzw. die Druckausgabe zu ergänzen. „Noten einer Partitur können zum Klingen gebracht werden, Gemälde sind abrufbar, und die Inszenierungen von Theaterstücken oder Opern können in Computer-Fenstern mit dem Text in Beziehung gesetzt werden.“³⁰⁸

Der Fokus auf die materialesemantischen Qualitäten von Überlieferungsobjekten als Werkbestandteilen und ihre Wiedergabe in digitaler oder faksimilierter Form hat mitunter zu einer editorischen Werkpolitik und Ausgabenlandschaft geführt, die auf eine textkritische Werkkonstituierung völlig verzichtet und alle Werk- und Schreibzeugnisse wiedergibt, ohne daraus einen edierten Text als Werkrepräsentanten zu konstituieren oder die Überlieferungsteile, die somit alle

305 Wizisla 2000, S. 407.

306 Vgl. dazu Bohnenkamp 2013 sowie Schubert, Martin J. (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, Berlin, 13.-16.02.2008 (= Beihefte zu editio, Bd. 32). Tübingen 2010.

307 Vgl. Nutt-Kofoth 2013, S. 24.

308 Plachta 2006, S. 133f.

zu Werkbestandteilen werden, hierarchisch anzuordnen oder zu gewichten. Die Edition wird zur Archivausgabe und stellt dem Leser die vom Autor und seinem Produktions- und Schaffensprozess überlieferten Nachlassobjekte, alle archivarchisch erfassten Textzeugen, als Quellen zur Verfügung.³⁰⁹ Was somit entsteht, ist die editorische Reproduktion des Nachlasses bei einem gleichzeitigen Verzicht auf die editorische Rekonstruktion des Werkes, wie sie Erdmut Wizisla für ein digitales Brecht-Archiv vorschlägt:

„Eine solche Datenbank würde Dokumente zugänglich machen, die bislang keine Edition aufbereitet hat; sie böte nicht die Rekonstruktion eines Werks, auch keinen ‚edierten Text‘ – lediglich den Querverweis auf die Textgrundlage [...], dafür aber die Reproduktion des Nachlasses, der durch eine präzise und flexible Verzeichnung handhabbar wird. Damit schälen sich Methoden heraus, die das Angebot traditioneller Editionen korrigieren und erweitern; es wird sich zeigen, ob sie nicht am Ende die historisch-kritische Ausgabe in Buchform ablösen.“³¹⁰

Peter Stadler sieht die sich wandelnden editorischen Möglichkeiten der Werkdarstellung eng mit einem sich ändernden Werkkonzept verbunden:

„Die traditionelle Trennung von Arbeitsmaterialien und gedruckten Bänden spiegelt in symptomatischer Weise ein Verständnis von Edition als Werk – hier des Editors – und den dazugehörigen Vorstufen, Skizzen, Notizen etc., denen kein Werkcharakter zugebilligt wird und die somit auch keinen Eingang in den Haupttext finden. Diese Teile sind sozusagen der ‚Schutt der Werkstatt‘, der mit der Drucklegung der Edition aus der Werkstatt des Editors gefegt wird.“³¹¹

Die bisherigen, vom Editor herangezogenen und im edierten Text aufgehenden Primärquellen aus dem literarischen Schaffensprozess des Autors lösen sich dann nicht mehr in vermittelter Form im Apparat oder Kommentar der Edition auf.³¹² Es ist der „Schutt der Werkstatt“ des Autors und seines literarischen Schaffensprozesses, der werkpolitisch vom Editor weiterverarbeitet, allerdings nicht mit der Drucklegung aus der editorischen Werkstatt gefegt wird, d.h. er-

309 Das Konzept der Archiv-Ausgabe in der Buchedition wurde bereits 1970 von Klaus Kanzog vorgeschlagen. 1998 plädierte Hans Zeller für eine Faksimileausgabe. Vgl. dazu zusammenfassend Nutt-Kofoth 2013, der diese Entwicklung der Editionskonzepte zeigt. Einigkeit herrscht in der editionswissenschaftlichen Diskussion darüber, dass dem Leser trotz dieser Möglichkeiten ein Referenztext als Werkrepräsentant angeboten und die erhobenen Materialien ergänzend dazu in angemessener Weise verzeichnet werden sollen.

310 Wizisla 2010, S. 417.

311 Stadler, Peter: Die Grenzen meiner Textverarbeitung bedeuten die Grenzen meiner Edition. In: Bohnenkamp, 2013, S. 31-40, hier S. 33.

312 Vgl. ebd., S. 32.

neut im Archivmagazin verschwindet, sondern im Editionsprojekt als Werkbestandteil dargestellt und nachvollziehbar gemacht wird.

„Der Begriff des ‚Archivs‘ erhält dabei in einem digitalen Kontext eine neue Konnotation: nicht der Internetauftritt des Archivs als aktensammelnde und aufbewahrende Institution ist gemeint, sondern ein Archiv im kulturwissenschaftlichen Sinne, hier als digitale Plattform zur Veröffentlichung und Verfügbarmachung von Materialien.“³¹³

Aus dem digitalen Medienwandel als Medienwechsel in der Editionswissenschaft ergibt sich damit auch eine Neubewertung des Verhältnisses zwischen Archiv und Edition: Das Archiv stellt nicht mehr allein die Überlieferungslage für die Edition von literarischen Werken zur Verfügung, die Edition übernimmt das Prinzip Archiv und bildet dasselbe ab, woraus sich ein ganz neuer Spielraum für den Einbezug unterschiedlicher Kategorien an Nachlassobjekten in digitaler Form ergibt.

3.4 Werkkonstituierung in Archiv, Edition und Museum

Eine kulturwissenschaftliche Blickweise auf den editorischen Einbezug der im Archiv überlieferten Nachlassobjekte schafft das theoretische und methodische Fundament, um den musealen Umgang mit Nachlassobjekten ebenfalls als einen editorischen und damit werkpolitischen Prozess aufzuzeigen. Deutlich wird dabei, welche Stellung gegenständlichen Nachlassobjekten in dieser Form der Konzeptionalisierung und Präsentation des Œuvres im Sinne des Gesamtwerks eines Autors zukommt.

Im Folgenden werden die bereits erläuterten Vorbedingungen einer möglichen Grenzverschiebung der Kategorie des Werks, die sich aus literaturwissenschaftlichen, kulturwissenschaftlichen und medientheoretischen Entwicklungen ableiten lassen und auf editionswissenschaftliche Konzepte, Methoden und Praktiken der Werkpolitik Einfluss genommen haben, noch einmal zusammengefasst. Sie bilden den Rahmen und die treibende Kraft für ein sich änderndes Verständnis der Werkkonstituierung durch den Umgang mit den Nachlass- als Überlieferungsobjekten:

Seit den 1970er-Jahren findet eine verstärkte Auseinandersetzung mit zentralen literaturwissenschaftlichen Kategorien wie der des Werks sowie des Autors statt, wobei diese als verhandelbare und dynamische Größen verstanden werden, was einer praxeologisch orientierten Werkkonzeptualisierung Vorschub leistet. Dies führt in der editionswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff dazu, als Editionsziel das Aufzeigen der Prozesshaftigkeit der Werkwerdung zu formulieren und in den Werkausgaben zu zeigen. Mit dem Fokus auf die Prozess-

313 Ebd.

haftigkeit der Werkwerdung hängt die seit der letzten Jahrtausendwende verstärkt betriebene interdisziplinäre Schreibprozessforschung zusammen, die sich mit dem literarischen Schaffensprozess des Autors und damit auch den materiellen und medialen Bedingungen von dessen Schreibszenen und Schreibumfeld beschäftigt. Dies äußert sich ebenfalls in der editorischen Werkkonzeptionalisierung und Darstellung, und zwar im Einbezug von Nachlass- als Überlieferungsobjekten, die nach klassischem Verständnis nicht als Werkbestandteile definiert werden: Überlieferungsobjekte aus dem literarischen Schaffensprozess des Autors, die in diesem Zusammenhang als Werkstattzeugnisse vorgestellt wurden.

Mit der Rekonstruktion der Werkgenese sowie dem Fokus auf die Schreibszenen ist der Einbezug der Entstehungsgeschichte eines Werks anhand von Nachlass- als Überlieferungsobjekten in den Editions Ausgaben verbunden. Damit entsteht ein interpretativer Spielraum für nichtliterarische, insbesondere autobiografisch motivierte Schrift- und Textobjekte im Editionsprojekt, die über Anlass und Intention hinsichtlich der Werkentstehung sowie das konkrete Schreibumfeld des Autors Aufschluss geben, was die Möglichkeit für den Einbezug der Lebenszeugnisse eröffnet.

Nicht nur die Betonung der Prozesshaftigkeit sowie der praxeologischen Aspekte der Werkkonstituierung, auch der Einfluss eines seit der letzten Jahrtausendwende in den Geisteswissenschaften proklamierten material turn führt zu einer Verschiebung von Werkgrenzen. Den materialesemantischen Aspekten von Schrift- und Textträgern wird in der Editions wissenschaften verstärkt erkenntnisfördernde Qualität in der Bedeutungsproduktion zugesprochen, die sowohl die Werkkonstituierung als auch die Werkdarstellung prägen. Im editorischen Umgang mit der Überlieferung führt dies dazu, die Nachlassobjekte als Überlieferungsträger in den Editionen nicht nur im Sinne einer Materialkunde zu untersuchen, sondern sie in ihrer Materialität selbst als **Werkmedien** zu betrachten, von denen sich das Werk als abstrakte Entität und geistiges Produkt nicht ablösen lässt.

Damit wiederum eng verbunden sind die durch den Medienwandel und Medienwechsel erweiterten Möglichkeiten der editorischen Werkpräsentation in den Editions Ausgaben. Durch den Einzug der EDV in Theorie und Praxis des Edierens vollzieht sich der Wandel von der Buchedition hin zu digitalen Editionsprojekten und Archivdatenbanken, der es erlaubt, den Überlieferungsobjekten in ihrer Materialität nicht nur auf konzeptioneller Ebene einen Anteil in der Werkkonstituierung zuzusprechen, sondern sie gleichzeitig auch in der Präsentation der Edition in ihrer Materialität so darzustellen, dass eine Ausgabenlandschaft möglich wird, in welcher die textkritische Herstellung eines Werktextes hinter die Präsentation werkkonstituierender Überlieferungsobjekte (wie Lebens- und Werkstattzeugnisse) zurücktritt oder dieselben zu **Werkbestandteilen** macht.

3.5 Werkkonstituierung im Museum

Die Präsentation von Nachlass- als Überlieferungsobjekten eines Werks in literaturmusealen Formaten stellt dabei nicht nur die optimierte Version einer Archiv- oder Computeredition und ihre Möglichkeit der Quellenpräsentation im dreidimensionalen Raum dar. Im Museum können die überlieferten Objekte aus dem Prozess der Werkwerdung in ihrer sinnlichen Anmutungsqualität zugänglich gemacht und unter materialesemantischen Aspekten als Werkbestandteile gezeigt werden. Der museale Raum bietet zudem die Möglichkeit, den Besuchern mit den exponierten Nachlassobjekten durch die Ausstellung einen Werkzugang und somit eine Lesart des Werks jenseits eines linear edierten Textes als Werkrepräsentanten anzubieten. Der Kurator als Editor hat damit die Möglichkeit, dem Besucher in der Auswahl, Anordnung und Vertextung der Objekte eine Lesart des literarischen Werks eines Autors anzubieten, ohne sich gleichzeitig klassischen Editionszielen zu verschreiben: Zum Beispiel den edierten Text der Einzelwerke aus den Überlieferungsobjekten zu konstituieren und im Sinne einer (historisch-kritischen) Gesamtausgabe alle Textzeugen eines Werks vollständig wiederzugeben; wie in einer Faksimileausgabe ganz auf die Konstituierung eines Werktextes zugunsten der Präsentation aller werkrelevanten Überlieferungsobjekte zu verzichten; oder aber in einem editorischen Mittelweg einen edierten Text zusammen mit den (diesmal nicht faksimilierten oder digitalisierten, sondern original präsentierten) Überlieferungsobjekten als gekennzeichneten oder separat dargestellten Apparat bzw. Kommentar wiederzugeben. Damit ist das Museum als Editionsprojekt auch mehr als ein dreidimensionaler Apparat oder Kommentar zum Einzel- bzw. Gesamtwerk eines Autors und mehr als eine begehbare Form der elektronischen (Archiv)Ausgabe mit ihren spezifischen Möglichkeiten.³¹⁴

Das Museum, begriffen als Editionsausgabe, bietet die Möglichkeit, verschiedene Kategorien von Nachlass- als Überlieferungsobjekten frei zu kombinieren, ohne dabei auf bestimmte Quellenkategorien wie gegenständliche Nachlassobjekte in der Edition ganz verzichten zu müssen oder an literarische Gattungsord-

314 Laura Mandell stellt diese Möglichkeiten 2010 so dar: „Electronic editions have no covers, no walls: nothing blocks off passages to and from the text – nothing ever even takes people through the front door of an electronic edition“ (Mandell, Laura: Special Issue: Scholarly Editing in the Twenty-First-Century – A Conclusion. In: *Literature Compass* 7/2 (2010), S. 120–133, hier zitiert nach Stadler 2013, S. 38). Diese Möglichkeiten sind zugleich als Chance und Bürde zu diskutieren. Einerseits gilt es, neben den technischen und gestalterischen Herausforderungen einer digitalen Edition und Datenpräsentation auch ein schlüssiges didaktisches Konzept der Vermittlung für den Benutzer zu entwickeln und anzubieten. Andererseits bergen Onlineausgaben die Möglichkeit, die Vermittlung von Editionen „rezeptionsorientiert zu denken“, dem Benutzer den edierten Text in verschiedenen Ansichten präsentieren zu können, z.B. in Form einer diplomatischen Übertragung, der Präsentation von Faksimile der entsprechenden Textpassagen oder einer direkten Verknüpfung mit personenbezogenen Informationen, je nach Interesse des Benutzers (vgl. ebd., S. 38).

nungen gebunden zu sein, nach denen klassische Editionen sowohl die Quellen- als Überlieferungsbasis als auch die jeweiligen Abteilungen in Gesamtausgaben trennen und herausgeben (Werke, Briefe, Lebenszeugnisse etc.). Der Rekurs auf einen bereits überlieferten edierten Werktext, beispielsweise in Form einer aufgeschlagenen Buchausgabe des Einzelwerks, ist dabei optional, und der Werktext stellt in der Ensemblierung mit anderen Überlieferungskategorien des Werks lediglich eine der möglichen editorischen Quellen für eine museale Konstituierung des Gesamtwerks dar. So ist der bereits überlieferte und kanonisierte edierte Text in der musealen Edition beispielsweise den Lebens- und Werkstattzeugnissen eines Autors hierarchisch gleichgestellt oder sogar untergeordnet: Das bereits in Buchform edierte und gedruckte Einzelwerk eines Autors, so z.B. eine Ausgabe von Ernst Jüngers „In Stahlgewittern“, kann in der Ausstellung neben den Kriegstagebüchern des Autors aus dem Schützengraben, seinem Stahlhelm, seiner Feldpost oder seinen Kriegsphotografien von der Front, seinem Soldatenausweis und den auf seiner Uniform aufgenähten Abzeichen, die grafisch das Exemplar der Erstausgabe zieren, in den Vitrinen des Ausstellungsraumes präsentiert werden. Optional ist auch die Wiedergabe eines bereits edierten Werktexts durch Ausstellungsmedien zweiter Ordnung – durch Raum-, Vitrinen-, Exponat- oder Katalogtexte, beispielsweise in Form zitierter Werkpassagen – möglich, in denen der Autor selbst zu Wort kommt.³¹⁵ Werkzugehörigkeit können die Nachlass- als Überlieferungsobjekte jedoch nicht nur über die Wiedergabe des literarischen Werks bzw. den Rekurs auf dasselbe in Form eines edierten Werktexts erlangen, wie dies in klassischen Werk- bzw. Gesamtausgaben der Fall ist. Wie am Beispiel der Musealisierung des Nachlasses Ernst Jüngers im nächsten Kapitel empirisch aufgezeigt wird, kann eine mögliche Werkzugehörigkeit allein durch die unterschiedliche Ensemblierung und Kontextualisierung mit anderen Nachlass- als Überlieferungsobjekten innerhalb eines musealen Editionsprojekts oder aber durch den Einbezug dieser Objekte in verschiedene museale Werkausgaben hergestellt werden.³¹⁶

315 Dies ist der von Stefanie Wehnert in ihrer Dissertation präferierte Ausstellungs- als Vermittlungsmodus für Literatur – das Ausstellen von Text- und somit Werkzitate, seien diese in handschriftlicher, gedruckter oder vom Kurator geplotteter Form in die Ausstellung eingebunden: „Das geschriebene Wort ist zum einen Endzweck des Schöpfungsprozesses des Autors und zum anderen bildet es die Voraussetzung dafür, dass überhaupt ein Rezeptionsakt beim Leser stattfinden kann. Die Präsentation eines ausgewählten Zitates in einer Ausstellung kann durchaus beides leisten: zum einen Zeugnis ablegen von der Sprachkunst des Dichters und zum anderen einen geistigen oder emotionalen Rezeptionsprozess beim Leser auslösen. Im Rahmen einer Literatúrausstellung kommt dem Originalzitat damit also eine besondere Bedeutung zu“ (Wehnert 2002, S. 75).

316 Nach dem Spoerhas'schen Werkdiagramm ist diese Werkrelation als „Text-Werke-Assymetrie“ zu bezeichnen, welche daraus resultiert, dass derselbe Text, in diesem Fall dasselbe Überlieferungsobjekt, in der Edition zum Repräsentanten unterschiedlicher Werke werden kann, genauso wie ein Werk sich aus unterschiedlichen Texten bzw. Überlieferungsobjekten konstituieren kann (vgl. Werkdiagramm in Spoerhase 2007, S. 244).

Es ergeben sich gerade durch die Möglichkeit, unterschiedliche Überlieferungs- als Werkkategorien visuell im Raum in neue Bezüge zu setzen, neue Perspektiven auf das Werk. So entstehen im ästhetischen Wahrnehmungsvollzug dieser Materialbilder ästhetische Bezüge zwischen den Objekten, die nicht allein der editorischen Logik folgen. Erst in der deiktischen Geste des Zeigens werden Zusammenhänge zwischen Überlieferungsteilen evident, die so in der Edition konzeptuell wie grafisch nicht darzustellen gewesen wären. Erst an der kuratorischen Konzeption und damit am Prozess der Umsetzung des Produkts im jeweiligen literaturmusealen Format (Literaturausstellung, Dichterhaus) bzw. im Umgang mit unterschiedlichen Kategorien überlieferter Nachlassobjekte zeigen sich die konstitutiven Momente einer museal betriebenen Werkpolitik, also der Aushandlung einer Zugehörigkeit gegenständlicher Nachlassobjekte zum Werk im jeweiligen Ausstellungsrahmen als einer möglichen Editionsausgabe.

3.5.1 Literaturmuseale Formate als Schau-Philologien

Ein Nachdenken über Prozesse der Werkkonstituierung und Werkmaterialisierung aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wurde am Beispiel von Entwicklungen und Konzepten aus der Editionswissenschaft in der Übertragung auf das Museum aufgezeigt. Je nach literaturmusealem Format entsteht ein anderer Editions- als Ausgabentyp des Œuvres, der sich editorisch in Werkkonzeptualisierung und Werkdarstellung unterscheiden lässt. Es ist somit eine weitere Form des Medienwandels und Medienwechsels der Edition zu konstatieren: eine Entwicklung hin zur dreidimensionalen Werkpräsentation im dreidimensionalen Raum mit dreidimensionalen Objekten, die mit dem Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth als eine „Schau-Philologie“ zu begreifen ist. Wirth schlägt diesen Begriff für Literatúrausstellungen vor, in denen „Performance-Akte der Textwerdung durch das Präsentieren von Avant-Texten, Epitexten und Texten in (aufgeschlagenen) Büchern vorgeführt, sprich: vorgezeigt werden“³¹⁷. In einer mit der hier vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen dreifachen Erweiterung umfasst der Begriff der „Schau-Philologie“ dann zum Ersten nicht nur die museale Präsentation von Texten, sprich: von Schrift- und Text- als Nachlassobjekten, die durch ihre Musealisierung zu „philologischen Dingen“³¹⁸ werden, sondern auch gegenständliche Objekte aus dem Wohninterieur eines Autors. Die museale Präsentation, verstanden als dreidimensionale Art der Edition, kann sich einer Material- und Objektkategorie bedienen, die einem klassischen Editionsprojekt nicht zur Verfügung steht, weil es nicht über diesen Zeigemodus verfügt. Das Museum als dreidimensionales Editionsprojekt vermag es, diese in einer verhandelbaren

317 Wirth 2010, S. 57.

318 Ebd.

Grauzone liegenden gegenständlichen Nachlassobjekte, Werkstatt- oder Lebenszeugnisse also, durch die Strategie des Zeigens im dreidimensionalen Raum als ausgestellte dritte Dimension des Werks³¹⁹ (die Dimension der Zeit im Sinne des Entstehungsprozesses eines Werkes) als Werkbestandteile auszuzeichnen. Hierfür werden diese Objekte in verschieden konstituierte Gesamtausgaben des Œuvres eines Autors eingebunden und so präsentiert.

Dies bedeutet zum Zweiten, dass eine Schau-Philologie dann nicht mehr nur im Rahmen einer mit Vitrinen arbeitenden Literatúrausstellung zu denken ist, sondern auch im Konzept des musealisierten Wohnhauses in Form der Dichtergedenkstätte, die nicht mehr nur „werkhermeneutische Qualitäten“³²⁰ besitzt, wie der Leiter und Kurator der ALIM dies im Falle des Jünger-Hauses bezeichnet, sondern in der nach einem editorischen Verständnis Interieurteile zu Werkbestandteilen des Œuvres eines Autors werden können.

Als dritte institutionalisierte Größe, die der Begriff der Schau-Philologie umfasst, ist das Archiv zu nennen. Neben den musealen Praktiken des präsentierten Werks sind es die archivarischen Praktiken und damit die Akteure des Literaturarchivs, die Überlieferungsbildung im Sinne der Schaffung des literarischen Patrimoniums eines Autors betreiben, die ihrerseits wiederum stark von der medialen wie musealen Inszenierung der Objekte geprägt ist. Der Blick auf das Zusammenspiel der in diesen drei Feldern beteiligten Akteure im Umgang mit den nachgelassenen Objekten aus dem Wohninterieur eines Autors lässt einen Vergleich mit einem Editionsprojekt zu, das selektiv entscheidet, was zum überlieferten Werk zählt, und dasselbe gleichzeitig auch unterschiedlich im dreidimensionalen Raum präsentiert und kommentiert: Was in welcher Form zum Werk eines Dichters und Autors zu rechnen ist, wird auf der Sammlungs- wie auf der Zeigeebene auf je unterschiedliche Art und Weise manifestiert und verhandelt. Diese unterschiedlichen Praktiken eines Edierens von gegenständlichen Nachlassobjekten zeigen, dass sich die Grenzen einer Zuweisung vom biografischen Partikel über das reflektierte Lebenszeugnis als gegenständliches Werkzeugzeugnis zum Werkbestandteil mit einem Blick „behind the scenes“ (MacDonald) als verhandelbar erweisen. So verstanden führt das werkpolitische Zusammenspiel aller Akteure zum Werkprofil eines Autors.

319 Vgl. Gfrereis, Heike/Strittmatter, Ellen: Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W. G. Sebald. In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld 2013, S. 25-52.

320 Schmidt, Thomas: Vom Haus des Dichters zum Dichterhaus. Zum Problem der Authentizität im Wilflinger Jünger-Haus. Vortrag auf dem XI. Jünger-Symposium am 27.03.2010, 2010, S. 5.

4. Ethnografierte Werkpolitik am Beispiel Ernst Jünger

Im letzten, empirischen Teil der Arbeit zeigt sich, wie Dingpolitik am Beispiel des Umgangs mit dem Nachlass Ernst Jüngers zur Werkpolitik wird.³²¹ Durch ein Nachzeichnen der Migrationswege der Sanduhren und der Stahlhelme aus dem Besitz des Autors wird deutlich, dass wechselnde Akteure die Deutungshoheit über diese Objekte haben, die als Markerobjekte und als Gegenstand der Untersuchung aus dem Nachlass ausgewählt wurden. Die Akteure nehmen dabei unterschiedliche Rollen ein und verfolgen verschiedene Interessen. Ethnografisch beobachtet und kategorisiert werden damit die Praktiken der Akteure, verstanden als Verwerkungspraktiken, sowie der Stellenwert, der den Objekten in diesen Aushandlungsprozessen zukommt. Bei den angewandten Verwerkungspraktiken sind dabei chronologisch fünf Stationen zu unterscheiden. Die Sammlung an Sanduhren sowie die beiden Stahlhelme Jüngers durchlaufen jede dieser Stationen:

1. Standort und Status der Markerobjekte in Jüngers Lebens- und Wohnwelt zu Lebzeiten des Autors. Beschrieben werden die hier stattfindende Integration der Objekte ins Interieur des Jünger'schen Hauses, die literarische Verwerkung dieser Objekte seitens des Autors sowie die durch Jüngers Vorlassentscheidungen ausgelösten Prozesse;

2. Standort und Status der Markerobjekte nach Jüngers Tod im Jahr 1998. Im Zentrum steht die Analyse des Umgangs der Akteure mit den Objekten im Prozess der Nachlassübernahme sowie der Transformierung von Jüngers Wohnumfeld zur literarischen Gedenkstätte. Stahlhelme und Sanduhren werden weiterhin zu temporären Leihgaben außerhalb der Gedenkstätte in Hannover, Marbach und Berlin;

321 Teile dieses Kapitels sind bereits in einem Essay der Verfasserin erschienen. Vgl. Hartmann, Felicitas: Stückwerk oder Werkstück? Sammeln und Zeigen gegenständlicher Nachlassobjekte als Praktiken der Werkkonstituierung am Beispiel Ernst Jünger. In: Kroucheva/Schaff 2013, S. 197-226, hier: S. 206-207. In leicht veränderter Fassung ist dieser Text auch ins Englische übersetzt. Vgl. Hartmann, Felicitas: *Miscellanea or Works? Collecting and Exhibiting as Practices Constituting an Author's Oeuvre: The Example of Estate of Ernst Jünger*. In: Scheer, Monique u.a. (Hg.): *Out of the Tower. Essays on Culture and Everyday Life* (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 114). Translated by Michael Robertson. Tübingen 2013, S. 308-326.

3. Standort und Status der Markerobjekte im Zuge der sanierungsbedingten Schließung und Ausräumung der literarischen Gedenkstätte im Jahr 2009. Das Augenmerk liegt auf dem Umgang der Akteure mit den Objekten während des Prozesses der Evakuierung des Interieurs in die Magazine des Marbacher Archivs und deren selektiver Verzeichnung und Erschließung. Mit der interimistischen Schließung sind Überlegungen zur Neukonzeption der Gedenkstätte verbunden, die weitere Aushandlungsprozesse zwischen den Akteuren und den Objekten bedingen;

4. Standort und Status der Markerobjekte in der großen Ernst-Jünger-Ausstellung im LiMo in Marbach 2010/11, in der sie für knapp sechs Monate zu Exponaten während der Neusanierung der Gedenkstätte werden. Im Fokus steht die Beschreibung des Umgangs der Kuratoren mit den gegenständlichen Nachlassobjekten im musealen Raum in ihrer Kombination mit Jüngers literarischem Nachlass;

5. Standort und Status der Markerobjekte im 2011 neu eröffneten Jünger-Haus und damit die Ethnografie der Reauthentifizierung von Jüngers Wohnwelt, die von den Aushandlungsprozessen der Akteure über den Einbezug und die Präsentationsweise verschiedener Interieurteile geprägt ist.

Die verschiedenen Akteure, maßgeblich der Autor selbst sowie Nachlassverwalter, Archivare, Bibliothekare, Restauratoren und Kuratoren, durch deren Hände, über deren Werkstatt- und Schreibtische, Festplatten und Bildschirme die Markerobjekte gehen (dies kann auch in Form erzeugter Referenzobjekte wie Listen, Verzeichnisse oder Kaufverträge sein), werden als ein Editorenkollektiv verstanden, das an unterschiedlichen Editionsprojekten arbeitet und somit jeweils ein anderes Editionsverfahren zur Werkkonstituierung und Werkdarstellung anwendet. Verfolgt wird dabei eine unterschiedliche Werkpolitik mit den gegenständlichen Nachlassobjekten Jüngers. Alle Akteure vereint das Ziel, das Werk des Autors im dreidimensionalen Raum mittels dreidimensionaler Gegenstände zu präsentieren. Ergebnis ist die Herausgabe unterschiedlich materialisierter Editions Ausgaben des Œuvres Jüngers mit den Nachlassobjekten als dreidimensionalen Werkbestandteilen.

Über 9.000 Objekte aus dem Besitz Ernst Jüngers und dem Interieur seines Hauses sind Teil der am 29. März 2011 wiedereröffneten Dichtergedenkstätte, des Jünger-Hauses in Wilflingen am Fuße der Schwäbischen Alb. In der ehemaligen Oberförsterei des Adelsgeschlechts Stauffenberg hat der Autor seine letzten 50 Lebensjahre verbracht. Abbildung 3 zeigt die Blickachse durch die ehemaligen Wohnräume Jüngers im Jahr 2009, nachdem das Wohnhaus nach Jüngers Tod 1998 bereits zehn Jahre lang so gut wie unverändert als literarische Gedenk-

stätte betrieben wurde.³²² Allein die obligatorischen Museumskordeln markieren die auf den ersten Blick unverändert erscheinenden ehemaligen Wohnräume als Museumsräume, zusätzlich wurde im Erdgeschoss ein mit Text- und Bildtafeln sowie mit Vitrinen ausgestatteter Einführungs- und Informationsraum eingerichtet. Abbildung 4 zeigt das leere Haus im Zustand November 2009 während der Zwischenlagerung der Objekte im DLA Marbach. Zwischen 2009 und 2011 wurde das Interieur des Jünger-Hauses mit konzeptionellen und präsentationstechnischen Veränderungen erneut rekonstruiert und die Innenräume zeigen sich in neuem Gewand, das ganz das alte sein soll.³²³

4.1 Aura: eingeschrieben. Vom Wohnhaus zum Wohnungsmuseum

4.1.1 Werkpolitik des Autors

Sanduhren und Stahlhelme als literarisierte Wohnobjekte

Sanduhren begleiten Ernst Jünger in seiner zweiten Lebenshälfte durch wechselnde Wohnstätten, er umgibt sich mit ihnen, sie sind fester Bestandteil seines Wohninterieurs (vgl. Abb. 2). Früh zeichnet sich die Faszination für Sanduhren in Jüngers literarischem Gesamtwerk ab. Als Bildmetapher erscheint die Sanduhr bereits in Jüngers Schrift „Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918“, die der Autor im Jahr 1925 erstmals publiziert. In Jüngers Beschreibung des Schützengrabens erwähnt er dessen „mürbegebrannten gelben Wände, deren Körnchen kristallisch blitzen und zuweilen in schmalen, an eine Sanduhr erinnernden Bächen auf die Sohle rieseln“³²⁴. Den Impuls für das Sammeln von Sanduhren beschreibt Jünger 1944 retrospektiv:

„Die erste schenkte mir Klaus Valentiner, der leider, wie so mancher liebe Freund, in Rußland verschollen ist. Ich sah sie als eines der Kuriosa an, wie man sie gern auf den Regalen oder zwischen den Büchern hat. Viel später erst, im Laufe nächtlicher Arbeiten, fiel mir auf, daß eine eigentümliche Beruhigung, ein stilles Leben von diesem Stundenglase ausging, das in sein eisernes Spindelwerk wie in einen Grillenkäfig eingezwängt war.“³²⁵

322 Siehe farbigen Abbildungskatalog ab S. 239.

323 Zur Neukonzeption des Jünger-Hauses vgl. Schmidt, Thomas: Musealisierung vs. Authentizität? Zum „neuen“ Jünger-Haus. In: Figal, Günter/Knapp, Georg (Hg.): Krieg und Frieden. Jünger-Studien Bd. 6. Tübingen 2013, S. 230-240.

324 Jünger, Ernst: Sämtliche Werke, Bd. 1 (1978). Stuttgart 1978-2003, S. 392.

325 Ebd., Bd. 12, S. 103.

1954, elf Jahre, nachdem Jünger seine erste Sanduhr in Besitz genommen hat, publiziert er das „Sanduhrbuch“, ein längerer Essay mit Betrachtungen über die Geschichte der Zeitmessung, die Bedeutung von Zeit für das eigene Leben und die verschiedenen Erscheinungsformen der Uhr, darunter auch die Sanduhr:

„So ist in jedem Studierzimmer, in jeder Bücherstube ein wenig Sanduhrstimmung, ein wenig vom Geiste der Melancholia und des heiligen Hieronymus. Es ist da immer Trauer, aber auch immer Behaglichkeit, weil immer Besinnung ist. Jeder wird Stunden kennen, die er dort schweigend oder im Gespräch verbrachte und in denen die Zeit, wenn nicht stille zu stehen, so doch gemächlicher zu fließen schien.“³²⁶

Jünger scheint die Stimmung seines Arbeitszimmers in Wilflingen zu reflektieren, das für ihn fast 50 Jahre lang Schaffens- und Wirkungsstätte ist, hier entstehen rund 30 seiner Bücher. Außer im „Sanduhrbuch“ taucht das literarische Motiv der Stundengläser rund 40 Mal in Jüngers edierten „Sämtlichen Werken“ auf, in seinen Journalen, Romanen und Essays, die Briefe nicht mitgezählt, doch auch dort ist es präsent: „Immer dankbar wäre ich für Mitteilungen über Sanduhren, etwa Literatur-Stellen“, schreibt Jünger im Dezember 1953 seinem Freund und Bibliografen Hans Peter des Coudres.³²⁷

Aus dem Besitz Ernst Jüngers stammen weiterhin zwei Stahlhelme: der eines deutschen und der eines englischen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg. Wohl kein anderes gegenständliches Objekt des Autors wird so oft als Signum für die Person des Autors, seine geistige und literarische Erscheinung und Haltung herangezogen wie der deutsche Stahlhelm, der die Verbindung zwischen der Biografie des Autors und dem literarischen Motiv bildet (Abb. 5). Der Stahlhelm wird somit selbst zu den materialisierten und verdinglichten „Stahlgewittern“, dem Bestseller des Autors, den er in den 1920er-Jahren auf Grundlage seiner Tagebücher aus dem Ersten Weltkrieg publiziert.³²⁸

Der deutsche Stahlhelm weist zwei Einschusslöcher an der rechten Seite auf. Im zwölften von 15 überlieferten Notizheften, die Jünger selbst „Kriegstagebuch 1914-1918“ betitelt, schildert Jünger das Gefecht, in dem er dem Tod dank des Stahlhelms nur knapp entgeht; im Tagebucheintrag vom 1. Dezember 1917 ist vermerkt:

326 Ebd., S. 105.

327 Ernst Jünger an Hans Peter des Coudres, 14.12.1953. Der Brief befindet sich im DLA Marbach im Bestand Jünger.

328 Es liegen Studien zur Publikationsgeschichte des Kriegsromans „In Stahlgewittern“ sowie unterschiedliche Analyse- und Interpretationsansätze zur Werk- und Rezeptionsgeschichte von Jüngers Frühwerk vor, die sich dem Werk u.a. aus philologischer, historischer, soziokultureller, ästhetischer, politischer und psychologischer Perspektive nähern. Vgl. Überblickhaft die von Helmuth Kiesel zusammengefasste Primär- sowie Forschungsliteratur zu den „Stahlgewittern“ in der Ausgabe der Edition von Jüngers Kriegstagebüchern. Jünger, Ernst: Kriegstagebuch 1914-1918. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart 2010, S. 648-654.

„Mitten in diesem Taumel wurde ich durch einen furchtbaren Schlag auf den Rücken geworfen. Ich nahm den Stahlhelm ab und erblickte zu meinem Schrecken zwei ziemliche Löcher darin. Ich fasste an den Kopf, ob [schon, gestrichen] das Gehirn noch intakt war. Zum Glück nur Blut.“³²⁹



Abb. 5: Deutscher Stahlhelm, Nachlass Jünger. Foto: DLA Marbach.

In seinem Kriegsroman „In Stahlgewittern“, dessen Vorlage die Kriegstagebücher bilden, gibt Jünger den Schock der unmittelbaren Lebensbedrohung in ausführlicher Form wieder. Wie er in den Besitz des englischen Stahlhelms kommt, schildert Jünger ebenfalls im Ausgang einer Feindbegegnung seiner Kompanie im Roman:

„An der Stelle, an der wir in der vorigen Nacht den Flankenangriff abgeschlossen hatten, lagen drei Leichen. Es waren zwei Inder und ein weißer Offizier mit zwei goldenen Sternen auf den Achselstücken, also ein Oberleutnant. Er hatte einen Schuß ins Auge bekommen. Das Geschoß hatte beim Austritt die Schläfe durchbohrt und den Rand seines Stahlhelms zerschmettert, den ich als Trophäe an mich nahm. Seine Rechte hielt noch die von eigenem Blut bespritzte Keule, die Linke einen schweren, sechsschüs-

329 Ebd., S. 351.

*sigen Coltrevolver umspannt, dessen Trommel nur noch zwei geladene Patronen enthielt. Er war uns also scharf auf den Leib gerückt.*³³⁰

Als Vorlage für diese Passage dient Jünger der Eintrag im Kriegstagebuch vom 14. Juni 1917:

*„Ich besetzte also die Gegend wieder und suchte das Gelände ab, da mich natürlich der Ausgang von gestern interessierte. In der Gegend, wo die Abteilung links angekommen war, lagen noch 3 Leichen im Grase, 2 Inder und ein weißer Offizier mit zwei Goldenen Sternen auf den Achselstücken. Der Offizier hatte einen Schuß ins Auge bekommen, der [auf, gestrichen] an der anderen Schläfe wieder herausgekommen war. Er hatte einen 6-läufigen gewaltigen Revolver in der Linken, während die Rechte eine lange Holzkeule umklammert hielt, die mit seinem eigenen Blute bespritzt war. Sein Stahlhelm war durchschossen. Ich ließ ihm die Achselstücke abnehmen, eins davon behielt ich zur Erinnerung, ebenfalls sein nicht wertvolles Zigarettenetui und den durchschossenen Stahlhelm und die Keule. In der Brusttasche trug er eine Metallflasche mit Cognac.*³³¹

Aus Jüngers Hand stammt ein drittes Narrativ, das vom englischen Helm als Kriegssouvenir vom Schlachtfeld Zeugnis ablegt. Am 18. Juni 1917 schildert Jünger dem Bruder Friedrich Georg das Erlebnis in einem Brief:

*„Den englischen Oberleutnant fanden wir erst am nächsten Abend im hohen Gras. Nur noch zwei scharfe Patronen steckten neben vier abgeschossenen Hülsen in seinem Cold [sic]. Ich nahm seinen Stahlhelm an mich, aus dessen Rand das Geschoß einen Fetzen herausgerissen hatte. Auch fanden wir bei ihm eine flache, mit schottischem Whisky gefüllte Metallflasche. Im Dunkel neben ihm stehend, brachten wir dem Toten, der uns eingeschenkt hatte, die Libation.*³³²

Die literarischen Verwerkungsstufen dieses Erlebnisses lassen sich vom Tagebucheintrag über die Korrespondenz Jüngers mit dem Bruder bis zu den insgesamt sieben, vom Autor bis in die späten 1970er-Jahre immer wieder überarbeiteten Fassungen der „Stahlgewitter“ stufenweise nachvollziehen: Durch alle Werkstufen hindurch handelt es sich dabei immer um eine (Re)Konstruktion der persönlichen Kriegserlebnisse und Kriegserinnerungen, die einem hohen Grad an Abstraktion, literarischer Fiktion und dabei auch einer heroisierenden Mythisierung unterliegen. So sind in der Tagebuchnotiz Jüngers im nächtlichen Feuertreffen keine einzelnen

330 Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Bd. 1 (1978), S. 161.

331 Kiesel in: Ernst Jünger: Kriegstagebuch 1914-1918, 2010, S. 266.

332 Der Brief befindet sich im Nachlass Ernst Jüngers im DLA, zitiert nach Davidis, Michael/Nickel, Gunther: Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Ausstellungskatalog (= Marbacher Katalog Nr. 56, hg. von Ulrich Ott). Marbach 2001, S. 157. Dieser Katalog ist zur gleichnamigen Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum (01.07.-25.11.2001) erschienen.

Personen zu erkennen, erst am nächsten Tag werden Tote und Gefangene gesichtet und geborgen. Wenige Tage später im Brief an den Bruder „näherte sich ihr Oberhaupt, ein englischer Oberleutnant, der mit Keule und Revolver bewaffnet war, bis auf wenige Schritt“ und kann im Nachtgefecht durch einen „Schuß durch Auge und Schläfe [...] eben noch zur rechten Zeit in die ewigen Jagdgründe“³³³ gesandt werden. In der Erstausgabe des Kriegsromans schließlich taucht der Feind dann unmittelbar vor Jünger während des Gefechts auf, „voran eine Riesengestalt mit vorgestrecktem Revolver, eine weiße Keule schwingend“, die dann unter „hastig abgefeuerten Schüssen“ zusammenbricht.³³⁴

Den Stahlhelm stilisiert Jünger im Roman zur „Trophäe“, während die mit „Whisky“ gefüllte Metallflasche des englischen Leutnants im Roman keine Erwähnung mehr findet. Im Kriegstagebuch taucht sie in der Aufzählung der Ausrüstung des gefallenen Feindes zwar auf, erst im Brief an den Bruder, der wenige Tage später nach dem Erlebnis versandt wird, bildet der Flachmann des Feindes dann das Libationsgefäß. Der Schluck daraus wird zum abschließenden Ritual des nächtlichen Gefechts. Fotos aus dem Jünger-Haus im Jahr 2009 zeigen eine Metallflasche seitlich hängend an einer Regalwand im Arbeitszimmer des Autors. Auf dem Regal sind gut sichtbar zwei Stahlhelme positioniert, ein englischer und ein deutscher (Abb. 6). Auch wenn der Flachmann im Kriegsroman keine Erwähnung mehr findet und die Bezüge nicht so deutlich hervortreten wie bei den beiden Helmen – im Ensemble und in der Konstellation mit den beiden Helmen wird das silberne Metallfläschchen ganz ungeachtet seiner Provenienz unweigerlich zum literarischen Requisit und Werkzeugnis.

Nicht nur in schriftlich fixierter Form, sondern auch in einem „handfesten Symbol“³³⁵ hält Jünger sein persönliches Weltkriegserlebnis fest. Neben dieser Parallele von textueller und materieller Erinnerungsform besteht jedoch auch ein Bedingungsverhältnis von textuellem und materiellem Zeugnis: Durch Tagebucheintrag, Brief und Kriegsroman werden die persönlichen Erinnerungsstücke vom Autor mit einem literarischen Narrativ ausgestattet. Damit sind die beiden Objekte nicht mehr nur biografische Partikel und persönliche Erinnerungsstücke. Sie werden zu literarisch reflektierten Lebenszeugnissen nobilitiert und fungieren aufgrund der ihnen so verliehenen Einmaligkeit auch als Anker der Texte in

333 Ebd.

334 Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Bd. 1 (1978), S. 158. Vgl. dazu das Kapitel 27 „Die ‚Trophäe‘. Ein Kriegsandenken Ernst Jüngers“ im Ausstellungskatalog „Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson“ (Davidis/Nickel 2001, S. 155-161). Hermann Bausinger greift die im Katalog dargestellten Ausführungen zu den Verwerkungsstufen von Jüngers Kriegererinnerungen noch einmal auf. Vgl. Bausinger, Hermann: Stückwerk Erinnerung (= Eröffnungsrede anlässlich der Ausstellung „Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson“ vom 01.07.2001 im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Erstmals publiziert ist diese Rede im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Nachwort). Tübingen 2018 [2001]. Vgl. zur Wiedergabe dieser Feindbegegnung auch Fabiansson, Nils: Das Begleitbuch zu Ernst Jünger „In Stahlgewittern“. Hamburg u.a. 2007, S. 74-77.

335 Bausinger 2018 [2001], S. 305.

Jüngers Lebenswirklichkeit. Das Narrativ bedarf dabei weder persönlicher Vermittlung noch Insiderwissens. Es ist in den Ausgaben von „In Stahlgewittern“ weltweit und seit 2010 auch in den edierten und publizierten Kriegstagebüchern des Autors nachzulesen. Wurde jemals hinterfragt, ob es sich beim deutschen Helm wirklich um Jüngers Stahlhelm handelt, oder sind die beiden seitlichen Einschusslöcher, die mit den beiden literarisierten Streifschüssen korrespondieren, Beweis genug? Letztlich wäre es pedantisch, DNA-Spuren Jüngers in der Helmpolsterung suchen zu wollen, um zu prüfen, ob es sich wirklich um den lebensrettenden Helm Jüngers oder lediglich um einen vom Schlachtfeld aufgefundenen handelt. Das würde den Helm noch lange nicht vom Zeugnis wieder zum Zeug werden lassen, seine literarische und biografische Aufladung, die er seitens Jünger erfahren hat, wäre damit nicht erloschen.³³⁶ Wer Jünger in Wilflingen besucht und das Regal erblickt, weiß in der Regel um die Bedeutung der Helme. Er hat darüber im Kriegsroman gelesen. Und wenn nicht, nimmt der Autor gerne einen der Helme vom Regal und erzählt. Dieser Vorgang der Transferierung der Helme vom Schlachtfeld ins Jünger'sche Wohninterieur, die Miniaturisierung des Großen Krieges in ein Zimmerdenkmal markiert einen Statuswechsel von unabsichtlich zurückgelassenen Sachen und Überresten, den *objet laissés*, zu *objets souvenirs*, den persönlichen Erinnerungsstücken.³³⁷ Auch diesen Vorgang beschreibt Jünger in den „Stahlgewittern“:

„Auch den durchschossenen Stahlhelm brachte ich zurück und bewahre ihn als Gegenstück zu jenem anderen, den der Oberleutnant der indischen Lanzenreiter getragen hatte, als er seine Mannschaft gegen uns führte.“³³⁸

Helmut Kiesel weist darauf hin, dass die Kriegstagebücher „alle Umzüge Jüngers – von Hannover nach Leipzig, Berlin, Goslar, Überlingen, Kirchhorst, Ravensburg und schließlich Wilflingen“ mitgemacht haben.³³⁹ Ähnliches lässt sich auch hinsichtlich der beiden Helme vermuten, auch wenn Fotografien sowie Berichte über die Positionierung der beiden Helme im Interieur erst aus der Zeit Jüngers in Wilflingen vorliegen. Edith Mohler zieht mit ihrem Mann, Jüngers erstem Sekretär, 1950 zusammen mit dem Ehepaar Jünger erst ins Stauffenberg'sche Schloss im oberschwäbischen Wilflingen und im Frühjahr 1951 in das gegenüberliegende Haus, die ehemalige Oberförsterei. Sie erinnert sich daran, dass

336 Vgl. dazu Geimer, Peter: Über Reste. In: Te Heesen/Lutz 2005, S. 109-119.

337 Vgl. zu diesen von Gerd Krumeich geprägten musealen Quellenbegriffen die Ausführungen von Thiemeyer 2010b, S. 73-95, hier S. 76-79. Vgl. dazu auch Korff, Gottfried: Trench Art. Projektnotizen zur Kreativität des Schützengrabens. In: Ders./Fuchs, Leonie/Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen (Hg.): Kleines aus dem Großen Krieg. Metamorphosen militärischen Mülls. Begleitband zur Ausstellung im Hespelturm im Schloss Hohentübingen vom 26.04.-16.06.2002, Tübingen 2002a, S. 6-17.

338 Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Bd. 1 (1978), S. 228. Im Gegensatz zum Kriegsroman schreibt Jünger in seinem Kriegstagebuch nichts über die Mitnahme der beiden Helme von der Front.

339 Kiesel in: Ernst Jünger: Kriegstagebuch 1914-1918, 2010, S. 465.

die beiden Helme schon in der interimistischen Residenz Jüngers im Schloss im zweiten Stock, in dem sich sein Arbeitszimmer befand, zu sehen waren.³⁴⁰ Mit dem Umzug in die Oberförsterei wechseln auch die Helme ihren Standort, vorliegendes Bildmaterial zeigt sie seit den 1990er-Jahren nebeneinander auf einem Regal im Arbeitszimmer des Autors.³⁴¹ Die beiden Helme sind gleichermaßen Wohnobjekte, Lebens- und Werkzeuge.

Das Wohnhaus als Lebens-, Schaffens- und Wirkungsraum

Sanduhren und Stahlhelme sind nicht die einzigen gegenständlichen Interieurteile Jüngers, die Werkbezug aufweisen. Einzelne Dingarrangements werden zu dekorativen und exponierten Referenten der jeweiligen Facette der Person des Autors, die dieser einmal literarisch beschreibt und in seinem Domizil gleichzeitig zeigt: Jünger der Philosoph, Krieger, Naturforscher, Bibliophile, Kunstliebhaber, Weltreisende und kontinuierliche Arbeiter am literarischen Werk (Abb. 7).

Während seiner fast 50-jährigen Wohnzeit schafft Jünger sich einen Makrokosmos im Mikrokosmos, der Vorstellung folgend, dass sich das Große im Kleinen und das Kleine im Großen spiegelt.³⁴² Exotika, Naturalia und Artificialia – Sammlungs- und Objektkategorien, die Sammlungen barocker und fürstlicher Wunderkammern charakterisieren – prägen das Wilflinger Interieur. Seine gesamte zweite Lebenshälfte verbringt Jünger in Wilflingen, hier entsteht sein Alterswerk, die ab 1965 begonnenen und bis 1997 in fünf Bänden publizierten autobiografischen Schriften „Siebzig verweht“, die der Autor im Alter von 70 Jahren beginnt und mit deren letztem Band Jünger mit dem Schreiben aufhört. Jüngers Altersjournale sind von einer „Entschleunigungsästhetik“³⁴³ geprägt, neben zahlreichen Reiseberichten (in seinen letzten 38 Jahren unternimmt der Autor 70 Auslandsreisen) finden

340 Brief Edith Mohlers an die Verfasserin vom 01.08.2010.

341 Albert von Schirnding, der zwischen 1955 und 1961 als Student während seiner Semesterferien als Sekretär Jüngers in Wilflingen tätig war, schreibt auf die Frage nach den beiden Helmen in Jüngers Interieur – mit dem Verweis darauf, dass ihn seine Erinnerung hier auch durchaus täuschen könnte –, dass er sich nur an einen Helm im Wohnhaus Jüngers, an den des englischen Offiziers, erinnern kann, der an der Wand aufgehängt war; vgl. Brief Albert von Schirndings an die Verfasserin vom 01.07.2011. Über den präwilflingerischen Standort in Jüngers Interieur kann im Rahmen dieser Arbeit keine Aussage getroffen werden.

342 Vgl. dazu Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800* (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 10). Opladen 1994. Den Vergleich des Jünger-Hauses mit einer Wunderkammer nimmt Niels Penke vor; vgl. ders.: *Werk und Wunderkammer. Das Jünger-Haus als fortgesetzte Autorschaft und musealer Sonderfall*. In: Kroucheva/Schaff 2013, S. 184-196, hier S. 191-193. Penke rekurriert dabei auf Julius Schlosser, der die „Wunderkammer“ als festen Begriff in der Kunstgeschichte etablierte. Schlosser stellt in seiner Publikation „Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens“ (Leipzig 1908) die Entstehung von Sammlungen heraus, die von wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse geleitet gleichzeitig Repräsentationscharakter besitzen.

343 *Entschleunigung*. Ernst Jüngers Reisetagebücher. Berlin 2011, S. 371.



Abb. 7: Jünger in Wilflingen, 1955. Foto: Stefan Moses.

sich im Alterswerk Jüngers auch zunehmend Reflexionen über seine direkte Umgebung und seine Gewohnheiten, seinen Alltag, seine Lebensumstände und damit auch sein häusliches Interieur, die ihn umgebenden Wohnräume und Dinge. Damit schafft sich der Autor bereits zu Lebzeiten einen ästhetischen Nachlass³⁴⁴, der die Schnittstelle zwischen seiner Lebenswelt und seinem literarischen Schaffen und sozusagen einen intentionalen Link zwischen dem Leben und dem Werk des Autors bildet. Um an dieser einzigartigen, auratischen Atmosphäre teilzuhaben, reisen Jünger-Anhänger nicht erst seit dem Tod des Autors ins Jünger-Haus, dieses wird schon zu seinen Lebzeiten zur Pilgerstätte. Filmdokumente und Fotos zeigen Jünger in der Rolle des Hausherrn, der Besucher in seinen Repräsentationsräumen im oberen Stock empfängt. Zu diesen Besuchern gehören Freunde des Ehepaars genauso wie neugierige Touristen, Politiker und Staatsmänner (Abb. 8).³⁴⁵ Sie werden durch den Flur im ersten Stock mit der Käfersammlung und der naturwissenschaftlichen Bibliothek, durch den Raum, in dem sich der Großteil von Jüngers Büchern befindet und dessen Zentrum der große Marmortisch mit den Sitzgelegenheiten bildet, in das Arbeitszimmer des Autors geführt, vor den Schreibtisch des Dichters und an die beiden Regale mit den Sanduhren und den Stahlhelmen. Es ist anzunehmen, dass das stilisierte Wohnkonzept von den Bewohnern bereits zu Lebzeiten des Autors als „Wohnungsmuseum“³⁴⁶ gedacht wird.

Doch wer kuratiert dieses Museum zu Lebzeiten, arrangiert die Dinge, hängt sie an die Wand oder legt sie auf die Regale und Simse? Das ist nicht allein der Autor. Die Wohnräume werden maßgeblich von den Frauen um Ernst Jün-

344 Vgl. dazu die Vorbemerkungen Robert Musils in seinem Band „Nachlaß zu Lebzeiten“, der frühe Essays und Prosastücke des Autors enthält (Zürich 1936): „Es gibt dichterische Hinterlassenschaften, die große Geschenke sind; aber in der Regel haben die Nachlässe eine verdächtige Ähnlichkeit mit Ausverkäufen wegen Auflösung des Geschäfts und mit Billigergeben. Die Beliebtheit, deren sie sich trotzdem erfreuen, mag dann davon kommen, daß die Lesewelt eine verzeihliche Schwäche für einen Dichter hat, der sie zum letztenmal in Anspruch nimmt. Wie immer das aber auch sei und was immer sich von der Frage vermuten ließe, wann ein Nachlaß von Wert sei, und wann bloß einer vom Werte: ich habe jedenfalls beschlossen, die Herausgabe des meinen zu verhindern, ehe es soweit kommt, daß ich das nicht mehr tun kann. Und das verlässlichste Mittel dazu ist, daß man ihn selbst bei Lebzeiten herausgibt; mag das nun jedem einleuchten oder nicht“ (ebd., S. 7).

345 Vgl. dazu den 1995 vom ZDF produzierten Film „Ein abenteuerliches Herz: Ernst Jünger, das Porträt. Ein Film von Gero von Boehm und Rolf Hochhuth“. Jüngers Sekretär Armin Mohler teilt die Besucher in seinem Essay „Ein Tag im Leben eines modernen Schriftstellers“ in drei Gruppen, die dem Schriftsteller selbst alle gleich lästig zu sein scheinen: die „Hysterischen, meist weiblichen Geschlechts“, die „Geltungsbedürftigen“ und die „Klatschbasen“ (Mohler, Armin: Die Schleife. Dokumente zum Weg von Ernst Jünger. Zürich 1955, S. 113-133, hier S. 121f.).

346 Vgl. zum Begriff des Wohnungsmuseums Dorit-Boy, Ann: Später Hausbesuch. In: Die Zeit vom 26.04.2012, S. 67. Dorit-Boy sieht die Popularität dieses Museumskonzepts v.a. im Zusammenhang mit Dichter- und Komponistenhäusern in Russland, allein in Moskau zählt sie 50 solcher Häuser, die unmittelbar nach dem Tod berühmter Persönlichkeiten für Publikumsverkehr geöffnet wurden. Dabei sind es zumeist Frauen, die als Kustodinnen auftreten, über die Wohnungsmuseen wachen und im russischen Volksmund „Museums-Babuschka“, Großmütterchen, genannt werden (vgl. ebd.).



Abb. 8: Besuch von Felipe Gonzáles und Helmut Kohl in Wilflingen, 1990. Foto: Rupert Leser. Slg. Leser, Haus der Geschichte Baden Württemberg.

ger gestaltet: Da ist Jüngers erste Frau Gretha, weiter die Ehefrau des ersten „Secretarius“ Jüngers (Armin Mohler), Edith Mohler, weibliche Haushaltshilfen, ab 1962 die zweite Ehefrau Liselotte Jünger, geborene Lohrer und schließlich die letzte Hauswirtschafterin, die dem Ehepaar ab den 1990er-Jahren zur Hand geht und dem Haus auch nach Jüngers Tod erhalten bleibt. Dass die Gestaltung der Wohnräume in den Zuständigkeitsbereich der Personen in Jüngers Umfeld fällt und sie diese Aufgabe ganz im Sinne Jüngers und als dessen Sachverwalter wahrzunehmen versuchen, geht aus Edith Mohlers Schilderung des Umzugs 1951 aus dem Stauffenberg’schen Schloss in die Oberförsterei hervor:

„Als das Jüngersche und Mohlersche Mobiliar in der Oberförsterei seinen Platz gefunden hatte, als alle Bücher, Bücher, Bücher standen, die Bilder hingen und es recht wohnlich wurde, kam der Chef wieder zurück. Er war während dieser turbulenten Zeit verreist. Stolz zeigte ihm Frau Gretha die neue Wohnung. Zu ihrer Enttäuschung stellte er aber als erstes nur fest, daß ein gewisses Buch nicht an der richtigen Stelle stand. Kein Kompliment. Schade!“³⁴⁷

347 Mohler, Edith: In Wilflingen 1950-1953. In: Mohler, Armin: Ravensburger Tagebuch. Meine Zeit bei Ernst Jünger 1949-50. Wien u.a. 1999, S. 90-105, hier S. 95.

Renovierungsmaßnahmen in den Innenräumen werden maßgeblich dann geplant und vorgenommen, wenn Jünger auf Reisen ist, bestätigt die Antwort der letzten Haushälterin auf die Frage eines Journalisten 2009, ob es ihr schwerfalle zu sehen, wie alles während anstehender Sanierungsarbeiten ausgeräumt wird. Ihre Antwort zeigt auch den Grad, zu dem das Arrangement der Innenräume von Jünger an andere delegiert ist, die ihre Gestaltungsarbeit jedoch stets nach Jüngers implizit angenommenen Wünschen verrichten:

„Nein, denn in einer Räuberhöhle hätte Ernst Jünger auch nicht hausen wollen. Hätte man das eher geplant zu Lebzeiten, hätte man ihn auf Reisen geschickt und hergebenen, wenn alles renoviert und eingeräumt wäre, jetzt ist er eben auf einer langen Reise, auf Weltreise.“³⁴⁸

Die Gestaltung der Wohnräume obliegt den Frauen, die sich als Arrangeurinnen im Interieur betätigen, und nicht nur das vom „Chef“³⁴⁹ Gesammelte, sondern auch die zahlreichen Geschenke und Mitbringsel von dessen Freunden und Verehrern in den Wohnräumen unterbringen. So antwortet die letzte Haushälterin auf die Frage nach dem System der Anordnung der Dinge in den Wohnräumen:

„48 Mal Weihnachten und Geburtstag, das müssen Sie sich mal vorstellen. Da häuft sich einiges an, für die Verteilung im Haus war Frau Jünger verantwortlich, für die Räumung des Gabentischs, das Aufstellen der Sachen. Jedes Ding ist mit seiner eigenen Geschichte verbunden, man wusste, mit was man ihm eine Freude bereiten konnte.“³⁵⁰

In einer Zeitungsbeilage aus dem Jahr 1999 wird Liselotte Jünger wie folgt zitiert: „Schließlich war es so eng, daß wir nur noch gucken konnten, wo wir die Objekte reinstopfen.“³⁵¹ Ernst Jünger, der Sammler: Diesen Eindruck vermitteln die Wohnräume. Für die Präsentation des Gesammelten zeichnen aber andere verantwortlich.

Sanduhren und Stahlhelme als Vorlassobjekte

Helme und Sanduhren sind in diesen 50 Jahren Wohn- und Lebenszeit fester Bestandteile des Jünger'schen Interieurs. Einen Statuswechsel der Objekte markiert jedoch die Entscheidung des Autors in den 1990er-Jahren, seinen Vorlass zu veräußern. In seinen Memorabilien schreibt der ehemalige Direktor des DLA, Bernhard Zeller, vom Interesse der Institution am Jünger'schen Vorlass:

348 Gesprächsnotiz mit Monika Miller-Vollmer, Eintrag im Feldtagebuch, Wilflingen 17.11.2009.

349 Mohler, Edith 1999, S. 95.

350 Gesprächsnotiz mit Monika Miller-Vollmer, Eintrag im Feldtagebuch, Wilflingen, 30.10.2009.

351 Weible, Raimund: Einblicke in Jüngers Leben. In: Wochenblatt der Südwest Presse vom 01.04.1999.

„Das Phänomen Jünger schien einem Spiegel zu gleichen, der seine Zeit in den verschiedensten Brechungen reflektierte. Ein solches Phänomen in all seinen Hervorbringungen, Ausstrahlungen und Wirkungen zu dokumentieren, musste für ein Literaturarchiv, dessen Schwerpunkte sich immer mehr dem 20. Jh. zuneigten, zur besonderen Aufgabe werden.“³⁵²

Nicht zuletzt durch den Einfluss von Jüngers zweiter Ehefrau rückt der Marbacher Wunsch, den literarischen Vorlass Jüngers noch zu dessen Lebzeiten zu erwerben, in greifbare Nähe. Die Germanistin und Historikerin Liselotte Jünger, geborene Lohrer, trägt durch die Betreuung des Cotta-Archivs maßgeblich zum Aufbau des Marbacher Literaturarchivs bei und hat dessen Leitung von 1952 bis 1962 inne.³⁵³ So schreibt der ehemalige Archivdirektor retrospektiv über die Begegnungen mit dem Ehepaar in den 1980er-Jahren:

„Mehr als dreieinhalb Jahrzehnte war sie ihm nicht nur als vorzügliche Hausfrau, sondern zugleich als Archivarin, Historikerin und Lektorin verbunden, war Herrin im Hause und im Garten Wilflingen. Oft sind wir dort zu Gast gewesen und bis tief in die Nacht hinein in der Bibliothek gesessen, haben fasziniert Manuskripte und alte Bücher, Käfer, Muscheln und Sanduhren betrachtet und mit Spannung von den Erlebnissen weiter Reisen gehört. [D]ann wieder besichtigten wir das wohlgeordnete Archiv mit seinen Tausenden von Briefen [...]. Daß dieses Haus bereitstünde, seinen Nachlaß aufzunehmen, hatte ich schon einmal in einem mehr offiziellen Brief vom 28. September 1978 zum Ausdruck gebracht, war aber damals ohne definitive Antwort geblieben. Bei einem der letzten Besuche in Wilflingen am 10. März 1985 fragte Jünger nun gleichsam beiläufig mit leicht ironischem Unterton, ob wir wohl in Marbach noch ein Zimmer für seinen Bruder Friedrich Georg und ihn frei hätten?“³⁵⁴

Ein Kaufvertrag, dem umfangreiche Vorsichtungen und Expertengutachten vorausgehen, kommt zwischen Jünger und der Deutschen Schillergesellschaft Ende des Jahres 1994 zustande. Er umfasst die Bibliothek, die Manuskripte, die Diarien (darunter auch die Kriegstagebücher) sowie die Korrespondenz Jüngers mit mehr als 80.000 Signaturen. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung schreibt von der Übernahme eines „Arbeitsarchivs“ und zitiert damit den damaligen Leiter

352 Zeller, Bernhard: Marbacher Memorabilien II. Aus der Museums- und Archivarbeit 1972-1986. Hg. von der Deutschen Schillergesellschaft. Marbach a.N. 2000, S. 230.

353 Beim Cotta-Archiv handelt es sich um die Bestände eines deutschen Verlagsarchivs aus dem 19. Jahrhundert mit den Registraturen der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, u.a. dem Hausverlag Schillers, Goethes und Alexander von Humboldts. Liselotte Jünger verfasste dazu eine Verlagsgeschichte (1959) und ein Bestandsarchiv (1965). Vgl. dazu die Beschreibung des Cotta-Archivs auf der Homepage des DLA, abrufbar unter URL: <https://www.dla-marbach.de/archiv/cotta-archiv/>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

354 Zeller 2000, S. 230f.

der Handschriftenabteilung Marbachs. Die Stuttgarter Zeitung entlockt dem Archivar fast zeitgleich den Begriff des „Jahrhundertarchivs“ und schreibt von Jünger als „Archivar seiner selbst“.³⁵⁵ Doch nicht nur Papiere und damit Text- und Schriftobjekte, sondern auch gegenständliche Objekte aus dem Interieur Jüngers und seine „Kunst- und Porträtsammlungen“ sind Teil des Vorlasses³⁵⁶, der sich wie folgt kategorisieren lässt:

Manuskripte, Briefe, autobiografische Schriften

Vorläufig wird 1995 nur ein Teil des schriftlichen Vorlasses in die Magazine des DLA transferiert, und zwar nur das, was der inzwischen Hundertjährige selbst nicht mehr zum Arbeiten benötigt, darunter ein großer Teil seines Manuskriptarchivs, sein umfangreicher Fotobestand sowie Teile seiner Korrespondenz. Jüngers Briefschaften sind in einem der Wohnräume im ersten Stock untergebracht, den die ehemalige Haushälterin, die nach Jüngers Tod von der Ernst-Jünger-Stiftung als Kustodin der Gedenkstätte eingestellt wird, bei einem gemeinsamen Rundgang durch das Haus 2009 immer noch als das „Archiv“ vorstellt. Liselotte Jünger, von der Jünger in seinen Aufzeichnungen außer vom „Stierlein“, ihrem Kosenamen, u.a. auch als „Hausarchivarin“³⁵⁷ schreibt, hat die Briefe nach dem Marbacher Ordnungsschema sortiert und in säurefreie Pappkästen desjenigen Modells untergebracht, das in den Magazinen des Literaturarchivs in ähnlicher Form heute noch eingesetzt wird. Damit ist Jüngers Korrespondenz bereits archivarisches vorsortiert und wird in diesem Ordnungszustand in den Folgejahren nach Vertragsabschluss sukzessive nach Marbach transferiert – kein gewöhnliches Vorgehen, denn die Regel bildet eher die komplette Auflösung des vom Autor geschaffenen Ablagesystems und die Neuordnung der Schrift- und Papierobjekte, worauf der ehemalige Leiter der Handschriftenabteilung hinweist:

*„Im glücklichsten Fall mag sich so etwas wie symbiotische Teilhabe des Literaturarchivars an der vom Autor mit seinen aufgehäuften Manuskripten, Korrespondenzen und Dokumenten präsentierten und stilisierten Lebens- und Werkentelechie ergeben.“*³⁵⁸

355 Vgl. Rietzschel, Thomas: Ans Ziel. Jüngers Papiere für Marbach. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.01.1995; Schröder, Julia: Ganze Schriftstellerleben ruhen in grünen Kästen. In: Stuttgarter Zeitung Nr. 15, 19.01.1995, S. 3. An der Finanzierung des Vorlasses beteiligten sich zu gleichen Teilen neben der Stiftung Kulturgut Baden-Württemberg auch die Bundesrepublik und die Kulturstiftung der Länder.

356 Vgl. o.V.: Ernst Jünger. Das Archiv geht nach Marbach. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.12.1994.

357 „Im chronologischen Verzeichnis meiner Schriften, das ich meiner lieben Frau und Hausarchivarin verdanke, finde ich bald nach dem Erscheinen der ‚Linie‘ den ‚Waldgang‘ und den ‚Gordischen Knoten‘“ (Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Bd. 22 (= Siebzig verweht V), S. 104).

358 Vgl. die Schilderung der Vorlass-Sichtung bei Meyer, Jochen: Aus Marbachs Magazinen. Eine Nachlasser-Lese. In: Das Magazin-Magazin. Eine Blütenlese auf Stichwort (= Marbacher

Dies ist bei Jünger aufgrund der Liaison von Autor und (Marbacher) Archivarin in hohem Maße der Fall, da die „autorisierte Ordnung“³⁵⁹ bereits größtenteils dem Marbacher Ordnungsschema entspricht. Neben dem Briefarchiv gehören zum literarischen Vorlass die Manuskripte des Autors. Bei den Übernahmeverhandlungen befinden sich zum Beispiel Jüngers Kriegstagebücher, die ihm als Vorlage für seinen Kriegsroman „In Stahlgewittern“ dienten, bereits außerhalb des Wohnhauses im Tresorraum der Riedlinger Kreissparkasse und gelangen größtenteils 1995 zusammen mit Teilen von Jüngers Bibliothek, die insgesamt mehr als 8.000 Bände umfasst, nach Marbach.³⁶⁰

Die Autorenbibliothek

Nicht alle Bücher aus der Bibliothek des Autors sind zu Lebzeiten in den Wohnräumen aufgestellt, sondern teilweise aus Platzmangel auch außerhalb in angemieteten Räumlichkeiten untergebracht. Es zeigt sich, dass das Vorlassprofil bereits zu Lebzeiten von allen am Nach- bzw. Vorlassprozedere beteiligten Akteuren geformt wird: nicht nur vom Autor selbst, sondern auch von der Ehefrau, der Haushälterin, den Archivaren und Bibliothekaren, die sich damit alle als „Bestandsweiterer oder -verstärker“ betätigen oder komplementär die Rolle des „Bestandsverminderers oder gar vertilgers“³⁶¹ annehmen. So werden beispielsweise die Buchbestände des als literarisch und kulturhistorisch bezeichneten Teils der Bibliothek, etwa 6.500 Bände, vollständig der Deutschen Schillergesellschaft übereignet. Ganz anders verhält es sich mit den Büchern aus Jüngers naturwissenschaftlicher Bibliothek, circa 1.500 Bände, die zur Gänze aus dem Kaufvertrag exkludiert sind und damit im Besitz Jüngers bzw. seiner Erben bleiben. Der von Familie Jünger geschätztere Teil dieser Arbeitsbibliothek ist in den Räumen der Oberförsterei untergebracht. Der Bestand aus dem angemieteten Nebenlager nahe dem Wohnhaus wird jedoch nicht fraglos und komplett übernommen. Es befinden sich darunter zwar durchaus „herrliche Reihen, handsi-

Magazin Nr. 101, zsgest. von Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle, hg. von der Deutschen Schillergesellschaft). Marbach a.N. 2003, S. 64-71, hier S. 68.

359 Ebd., S. 65.

360 Ebd., S. 69. In der Handschriftenabteilung des Literaturarchivs existiert ein Ordner mit der Beschriftung „Handschriften/Nachlässe/Sammlungen/Jünger, Ernst“, dem eine mehrere Seiten umfassende „Erweiterte Bestandsübersicht“ (Stand 2005) zu Jünger vorgeheftet ist, die u.a. Auskunft über die sukzessive Vorlassübernahme ab 1995 gibt und der Jüngers „Manuskriptarchiv“, „den umfangreichen Bestand autobiographischer Aufzeichnungen“ sowie Teile der Korrespondenz von und an Jünger und „wenige Lebensdokumente“ enthält. Auch in Bezug auf das Manuskriptarchiv hält Meyer darin fest: „Übrigens entsprachen solche Anwendungen des Marbacher Schemas in jedem Fall dem vorgefundenen Ordnungszustand, bedeuteten also keine Eingriffe in abweichende autorisierte Ordnungen“ (DLA Marbach, Internes Archiv-Dokument zum Bestand Jünger, 2005).

361 Meyer 2003, S. 67.

gnierte Turandot-Ausgaben und kostbare Widmungsexemplare“³⁶², aber auch Bücher, bei denen im Zuge der Vorlassübernahme von den Akteuren entschieden wird, dass sie zukünftig keinen Bestandteil der Autorenbibliothek Jüngers bilden werden. So schildert der ehemalige Leiter der Handschriftenabteilung im Interview, wie Liselotte Jünger die Marbacher Mitarbeiter teilweise während der gemeinsamen Vorlass-Sichtung im Nebenlager dazu aufforderte, sich persönlich etwas mitzunehmen, der Rest wurde veräußert.³⁶³ Bis auf die Exemplare aus dem geräumten Nebenlager sowie die Buchexemplare, die aus konservatorischen Gründen bereits zu Lebzeiten Jüngers aus dem Wohnhaus in die Magazine Marbachs wandern, verbleibt die Autorenbibliothek in den Räumen des Wohnhauses. Ein Teil davon gehört im 100. Geburtsjahr des Autors damit aber bereits dem DLA.³⁶⁴

Gegenständliches

Jüngers gegenständliche Vorlassobjekte, die maßgeblich die Atmosphäre seines Wohnraums prägen, bilden bereits im Erwerbsvertrag als mögliche Objekte seiner „Kunst- und Porträtsammlungen“ eine aushandlungsfähige Grauzone. Sie werden im Rahmen der Taxierung des literarischen Vorlasses en gros geschätzt. Zugerechnet werden sie den teilweise auch extern erstellten Expertengutachten zur Schätzung der Handschriften- und Bibliotheksbestände, wie der ehemalige Leiter der Handschriftenabteilung erläutert.³⁶⁵ Auf die Frage nach den Kriterien für eine Übereignung an die Deutsche Schillergesellschaft 1994 äußert sich der Leiter der Bestandsgruppe der Kunstsammlungen des Archivs, die ab 2008 unter dem Referat und Namen „Bilder und Objekte“ geführt wird, wie folgt:

„Der für unseren Sammlungsteil wichtige Passus im Kaufvertrag besagt, dass das DLA neben der Bibliothek, den Manuskripten, Tagebüchern und Briefen folgende beiden Bestandsgruppen übernimmt: ‚Lebens- und Bilddokumente‘ sowie ‚Bildnisse, Büsten, Originalkunstwerke‘.“³⁶⁶

362 Interview mit dem ehemaligen Leiter der Handschriftenabteilung Jochen Meyer vom 04.06.2010.

363 Vgl. ebd.

364 In den Jahren 1998/99 wird sukzessive für den literarischen und kulturhistorischen Teil der Autorenbibliothek, der in Wilflingen verbleibt, ein aus 21 Ordnern bestehender Standortkatalog aus Titelblatt-Kopien erstellt, der über den digitalen Katalog des Literaturarchivs Kallias im Bestand Jünger eingesehen werden kann. Der Katalog ist um ca. 150 Farbfotos ergänzt, die den Standort der Bücher in den jeweiligen Regalen in Wilflingen zeigen. Dem Benutzer wird somit ein „virtueller Rundgang“ durch Jüngers Bibliothek in Wilflingen (ca 7.500 verzeichnete Bände) ermöglicht.

365 Interview mit Jochen Meyer vom 04.06.2010.

366 E-Mail von Michael Davidis vom 21.04.2010.

Schnell zeigt sich, dass dies eine weit gefasste Kategorie bildet, bei der nicht pauschal, sondern von Fall zu Fall entschieden werden muss, was an Souvenirs und Erinnerungsstücken, Kunsthandwerk und Antiquitäten, Gemälden und Bildern, Figurinen und Skulpturen, kurz: den verschiedensten Sammlungsgegenständen in den Bestand zu Ernst Jünger fällt oder aber als persönliche Sammlungsstücke in Jüngers Besitz bzw. dem der Nachkommen verbleibt. Unter „Lebensdokument“ wird von Beginn der Verhandlungen an immer auch Gegenständliches verstanden. Ausdrücklich aus dem Vertrag exkludiert sind die naturwissenschaftlichen Sammlungen und damit nicht nur die naturwissenschaftliche Bibliothek, sondern auch Jüngers über 40.000 Exemplare umfassende Käfersammlung samt Dubletten sowie die zahlreichen „Naturalia“: der Kugelfisch und die Schlangenhaut, die im Flur an Decke und Wand hängen, die beiden großen Muschelkörbe, die Versteinerungen, die in Bernstein eingeschlossenen Insekten sowie die zahlreichen Käferbilder und einzelne Wertgegenstände wie Münzen, Medaillen und Auszeichnungen. Was vom Großteil der Wohnobjekte zum Vorlass gehört, wird somit zu Lebzeiten des Autors noch nicht näher definiert oder ausgehandelt. Vorerst verbleiben diese Jünger täglich umgebenden Objekte allesamt im Wohnhaus.³⁶⁷

4.2 Aura: eingefroren. Vom Haus des Dichters zum Dichterhaus

4.2.1 Werkpolitik im Wohnhaus

Bereits zu Lebzeiten Jüngers steht die Überlegung im Raum, den Vorlass nicht nur in den Magazinen des Literaturarchivs zu sichern, sondern auch das Wohninterieur selbst zu konservieren und damit zu musealisieren. Noch während der Vorlassverhandlungen 1994 werden öffentliche Stimmen laut, die die Transformation der Oberförsterei zur literarischen Gedenkstätte fordern. Der Dramatiker und Schriftsteller Rolf Hochhuth verfasst im November 1994 ein emphatisches „Plädoyer für ein Ernst-Jünger-Museum in Wilflingen“³⁶⁸, das sich in Auszügen wie folgt liest:

367 Die Ausnahme bilden Fotografien, Grafiken und Plakate, die bereits zu Lebzeiten des Autors nicht sichtbar in Schubladen und Schränken untergebracht waren, somit keine sichtbaren Teile des Interieurs bilden und noch vor dem Tod des Autors 1997 ins DLA gelangten. Dort werden sie zusammen mit wenigen Kunstwerken, deren Status und damit auch Wert als „Originalkunstwerk“ unbestritten ist, verzeichnet. So z.B. die im Interieur verbleibenden Zeichnungen und Drucke von Alfred Kubin, Ernst Wilhelm Nay oder Rudolf Schlichter.

368 Hochhuth, Rolf: Fernab zu liegen ist ein Vorteil. Was Deutschland seinen Dichtern schuldet: Plädoyer für ein Ernst-Jünger-Museum in Wilflingen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04.11.1994.

„Hier wohnt und arbeitet Ernst Jünger seit dem Frühjahr 1951. Und hier häuft er die Ausbeute seiner Reisen an. Längst ist das große, wohlproportionierte Haus, erbaut 1726/28, ein überreich ausgestattetes Museum. Und Museum sollte es bleiben: wie die Goethe-Häuser, die Schiller-Häuser, das Buddenbrook-Haus, wie Hauptmanns Sommerresidenz auf Hiddensee, wie in Kilchberg das Conrad-Ferdinand-Meyer-Haus, wie in Wien die Wohnung und Praxis Sigmund Freuds. [...] Der 29. März nächsten Jahres, der hundertste Geburtstag Ernst Jüngers, könnte Anlaß zur Gründung eines Museums sein. [...] Ein Autor, dessen Schriften so wohlversorgt nur in den Verliesen eines Archivs ruhen, hat keine Präsenz mehr im geistigen Haushalt seines Volkes – dagegen ein Museum wie dieses. Denn das Haus ist ohnehin längst ein Museum, ein lebendiger Zeuge der ein Jahrhundert umfassenden und widerspiegelnden Wirksamkeit des Dichters und Kriegers und Globetrotters.“³⁶⁹

Ebenfalls in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ist nach dem Zustandekommen des Kaufvertrags zu Beginn des Jahres 1995 zu lesen:

„Zwar stimme es, meinen die Marbacher Archivare, dass das Haus in Wilflingen durch die Verbindung der literarisch-künstlerischen mit der naturwissenschaftlichen Sammlung Jüngers einen ‚Organismus‘ bilde, der bisweilen an das Haus am Frauenplan denken lasse. Doch fehlten dem Anwesen andererseits alle Voraussetzungen für die wissenschaftliche Betreuung, für die historische Erschließung eines so bedeutenden Werkes.“³⁷⁰

Die „museale Konservierung“ des Hauses sei gleich zu Beginn der Verhandlungen verworfen worden. „Der Schriftsteller selbst, heißt es, wollte davon nichts wissen“, so weiter im Artikel. Der Aufruf Rolf Hochhuths stößt in der Öffentlichkeit aber auch auf weniger zurückhaltend formulierte Ablehnung. Dass dem Wohnraum des Ehepaars Jünger mit einer Musealisierung zu Lebzeiten schon der Status einer postum inszenierten Memorialstätte zukommt, die Oberförsterei in einem Atemzug mit den Goethe- und Schillerhäusern genannt wird, löst u.a. auch folgende Reaktion in der Süddeutschen Zeitung aus:

„Der Jubilar soll das Ende seiner Tage im Museum verbringen [...]. Also am 100. schon soll es losgehen mit dem Museum. Kommen die Handwerker ins Haus und bringen etwa an der Schlafzimmertür das Schildchen an mit der Aufschrift ‚Das Sterbezimmer‘? Was indes, wenn der Greis im Arbeitszimmer, auf dem Diwan dahinschlummert?“³⁷¹

369 Ebd., S. 39.

370 Rietzschel 1995.

371 O.V.: Klassiker zu besichtigen. In: Süddeutsche Zeitung vom 05.11.1994, S. 17.

Archivierte Gesprächsnotizen des 1997 amtierenden Direktors des DLA geben Aufschluss über die sich wandelnde Haltung Jüngers gegenüber Musealisierungsplänen. So ist in einem Dokument vom Dezember 1996 vermerkt, dass die Frage hinsichtlich der Einrichtung einer Ernst-Jünger-Gedenkstätte bereits in den Überlegungen zum Erwerbsvertrag eine Rolle gespielt habe und in die Entwürfe eingegangen, „dass sie aber von Ernst Jünger mit der deutlichen Ablehnung einer späteren Gedenkstätte aus den Vertragsentwürfen gestrichen worden sei“. Vermerkt ist weiterhin, dass nach Informationen des Archividirektors inzwischen eine Änderung an dieser Haltung eingetreten sei, „insofern als das Ehepaar Jünger inzwischen einmütig den Weg für eine spätere Gedenkstätte im Wilflinger Haus freigegeben habe“, zu deren Verwirklichung schließlich Ende 1997 eine Ernst-Jünger-Stiftung gegründet wird.³⁷²

In einer Gesprächsnotiz nach einem Besuch in Wilflingen ist im Dezember 1997 vermerkt:

„Die Versammlung war einberufen worden, um mit dem Ehepaar Jünger über Fragen des späteren Erhaltes des Wohnensembles von Ernst Jünger in Wilflingen zu beraten [...]. Es war eine merkwürdige Situation, über eine Gedenkstätte in Gegenwart dessen zu beraten, dem sie gelten soll. Mir war die Situation auch genierlich, Frau Jünger zog sie aber munter durch. Ziel ist die Erhaltung des Wohnensembles samt Bibliothek und Bilderschmuck mit den Einschränkungen der konservatorischen und sicherheitstechnischen Erfordernisse.“³⁷³

Der Autor entscheidet sich zu Lebzeiten für die Musealisierung seiner Wohnräume nach seinem Ableben und schafft damit seinem postumen Gedenken Vorschub. Aus einem Kooperationsvertrag (Entwurfsexemplar) zwischen der Deutschen Schillergesellschaft e.V. und der Ernst-Jünger-Stiftung geht hervor, was der Autor als Dauerleihgaben zur Verfügung stellt und was er der Deutschen Schillergesellschaft (und damit dem DLA Marbach) übereignet: Neben dem „Hausinventar“ (z.B. Möbelstücke) und der „naturwissenschaftlichen Bibliothek und Sammlung“ (z.B. der Käfersammlung) gehören zu den Dauerleihgaben der „übrigen Sammlungen“ neben der Listung von „Antiquitäten, Vasenstücke[n], Brieföffner[n] usw.“ auch explizit die „Sand-/Sonnenuhren“, die die Familie Jün-

372 Gesprächsnotiz von Ulrich Ott, 18.12.1996, Registratur der ALIM, Dokumentation Wilflingen, DLA Marbach. Die Registratur zum Wilflingen-Projekt umfasst drei Ordner sowie einen Begleitmaterial und einen Pressespiegel. Die Ernst-Jünger-Stiftung, getragen von der Kreissparkasse Biberach, wurde am 13. Oktober gegründet: „Der Zweck der Stiftung ist der Betrieb und die Erhaltung der Gedenkstätte in der ehemaligen Stauffenberg'schen Oberförsterei in Wilflingen“ (vgl. unter URL: <https://www.juenger-haus.de/DE/ernst-juenger-stiftung.php>. Letzter Zugriff: 21.09.2017).

373 Gesprächsnotiz von Ulrich Ott, 08.12.1997, Registratur der ALIM.

ger auch weiterhin in ihrem Besitz wissen möchte.³⁷⁴ Die Besitzverhältnisse der Sanduhren sind somit eindeutig, während dieser Vertrag keine Aussage darüber zulässt, wie es sich bei den beiden Stahlhelmen verhält: Sind sie ebenfalls den „übrigen Sammlungen“, dem „Hausinventar“ (beides Dauerleihgaben der Familie Jünger) oder den „Kunst- und Porträtsammlungen“ (Übereignung an die Deutsche Schillergesellschaft e.V.) zuzurechnen? Auch wenn geplant ist, diese Gegenstände auf unbestimmte Zeit in der „Gedenkstätte Ernst Jünger“³⁷⁵ zu belassen, wird hier bereits deutlich, dass diese Objekte in Bezug auf zukünftige Besitzverhältnisse eine Grauzone bilden, die einen akteursgebundenen Aushandlungsspielraum eröffnet.

Sanduhren und Stahlhelme als Reliquien und Nachlassobjekte

Am 17. Februar 1998 verstirbt der fast 103-jährige Ernst Jünger im Riedlinger Krankenhaus.

Binnen eines Jahres soll das Wohnhaus zur Gedenkstätte transformiert werden und zu Jüngers 104. Geburtstag am 29. März 1999 Besuchern seine Pforten öffnen. Der letzte Absatz in Heimo Schwilks Jünger-Biografie schildert die Vorgänge in der Oberförsterei am Tag des Begräbnisses:

*„Im hinteren Teil der Bibliothek sitzen die ganz Alten, der Arbeitstisch ist zur Kaffeetafel geworden, letzte Spuren des Dichters sind ausgelöscht. Durfte man das, fragen einige. Hätte die kreative Unordnung des Schreibtischs nicht der Nachwelt erhalten werden müssen? Frau Jünger sei zwar eine Kustodin aus Profession, aber nicht sentimental, sagt Jünger-Lektorin Hede Schirmer. Noch einmal, ein letztes Mal wandern die Blicke durch die Räume, in denen Ernst Jünger ein halbes Jahrhundert gelebt und rund drei-
Big Bücher geschrieben hat.“³⁷⁶*

Wenige Tage nach dem Tod des Autors haben die alltäglichen Dinge des Jünger'schen Umfelds erneut ihren Status geändert. Sie sind zu Reliquien des Autors geworden. Jeder Eingriff, jede Veränderung im Raum scheint den Trauergästen plötzlich tabuisiert, es sind andere Blicke auf dieselben Dinge. Das Arbeitszimmer, von Liselotte Jünger zum Ort für die Kaffeetafel umfunktioniert, ist über Nacht zum profanisierten Weiheraum geworden. Von der Kaffeetafel muss der Blick der Gäste auch unweigerlich auf die beiden Stahlhelme fallen. Spielt es jetzt eine größere Rolle, ob einer davon *wirklich* Jüngers Helm oder der eines anderen deutschen Soldaten ist? Der Umgang mit diesen Dingen lässt aus kulturhistorischer Perspektive an die Verehrung von Körperspuren und Gebei-

374 Entwurf eines Kooperationsvertrags 1998, ebd.

375 Ebd.

376 Schwilk, Heimo: Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. Die Biografie. München u.a. 2010, S. 568.

nen Heiliger als Primär-, als Körperreliquien im christlichen Glauben denken. Dinge, die von Heiligen berührt wurden, wie das Grabtuch oder das Gewand, gelten als Sekundär- oder Kontaktreliquien. Kaum ermitteln lässt sich, wie viele als vom Kreuze Jesu ausgewiesene Holzsplitter in Kirchenaltären ruhen. In den Sammlungen des Schiller-Nationalmuseums liegen mehrere Haarlocken Schillers unterschiedlichster Couleur und zeugen von der Ära des Genie-, Freundschafts- und Memorialkults. Mitte des 19. Jahrhunderts werden Splitter aus der Tür des Geburtshauses des Dichturfürsten in Marbach gebrochen, gerahmt und aufbewahrt.³⁷⁷ Die Oberförsterei ist mit dem Tod des Autors über Nacht zum übergroßen Reliquiar geworden, der die Dinge erst bedeutend macht. Die im Ernst-Jünger-Haus gezeigten Dinge nehmen damit eine museale Sonderstellung ein und wollen so recht in keine gängige Objektkategorie passen, wie Thomas Thiemeyer in einem Versuch der Kategorisierung in Abhängigkeit des musealen Schauplatzes konstatiert:

„Gedenkstätten unterscheiden bei ihren Artefakten zwischen Realien und Reliquien. Realien sind ‚Artefakte als Informations- und Zeichenträger‘, Reliquien ‚Artefakte als unvergängliche Vergangenheit schlechthin. Realien sind der Grundstoff jeder Ausstellung. Reliquien hingegen werden nicht ausgestellt, sondern geborgen, bewahrt und in besonderen, jede Profanisierung abschirmenden Weiheräumen dargeboten.‘ Als Zeugnisse der Vergangenheit sind Reliquien Objekte des Gedenkens, ‚Gegenstand eines besonderen Respekts oder gar der Verehrung‘, weil sie die Geschichte von einer Person erzählen, die es nicht mehr gibt. Reliquien sind emotionale Objekte, die Erinnerungen auslösen und Gefühle stimulieren sollen. Realien sind ‚epistemische Dinge‘ (H. J. Rheinberger), die Wissen generieren. Die Grenze zwischen Realie und Reliquie ist nicht immer trennscharf und nicht auf Sach-Überreste beschränkt.“³⁷⁸

Die Transformation, wenn schon nicht zum profanisierten Sakralraum, so doch zumindest zur Personengedenkstätte hat jedoch vom 16. auf den 17. Februar 1998 ganz von selbst und ohne kuratorisches Zutun stattgefunden. Nun wird die Literarisierung der Stahlhelme im Kriegstagebuch und im Roman zur Cedula für die Reliquie, zur Echtheitsurkunde für die autorisierten Objekte. In erster Linie wichtig ist, dass es die alltäglichen Objekte des Autors in der von ihm so gestalteten – angeordneten – und geduldeten Atmosphäre sind, der Werkbezug der Objekte tritt im März 1998 vorübergehend in den Hintergrund.

377 Vgl. Schmälzle 2012, S. 60.

378 Thiemeyer 2010a, S. 152. Thiemeyer zitiert in seinem Kategorisierungsversuch der Museumsdinge Volkhard Knigge: Gedenkstätten und Museen. In: Ders. (Hg.): Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord. Bonn 2005, S. 398-409, hier S. 400.

Was binnen eines Jahres geschieht – bis statt der Trauergäste in Jüngers Wohnhaus erste Besucher einer Gedenkstätte vor den Regalen des Arbeitszimmers stehen –, geht mit einem erneuten Wechsel der Besitzverhältnisse von Sanduhren und Stahlhelmen einher. Dies wiederum bedingt einen Statuswechsel in Abhängigkeit des mit den Objekten hergestellten Werkbezugs: Was nicht qua Vertrag zum erworbenen Vor- bzw. nun Nachlass gehört, geht in Absprache mit den Erben an die Ernst-Jünger-Stiftung über. Was aus dem Marbacher Besitz (große Teile der Bibliothek, die Kunst- und Porträtsammlungen) zu Lebzeiten das Wilflinger Interieur prägt, soll auch weiterhin in den musealisierten Räumen als Dauerleihgabe verbleiben. Marbach erklärt sich außerdem dazu bereit, Dinge aus dem literarischen Nachlass aus Marbach für zwei Informationsräume mit Vitrinen im Erdgeschoss des Hauses zur Verfügung zu stellen. Nicht zuletzt um eindeutige Besitzverhältnisse zu schaffen, vornehmlich aber, um den Wert der Interieurteile für Versicherungszwecke zu taxieren, wird noch im Todesjahr Jüngers ein Beauftragter der Stiftung mit der Aufgabe betraut, eine Liste anzufertigen. Sie enthält alle Objekte, die nach den verschiedenen Wohnräumen geordnet einer Vorlass- und damit Objektkategorie zugewiesen werden. Zu Dokumentationszwecken werden im August 1998 von einem Marbacher Mitarbeiter Fotografien der Wohn- und Arbeitsräume Jüngers angefertigt, die Raumübersichten sowie Detailaufnahmen einzelner Regale zeigen.³⁷⁹ Rund 700 Nummern umfasst diese Inventarliste, der Eintrag zu den Stahlhelmen lautet: „Nr. 442/ Inv Nr. 220703/ Standort Arbeitsz. / Objekt 2 Stahlhelme, Deutschland und England, 1. Weltkrieg/ Kat 1 Lebensdok. / Besitzer Marbach/ Wert 5000.-“³⁸⁰. Unter der Nummer 292 ist die Sanduhrsammlung gelistet, die der Kategorie „Kunsthandwerk“ sowie dem Besitzer „Stiftung“ zugewiesen und mit einem Versicherungswert von 12.000 DM angegeben wird. Die Feldflasche aus Metall, die am Regal mit den Stahlhelmen hängt, fällt ebenfalls unter die Kategorie „Kunsthandwerk“ und ist damit Stiftungsbesitz. Unter den rund 700 Nummern, die hauptsächlich aus den Kategorien „Mobiliar“, „Kunsthandwerk“, „Naturalien“, „Arbeitsmittel“, „Fotos“, „Kunst“ bestehen, ist der Eintrag zu den Helmen einer von nur dreien, die unter der Kategorie „Lebensdokument“ verzeichnet sind. Die beiden anderen „Lebensdokumente“, ein Kondolenzbuch und eine Urkunde, die Jüngers Vater als geprüften Nahrungsmittelchemiker auszeichnet, sind schriftliche Dokumente. Nach archivarischen Ordnungs- und Erschließungsregeln für den literarischen Nachlass von Autoren werden unter „Lebensdokumenten“ nur schriftliche Nachlassobjekte verstanden. Die beiden Helme werden trotz ihrer Gegenständlichkeit als solche verzeichnet. Sie wollen so recht in keine Kategorie passen, haben mit ihrem Eintrag schon Sonderstatus. „Lebensdokumente“ gehören qua Erwerbsvertrag zum Marbacher Besitz, wie sich dem relevanten Passus des Erwer-

379 Die Fotografien befinden sich im DLA, Registratur der ALIM.

380 Liste „Inventar Jünger“, Tübingen 1998, ebd.

bvertrags entnehmen lässt. So hat dies auch der Stiftungsbeauftragte bei der Vergabe dieser Kategorie und der Zuordnung der Helme gesehen. Sie gehören damit zum Nachlass Jüngers im DLA, die sechs Sanduhren dagegen sind Stiftungs-, bzw. Privatbesitz der Erben.

EXKURS I: DER DEUTSCHE STAHLHELM ALS HISTORISCHE QUELLE

Das Problem der Grauzone der Eigentum- und Besitzansprüche, die dadurch entsteht, dass Objekte in wechselnde Kontexte gestellt und damit neuen Kategorien zugewiesen werden können, tritt noch einmal konkret im Jahr 2000 auf: Das Historische Museum Hannover konzipiert im Rahmen der EXPO 2000 eine Sonderausstellung³⁸¹ und stellt dafür ein Leihgesuch für den deutschen Stahlhelm aus Jüngers Eigentum.³⁸² An der Technischen Hochschule Hannover wird 1916 der Prototyp dieses Helmtyps entwickelt, Jünger selbst ist u.a. in Hannover aufgewachsen und hat als Kompaniechef eines hannoveranischen Regiments am Ersten Weltkrieg teilgenommen. Der Stahlhelm fungiert somit als polyvalentes Museumsobjekt. Er ist einmal eine historische Quelle, ein exemplarischer Referent seiner Klasse, der für Tausende andere produzierte Helme des Typus „M 16“ steht. Zum anderen erhält er seine Bedeutung dadurch, dass er nicht irgendein deutscher Helm dieses Typus, sondern der einer berühmten Persönlichkeit mit Regionalbezug ist. Mit dem Wissen um die im Tagebuch und im Roman literarisch festgehaltene Erfahrung Jüngers, nur knapp dem Tod zu entgehen, hinterlässt das subjektive Kriegserlebnis eines Einzelnen nicht nur materiell, sondern auch semiotisch seine Spuren im Objekt. Die beiden seitlichen Einschusslöcher machen den Helm einzigartig. Er wird durch sie zu einem persönlichen Relikt sowie zum Zeugen eines historischen Zeitpunkts.

In einem internen Schreiben unter Marbacher Mitarbeitern vom Februar 2000 ist festgehalten, dass Frau Jünger sich hinsichtlich des Leihgesuchs vom Literaturarchiv „überfahren“ fühle: „Der Stahlhelm gehöre nämlich ihr und nicht uns“, heißt es im Schreiben weiter.³⁸³ Frau Jünger sowie die Stiftung seien zur Ausleihe grundsätzlich bereit, im Katalog zur Ausstellung müsse aber die Ernst-Jünger-Stiftung als Leihgeber genannt werden. Man wolle sich auf keine Diskussion mit Frau Jünger einlassen und entspreche daher ihrem

381 Die Ausstellung trug den Titel „Provinz und Metropole. Hannover 1900 bis 1999“ und fand von Juli 2000 bis Januar 2001 im Historischen Museum Hannover statt. Vgl. dazu auch den gleichnamigen Ausstellungskatalog, hg. vom der Landeshauptstadt Hannover (= Schriften des Historischen Museums 18), 2000.

382 Leihgesuch des Direktors des Historischen Museums (Hannover) an Monika Miller-Vollmer (Wilflingen) vom 13.01.2000. Registratur der ALIM.

383 Schreiben des Leiters der ALIM an den Leiter des Referats „Bilder und Objekte“ vom 04.02.2000, ebd.

Wunsch. Hier zeigt sich, dass sich die Besitz- und damit auch Statusverhältnisse gegenständlicher Nachlassobjekte Jüngers trotz des Erwerbs- und Kooperationsvertrags weiterhin als verhandelbar erweisen. Ob dem Leihgesuch entsprochen wird und der Helm nach Hannover geht, lässt sich mit letzter Sicherheit nicht belegen.³⁸⁴

Sanduhren und Stahlhelme als Exponate im Dichterhaus

Unabhängig davon, ob die Objekte nun Eigentum der Witwe, im Besitz der Stiftung oder des Literaturarchivs sind, ändert sich ihr Status mit Eröffnung der Gedenkstätte grundsätzlich noch einmal: Sie werden zu Exponaten im musealisierten Wohnhaus. Aufnahmen aus den ab 1999 eröffneten Räumen der Dichtergedenkstätte zeigen nur wenige offensichtliche Eingriffe: installierte Brand- und Bewegungsmelder, Klimamesser, die obligatorischen dunkelroten Museumskordeln auf Messingständern in den Wohnräumen des ersten Stocks, die einzelne Regalreihen und Dingarrangements vor allzu neugierigen Blicken und Händen schützen sollen. Pressestimmen zur Eröffnung der Gedenkstätte im März 1999 berichten:

*„Seine viele hundert Bände umfassende Bibliothek, seine Sammlung von Käfern und sein Arbeitszimmer vermitteln den Eindruck, als sei Jünger gerade mal auf einem seiner geschätzten Spaziergänge im Oberschwäbischen.“*³⁸⁵

Das kuratorische Konzept besteht darin, die repräsentativen Räume des Hauses im ersten Stock möglichst so zu belassen wie zu Lebzeiten Jüngers, quasi in situ. So viel wie nötig und so wenig wie möglich soll in die ehemaligen Wohnräume eingegriffen werden. Als komplett in situ kann das Jünger-Haus jedoch nicht bezeichnet werden, denn im Marbacher Handschriften-Magazin lagern bereits rund 300 Kästen mit Jüngers Korrespondenz und seinen Manuskripten, die Magazinkästen im Jünger-Haus sind bloß noch leere Hüllen. Neben den Tagebüchern aus dem Ersten Weltkrieg ist auch Jüngers Münzsammlung im Tresor der Riedlinger Kreissparkasse verwahrt. Teile der Bibliothek, die aus Platzmangel bereits vor den Regalen in den Raum gestellt wurden oder von konservatorischem Standpunkt aus zu nahe am Ofen oder an der feuchten Wand standen, sind ins

384 Im Begleitkatalog ist der Stahlhelm als Exponat mit dem Verweis auf die Ernst-Jünger-Stiftung verzeichnet, der E-Mail-Kontakt mit an der Ausstellung beteiligten Mitarbeitern des Historischen Museums Hannover legt jedoch die Vermutung nahe, dass letztlich aus Zeitmangel auf einen Helm des Typus „M 16“ aus den Beständen des Historischen Museums zurückgegriffen und das Leihgesuch somit nicht weiterverfolgt wurde (vgl. E-Mail-Kontakt mit dem Historischen Museum im Zeitraum Januar/Februar 2012).

385 O.V.: Jünger-Haus Gedenkstätte. Symposium zur Eröffnung. In: Reutlinger General-Anzeiger vom 24.03.1999.

Marbacher Archivsystem inkorporiert. Vom Schreibtisch ganz zu schweigen: Am Eröffnungstag im März 1999 sind dort Tintenfass und Feder, Mikroskop und Lupe als Utensilien des literarischen sowie des naturwissenschaftlichen Schaffens des Autors ausgebreitet, am Beerdigungstag standen dort noch das gute Porzellan und Gebäck.

Die Räume, wie sie sich dem Besucher en détail nach der Transformation zur Gedenkstätte zeigen, werden von den beiden Frauen im Haus gestaltet. Liselotte Jünger sowie die letzte Haushälterin der Jüngers sind es, die die Objekte in den Räumen nochmals an den ihnen zgedachten Platz rücken, sie drapieren und arrangieren, bevor die Museumskordeln vor den Regalen einen vermeintlich letzten Moment zu Lebzeiten des Autors fixieren. Während Liselotte Jünger die Oberförsterei als deren letzte Bewohnerin kurze Zeit nach der Eröffnung zur Gedenkstätte verlässt,³⁸⁶ bleibt die Haushälterin derselben im alten bzw. im neuen Amt der Kustodin erhalten, mit dem sie von der Ernst-Jünger-Stiftung ab April 1999 offiziell betraut wird. Ihre Entscheidung, als Kustodin zu bleiben, erklärt sie wie folgt:

„Ich habe das Ehepaar Jünger und dieses Haus vor nunmehr elf Jahren kennengelernt. In dieser Zeit hat sich ein herzliches Verhältnis zu Jüngers aufgebaut, das mir allein schon Antrieb genug war, den Kustodendienst zu übernehmen.“³⁸⁷

Elf Jahre lang oblag ihr die Pflege und Einrichtung der Räume in Absprache mit der Hausherrin. Die Haushälterin versieht weiterhin ihr altes Amt unter neuer Bezeichnung, dennoch hat sich auch ihr Status entscheidend verändert. So beinhaltet der Kustodendienst neben der Pflege der Objekte und Räume auch die Ausstellungsvermittlung, den Besucherdienst. Eine reguläre Besichtigung der Wohnräume erfolgt immer in ihrer Begleitung. Die in den Räumen vor den Regalen angebrachten Museumskordeln sind symbolische Abstandhalter, da der Gesamteindruck der Räume durch museumsarchitektonische Einbauten nicht verfälscht werden soll. Die Kordeln appellieren an den Besucher, sich an die gesellschaftlichen Konventionen eines Museumsbesuchs zu halten und dem Drang zu widerstehen, sich trotz der vorherrschenden Wohnzimmer- statt Ausstellungsatmosphäre auf den Polstermöbeln niederzulassen oder ein interessant erscheinendes Buch aus den Regalreihen zur Hand zu nehmen und darin zu blättern. Zur Pflege der so verstandenen „Sammlung“ tritt somit auch die Organisation des nun einsetzenden Besucheraufkommens.³⁸⁸ Die Kustodin

386 Liselotte Jünger wohnt bis zu ihrem Tod (31.08.2010) in Überlingen. Ihre privaten Wohnräume über den Repräsentations- und Museumsräumen im 2. Obergeschoss bleiben jedoch ihr vorbehalten Privat- und Wohnräume.

387 Auszug aus einem Brief Monika Miller-Vollmers an die Ernst-Jünger-Stiftung vom 14.02.2001, Registratur der ALIM.

388 Nach Angaben der Kustodin haben im Jahr 2000 beispielsweise 1.462 Besucher die Gedenkstätte besichtigt.

stellt das personale Vermittlungsorgan zwischen den Objekten in den Räumen und den Besuchern dar, zeigt, erklärt, erläutert Bezüge. Dies entspricht dem Tätigkeitsfeld des Custos, wie es sich Ende des 18. Jahrhunderts manifestiert hat und das über die Funktion des Wächters der Sammlung oder des Schatzhüters hinausgeht. Der Custos war bis weit ins 18. Jahrhundert die zentrale Figur in den Kammern und Kabinetten als Vorform des modernen Museums; Anke te Heesen beschreibt ihn aus wissenschaftshistorischer Perspektive: „Ihm oblag die Öffnung des Raumes, er führte durch die Räume und war derjenige, der die Geschichten entfaltete. Kabinette zu besuchen war immer mit persönlicher Führung verbunden.“³⁸⁹ So ist das auch zehn Jahre lang in der Gedenkstätte in Wilflingen Usus, die mitunter an eine Wunderkammer oder ein Naturalienkabinett erinnert. Im Arbeitsvertrag der Kustodin sind demnach auch die „Verkehrssicherungspflichten“ aufgeführt. Die damit dem Ehepaar Jünger vertraglich zugesicherte und nicht nur auf Vertrauensbasis basierende Übernahme der Verantwortung für die Objekte des Interieurs empfindet die Kustodin allerdings als bedenklich. Sie weist bereits im Jahr 2001 auf mehrere Diebstähle in der Gedenkstätte hin:

„Kaum war das Haus als Museum eröffnet, wurde der zweite Gegenstand gestohlen. Ein Besucher hingte beim Verlassen des Hauses eine alte, gerahmte Fotografie des Sarazenturms ab, eine Schwarz-Weiß-Fotografie [...], sie trug auf dem Bild seine Handschrift. E. J. schrieb selbst ‚Am Sarazenturm‘ an den rechten oberen Bildrand.“³⁹⁰

Die Sorge der Kustodin als Hüterin der Sammlung sowie die von ihr übernommene Ausstellungskommunikation in den teilweise von ihr mitgestalteten Räumen machen eine grundsätzliche Begriffsklärung erforderlich, die den unterschiedlichen Tätigkeitsbereich und Status ein und derselben Person als Haushälterin im Wohnhaus, als Kuratorin im Wohnungs- und Lebensmuseum und schließlich als Kustodin in der Gedenkstätte betrifft. Te Heesen konstatiert, dass gegenwärtig im Museumsjargon zwischen dem Amt des Kustoden und dem des Kurators häufig nicht unterschieden wird. Gerade in Bezug auf den Prozess der Musealisierung des Jünger-Hauses lohnt ein genauerer Blick auf die Begriffsgeschichte und damit auch die Entwicklung der Tätigkeitsbereiche der beiden Kategorien aus historischer Perspektive. Es zeigt sich, dass die ursprünglich unterschiedlichen Funktions- und Tätigkeitsfelder in der Wilflinger Gedenkstätte miteinander verwoben sind, was teilweise zu Konflikten zwischen den am Musealisierungsprozess beteiligten Akteuren führt. War der Custos seit dem Ende des 18. Jahrhunderts der Wächter oder der Aufseher v.a. von öffentlichen Samm-

389 Te Heesen 2012, S. 47.

390 Auszug aus einem Brief Monika Miller-Vollmers an den Direktor des DLA vom 22.07.2001, Registratur der ALIM.

lungen, so entwickelt sich im 19. Jahrhundert sich ein Begriffs- und damit Aufgabenverständnis des Kustoden als eines wissenschaftlichen Bearbeiters der Sammlungsobjekte. Nach aktuellem Verständnis ist der Kustode im Museum oftmals der „wissenschaftliche Bearbeiter der Museumsobjekte, der innerhalb einer Fachdisziplin eine große Expertise aufweist“³⁹¹. Er (in diesem Kontext sie) wacht über die Sammlung des Museums, erweitert, ordnet und bearbeitet sie. Te Heesen leitet aus der Begriffsgeschichte des Curators in der ursprünglichen Bedeutung des Besorgers, Pflegers, Verwalters, Vormundes ein Amt ab, das nicht an eine bestimmte Person oder Institution gebunden und unter dem eine Vertretungsfunktion (z.B. als Stellvertreter vor der Regierung, vor dem Gesetz, für eine andere Person oder eine Verwaltungseinheit) zu verstehen ist. Der Curator verhandelt folglich eine Sache, wobei das Verhältnis zur Sache terminiert ist. Der Unterschied der beiden Tätigkeitsbereiche lässt sich wie folgt zusammenfassen:

*„Während der Kustode für eine Sammlung und deren Bearbeitung verantwortlich zeichnet und sich damit in der Institution des Museums wiederfindet, ist der Kurator ein zeitlich bestellter Organisator, der Ausstellungskurator mithin jemand, der in der Regel zeitlich befristet an einer Institution arbeitet, um sich danach an anderem Ort neuen Projekten zuzuwenden.“*³⁹²

Den heutigen Ausstellungskurator zeichnet aus, dass er nicht der Institution, sondern seiner Idee verpflichtet ist und somit weniger in die Sammlungsbewahrung und aufarbeitung investiert. Der Kustode hingegen ist weniger geschult in der Ausstellungskommunikation, dafür aber umso mehr im Sammlungswesen.³⁹³

In Bezug auf die Wilflinger Haushälterin fallen die historisch hergeleiteten Funktions- und Tätigkeitsbereiche des Custos und des Curators bereits vor ihrer offiziellen Anstellung für den Kustodendienst zusammen. Einerseits trägt die Haushälterin Sorge für Räume und Objekte und achtet darauf, dass nichts Schaden nimmt oder abhandenkommt. Andererseits pflegt sie das Interieur, ordnet und arrangiert im Sinne des Ehepaars Jüngers, die sie beide dringlich darum bitten, doch auch nach der Musealisierung weiterhin im Haus zu bleiben und somit eine Stellvertreterfunktion zu übernehmen. Nach dem Tod Jüngers und dem Auszug der Witwe fühlt sie sich weiterhin als Vertreterin und Vertrauensperson des Ehepaars im Transformationsprozess der Gedenkstätte für die Wohnräume verantwortlich. Die Stiftung hilft ihr mit der Berufung zur Kustodin, ihr mündlich gegebenes Versprechen zu erfüllen: zu bleiben und für die Räume und Objekte Sorge zu tragen:

391 Vgl. zur Unterscheidung zwischen Kustos und Kurator te Heesen 2012, S. 25-29, hier S. 25.

392 Ebd., S. 27.

393 Vgl. ebd.

„Als das Jüngersche Haus zum Museum wurde und Frau Dr. Liselotte Jünger auszog, übertrug sie mir praktisch die volle Verantwortung für das Haus, die Bücher und für die Einrichtung.“³⁹⁴

Die Kontinuität der Tätigkeit von der Amtszeit als Hauswirtschafterin ins neue Amt hinein ist evident: Für die Kustodin gilt es weiterhin, regelmäßig die Teppiche zu saugen, die Vorhänge zu waschen, die Objekte abzustauben und sich um die zahlreichen Zimmerpflanzen in den Wohnräumen zu kümmern, die Orchideen umzutopfen und für die noch im Haus verbliebene Schildkröte zu sorgen. Anders als es das aktuelle Verständnis der Rolle eines Kurators nahelegt, sieht sie sich in ihrer Doppelrolle als Kuratorin und Kustodin mit dem Haus verwachsen und den Dienst im Haus zu Lebzeiten wie nach dem Tod des Autors als Lebensprojekt. Die Vermischung der Rolle von Kurator und Kustode zeigt sich auch anlässlich des Diebstahls eines Erinnerungsstücks aus der Gedenkstätte, über das die Kustodin mitteilt:

„Es handelt sich um ein kleines Bild, Karton, quadratisch, mit abgerundeten Ecken, Dicke und Größe eines Bierdeckels, ein mit Ölfarbe gemalter, dunkler Skarabäus. Ich lehnte dieses Bildchen immer an ein dickes Lexikon, um dessen abgerissenen Buchrücken zu kaschieren.“³⁹⁵

Dieses Objekt, ein Käferbild, war zu verlockend für einen Besucher. Hier werden erneut die Grauzonen zwischen Kustode und Kurator evident. Die Kustodin, die versucht trotz hohen Besuchsaufkommens ihrer Wächter- und Aufsichtspflicht nachzukommen, meldet den Trägern der Gedenkstätte Diebstähle und Veränderungen im teilweise von ihr selbst kuratierten Museum. Es wäre heute undenkbar, dass ein Kustode in einem musealen Raum Dinge neu arrangiert oder deren Position verändert, Beschädigtes oder als unschicklich eingestuftes entfernt oder ersetzt. Dies sind allerdings Tätigkeiten, die für die Haushälterin elf Jahre lang Pflicht waren. Von den Bewohnern wurden ordnende Eingriffe ins Interieur nicht nur begrüßt, sondern gehörten zum Aufgabenbereich. Der genauen Kenntnis des Objektbestands der Kustodin entgeht nicht die Entwendung der bierdeckelgroßen Zeichnung im Interieur, gleichzeitig macht die genaue Wiedergabe ihrer ehemaligen Position deutlich, dass diese kein Zufall war: Das Kärtchen diente der Kustodin bzw. Haushälterin dazu, einen unansehnlichen Buchrücken zu „kaschieren“. Was im Interieur wird nach dem Tod des Autors noch kaschiert? Jetzt sind vor den Regalen Kordeln und die Haushälterin nennt sich Kustodin. Aber ändert sich dadurch ihre Einstellung zu den Räumen und Dingen, die sie quasi ein Jahrzehnt lang mit zurechtgelebt hat und die sie im Versprechen ans Ehepaar im Selbstverständnis der Vertreterschaft der Jüngers für die Besucher aufbereitet? Dafür mag stellvertretend

394 Auszug aus einem Brief Monika Miller-Vollmers an den Direktor des DLA vom 22.07.2001, Registratur der ALIM.

395 Ebd.

noch einmal der am Begräbnistag umfunktionierte Schreibtisch des Autors als Kaffeetafel herangezogen werden: Es sind Witwe und Haushälterin, die die Wohnräume final „kuratieren“, bevor die Kordeln diesen Zustand fixieren. Den Schreibtisch haben die beiden Frauen um Jünger sorgfältig (re)inszeniert. Er bildet das Herzstück des Arbeitszimmers, des Wohnhauses überhaupt (Abb. 9). Die Kustodin wird das nächste Jahrzehnt Besucher an ihn heranführen und den Hausherrn als Autor und Entomologen vorstellen:

„[D]as Allerheiligste kann man auch sagen, weil hier beide Arbeitsplätze vereint sind, zum einen der Schreibtisch am schmalen Ende des Arbeitstisches, mit dem Blick auf das Schloss und die Linden, [...] und auf der anderen Seite des Tisches, an der Längsseite, der Käferarbeitsplatz, mit dem Mikroskop und den ganzen anderen Utensilien, so konnte Jünger dann praktisch immer von einem Platz, einem Stuhl auf den anderen wechseln, konnte die Arbeitsplätze so belassen, und gerade an dem weiterarbeiten, was ihm gerade eingefallen ist.“³⁹⁶

Fixiert werden die Räume allerdings auch nur vermeintlich, denn für die Haushälterin selbst macht es keinen Unterschied, ob sie in den kommenden zehn Jahren zur Pflege der Gedenkstätte vor oder – wie in den vergangenen elf Jahren – hinter den symbolischen Absperrungen tätig wird. Dies wird auch in der teilweisen Umnutzung verschiedener Interieurteile deutlich. Die mittlerweile leeren Archivkästen, in denen Liselotte Jünger die Briefschaften ihres Mannes sortierte und archivierte, dienen der Kustodin weiterhin zur alphabetischen Ablage der Museumskorrespondenz, hauptsächlich Anfragen von Besuchern. Am Schreibtisch Liselotte Jüngers erledigt sie den anfallenden Briefverkehr, in der Küche Jüngers bereitet sie an den Öffnungstagen ihre mitgebrachten Mahlzeiten zu und empfängt die Besucher. Die Oberförsterei ist mitnichten nur noch das konservierte und leere Gehäuse des Dichters, im Gehäuse regt sich Leben, das Gehäuse verändert sich weiter.

4.2.2 Authentizität, Aura und Atmosphäre als museale Grundbegriffe

Im Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft 1999/2000 ist unter Bezugnahme auf die ALIM über die neu eröffnete Gedenkstätte zu lesen:

„Im Erdgeschoß ist mit Erstaussgaben und persönlichen Gegenständen eine Ausstellung zu Leben und Werk von Ernst Jünger eingerichtet [...]. Ein eigener Raum erinnert zudem an den Bruder Friedrich Georg Jünger

³⁹⁶ Hermanns, Reinhold (Redakteur): Familiensitz, Gefängnis, Literaturklause. Schloß Wilflingen als Spiegel deutscher Geschichte. Ein Beitrag von Ruth Jakoby. Ausgestrahlt in SWR 2 am 29.09. 2001.



Abb. 9: Jünger-Haus, März 1999. Foto: Ernst-Jünger-Stiftung.

(1898–1977). Die authentisch belassenen Wohn- und Arbeitsräume im Obergeschoß des Hauses können ebenfalls besichtigt werden – mit Jüngers Arbeitsbibliothek und seiner legendären Käfersammlung. Der Zufall hat es so gefügt, daß das am 28. März 1999 eröffnete Jünger-Haus in Wilflingen das 50. literarische Museum ist, das von der Marbacher Arbeitsstelle eingerichtet werden konnte – und es ist eine literarische Gedenkstätte mit einem hohen Grad von Authentizität.“³⁹⁷

Im Zusammenhang mit der Jünger-Gedenkstätte sind es die Begriffe „Aura“ und „Authentizität“, die seitens der beteiligten Akteure immer wieder fallen und auch im Zusammenhang mit der musealen (Neu)Konzeption der Gedenkstätte im Jahr 2011 herangezogen werden.³⁹⁸ Es sind Grundbegriffe der Museologie, die erklärungsbedürftig sind. Im Folgenden soll ein begrifflicher Explikationsversuch vorgenommen werden. Gottfried Korff konstatiert in Bezug auf den Authentizitätsbegriff für Museumsdinge:

„Authentizität ist die Voraussetzung zum einen eines Zeugniswerts, zum anderen der Anmutungsqualität der Museumsobjekte. [...] Das Museum pocht auf ‚Realpräsenz‘, auf eine ‚Ästhetik der Anwesenheit‘, Ästhetik freilich verstanden als aisthesis, als sinnliche Erfahrung. In einer Welt des Nichtauthentischen [...] erlaubt das Museum eine mediale Konträrfaszination, eine Faszination des Authentischen, die von den Dingen ausgeht, die uns historisch fern und fremd, physisch aber nah, räumlich zugegen sind.“³⁹⁹

Drei wichtige Aspekte schwingen in diesem Zitat mit, die einer weiteren Klärung bedürfen. Dies ist zum ersten die Unterscheidung zwischen Qualitäten des Authentischen, die mit den Begriffen „Zeugniswert“ und „Anmutungsqualität“ der Objekte angesprochen werden. Klärungsbedürftig ist, ob das, was vom Besucher als authentisch wahrgenommen wird, vom Objekt selbst herrührt (also selbstreferenziell ist) oder im Wahrnehmungsvollzug des Rezipienten entsteht, dem das Objekt wiederum in seiner musealen Inszenierung als authentisch präsentiert wird (also fremdreferenziell ist). Damit verknüpft ist der zweite Aspekt, der im Zitat deutlich wird: Welch hoher Anteil der Rezeptionssituation des Museumsobjekts zukommt, verstanden als ein performativer Akt der „sinnlichen Erfahrung“ des Authentischen im musealen Raum. Und drittens ebnet Korff über die konstatierte „Anmutungs-

397 Ott, Ulrich: Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 2000, S. 499-514, hier S. 508f.

398 Vgl. Schmidt 2010, Registratur der ALIM; sowie ders. In: Figal/Knapp 2013, S. 230-240; Thiemeyer, Thomas: Zwischen Aura und Szenografie. Das (Literatur)Museum im Wandel. In: Dücker, Burckhard/Schmidt, Thomas (Hg): Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung. Göttingen 2011, S. 60-71, hier S. 68f.

399 Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders.: Museumsdinge – deponieren – exponieren. Hg. von Eberspächer, Martina/König, Gudrun Marlene/Tschofen, Bernhard. Köln u.a. 2002b, S. 167-177, hier S. 168.

qualität“ im Rekurs auf Walter Benjamin den Weg für die Verknüpfung des Begriffs der Authentizität mit dem der Aura als Auslöser für diese erlebte „Faszination des Authentischen“ als eine emotionale Wirkung, die der Besucher beim Betrachten des Objekts erfährt. Der engen Beziehung dieser beiden Termini in Bezug auf Status und Wirkung der im Museum präsentierten Objekte gilt folglich der dritte Teil der Ausführungen. Die spezifischen Wirkungsweisen von (musealen) Objekten lassen sich weiterhin mit dem von Gernot Böhme geprägten Begriff der „Atmosphäre“ fassen, dessen Explikation der letzte Teil der Ausführungen dieses Kapitels gilt: Am konkreten Beispiel des Aura- und Authentizitätserlebens bzw. der Produktion dieser Erlebnisse im Jünger-Haus wird der Begriff der Atmosphäre erläutert und zur Analyse der ethnografischen Beobachtungen herangezogen.

Authentizität

Zum ersten Aspekt, der Qualität des authentischen Museumsobjekts im Sinne seiner (historischen) Echtheit, ist auf Thiemeyer zu verweisen: Er stellt für die Museumswissenschaft überzeugend zwei verschiedene Kategorien des Authentischen vor. Zum einen wird der Begriff quellenkritisch, zum anderen rezeptions-ästhetisch verwendet. Unter Authentizität wird auch Tatsachentreue verstanden, die das materielle Relikt ontologisch für ein vergangenes Ereignis verbürgt. Die Echtheit resultiert im ersten Fall aus dem unmittelbaren, historischen Zeugniswert, genauer gesagt aus der „Reliktauthentizität“ (Korff) des originalen Dings an sich. Als einzigartiges Original verspricht es selbstreferenziell Authentizität kraft seiner Materialität, Funktion und Temporalität. Im anderen Fall ist der Begriff ein Synonym für Glaubwürdigkeit, ohne dass es dabei eine Rolle spielt, welche tatsächliche Verbindung das Objekt zur Vergangenheit besitzt, solange es als echt wahrgenommen wird.⁴⁰⁰ Das Museumsobjekt fungiert als emotionales Reizobjekt, dessen Authentizität fremdreferenziell hergestellt wird.⁴⁰¹ Damit bezeichnet der Begriff der Authentizität nicht mehr eine reine Quellen-, sondern laut Korff eine „Ereignis- und Erlebniskategorie“⁴⁰². Letztere fremdreferenzielle Form der Authentizität lässt sich auch aus der Wortgeschichte des Authentizi-

400 Vgl. Thiemeyer 2010a, S. 265 sowie ders. 2011, S. 66.

401 Thiemeyer leitet die unterschiedlich zugeschriebenen Wirkungsweisen von (Museums)Objekten u.a. auch von ihrer Verortung und Untersuchung in unterschiedlichen Fachdisziplinen ab: Während die deutsche Sachkulturforchung die Wirkung der Objekte – hier verstanden in Bezug auf ihre „Echtheit“ – lange Zeit mehr dem Objekt und seinen ontologischen Qualitäten zuschreibt, sieht die angloamerikanische Forschung der Material Culture Studies diese Wirkung im Zusammenspiel zwischen Mensch und Ding und der Wechselwirkung zwischen Objekt und Kontext angelegt. Vgl. Thiemeyer, Thomas: Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. In: Stieglitz, Leo von/Brune, Thomas (Hg.): Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld 2015a, S. 41-54.

402 Korff 2011, S. 11-26, hier S. 13.

tätsbegriffs herleiten. Authentizität als juristischer Begriff bezeichnet bis ins 18. Jahrhundert hinein die Rechtskräftigkeit einer Urkunde im Sinne eines Originals, unabhängig von ihrer Echtheit im Sinne eines Dokuments in seiner erstmaligen Abfassung statt einer Kopie oder Abschrift desselben. Der Prozess der Siegelvergabe ist als Prozess des Authentifizierens zu denken. Damit ist der Status eines Dokuments als authentisch keine Frage der Faktizität mehr, sondern der Autorität: eine äußerliche Festlegung und symbolische Praxis.⁴⁰³

Da jedoch auch eine selbstreferenzielle, historische Zeugenschaft des Objekts wiederum nur angenommen werden kann und letztlich auch eine Zuschreibung bleibt, wird eine strenge Unterscheidung zwischen einer selbst- oder fremdreferenziell hergestellten Kategorie von Authentizität obsolet. Im ersten Fall wird dem Objekt und seiner spezifischen Materialität ein höherer Stellenwert im Prozess des Authentizitätserlebnisses zugestanden als in der zweiten, fremdreferenziellen Begriffsdeutung. Leichter fassen bzw. unterscheiden lassen sich Wirkungskomponenten des Authentischen: Entscheidend ist nicht mehr die Frage, ob das Objekt an sich im Sinne eines Originals authentisch ist oder nicht, sondern die Frage danach, mit welchen Mitteln und Beglaubigungsstrategien die als authentisch wahrgenommene Wirkung des Objekts durch seine Präsentation im musealen Kontext bedingt ist.

Auf einer vom BMBF-Projekt „wissen&museum“ organisierten Fachtagung zur Definition musealer Grundbegriffe weist Sharon MacDonald in ihrem Vortrag darauf hin, dass der Begriff der Authentizität sich mit der Abkehr von der Frage der Faktizität im 20. Jahrhundert und einem rein deskriptiv verwendeten Terminus zu einem „normativen, moralisch aufgeladenen Begriff“⁴⁰⁴ entwickelte. Der Begriff der Authentizität wird von MacDonald als zentraler „Selbstverständigungs- und Legitimationsbegriff“ des modernen Museums als Bewahrungs- und Zeiganstalt „authentischer“ Objekte bezeichnet. Sie beschreibt ihn als eine prozessuale Kategorie, und diesen Prozess nennt sie „Authentifizierung“. Authentizität wird dabei ganz unterschiedlich produziert und bedarf auch immer wieder der Manifestierung und Aufrechterhaltung.⁴⁰⁵

Dieser Sichtweise leistet Korff bereits Vorschub:

403 Vgl. dazu Encke, Julia: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914-1934.* München 2006, S. 49, sowie Lethen, Helmut: *Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze.* In: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle.* Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205-231, hier S. 227.

404 Vgl. dazu als Quelle den Tagungsbericht von Christian Vogel zur Tagung „Museen verstehen – Begriffe“ (07./08.04.2011 in Tübingen), der u.a. Sharon MacDonalds Vortrag zum Begriff der Authentizität zusammenfasst. URL: <http://www.hsokult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-3663>. Letzter Zugriff: 05.11.2017. Vgl. dazu auch den entsprechenden Tagungsband: Gfrereis/Thiemeyer/Tschofen 2015. Der Begriff der Authentizität wird hier aber nur gestreift, vgl. dazu ausführlicher Sharon MacDonald: *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today,* Abingdon 2013, v. a. S. 109-136.

405 Vgl. Vogel 2011.

„Authentizität bezeichnet [...] nicht eine objektive Eigenschaft der Dinge, sondern eine Relation, eine Ding-Mensch-Beziehung, die über Anmutungen und Stimmungen geregelt wird.“⁴⁰⁶

Eine fremdreferenzielle Kategorie des Authentischen resultiert aus dem Vorgang der musealen Inszenierung als eines performativen Aktes des Kurators. Jegliche museale Präsentation ist dabei als eine Form der Inszenierung zu verstehen:

„Inszenierung ist deshalb nichts anderes als die Anordnung und Installation der Objekte in einem Raum, wie es die Dreidimensionalität der Dinge verlangt – und zwar nach Maßgabe einer Deutung. Was angestrebt wird, ist die Interpretation qua Inszenierung. Das originale Objekt erheischt die Inszenierung als erklärende Darstellung schon allein, weil es nicht nur Dokument ist, sondern weil es über eine sinnliche Qualität verfügt.“⁴⁰⁷

Die Auswahl und Konstellation der Objekte in ihrer nachbarschaftlichen Beziehung zueinander und im Zusammenspiel mit dem Raum und den Ausstellungsmitteln wie Vitrinen, Beleuchtung, Exponatbeschriftungen, Erläuterungstexten oder anderen Begleitmedien lenken den Blick des Besuchers, interpretieren und deuten das Präsentierte. Dabei werden die inszenatorischen Anordnungen nicht bewusst wahrgenommen, sondern erschließen sich assoziativ.⁴⁰⁸

Aura

Laut Korff erlangt das authentische, sprich: das als original und echt wahrgenommene Objekt in seiner musealen Inszenierung nicht nur Bedeutung, weil es als Dokument und Zeuge fungiert, sondern weil es über diesen Dokumentationswert hinaus noch einen „emotionalen Reizwert“ besitzt, eine besondere Anmutungsqualität, die an den Benjamin'schen Begriff der Aura denken lässt und auf der Authentizität des Exponats basiert.⁴⁰⁹

„Den Grund für die ‚Faszination des Authentischen‘ bildet das den Objekten eingelagerte Spannungsverhältnis von sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit, das Ineinander von zeitlich Gegenwärtigem und geschichtlich Anderem. Diese Ambivalenz bewirkt, dass Originalobjekte Vergangenheit

406 Korff 1994, S. 38.

407 Korff/Fuchs 2002a, S. 140-145, hier: S. 144.

408 Vgl. Thiemeyer 2015b, S. 56.

409 Vgl. dazu Korff, Gottfried/Roth, Martin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 9-37, hier S. 17f. sowie Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge [1992]. In: Ders.: Museumsdinge – deponieren – exponieren. Hg. von Eberspächer, Martina/König, Gudrun M./Tschofen, Bernhard. Köln u.a. 2002c, S.140-145. hier: S. 141f.

*nicht nur heranrücken, sondern sie auch fern halten – aufgrund der eigenartigen Fremdheit, die authentischen Dingen inkorporiert ist [...].*⁴¹⁰

Als letzter Aspekt der terminologischen Verortung in den beiden Zitaten zeigt sich, dass der Begriff der Aura als ein zweiter museologischer Grundbegriff eng mit dem Begriff der Authentizität verbunden ist. Nach Walter Benjamin ist die Aura die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁴¹¹, und damit weiterhin der „für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagene [...] Begriff“⁴¹². Nach Korff ist es dieses Changieren zwischen sinnlicher Nähe und mentaler Fremdheit, das (authentisch-auratische) Museumsdinge „für historische Erfahrungen in besonderer Weise geeignet“⁴¹³ macht.

Die Aura ist nach Spangenberg im Einklang mit den obigen Einordnungen ebenfalls eine subjektive Wahrnehmung, „eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle ‚Ausstrahlung‘, die einen Wahrnehmungsgegenstand zu umgeben scheint“⁴¹⁴.

Peter Geimer übernimmt für die auratische Anmutungsqualität von Museumsdingen Stephen Greenblatts Begriffsvorschlag der „kulturellen Energie“⁴¹⁵ und definiert:

*„Die Aura [...] ist weder in den Dingen noch liegt sie in der Summe der wechselnden Zuschreibungen. Ihre Sphäre ist eher ein Vorstellungsraum, der zwischen dem Gegenstand und seinen Zuschreibungen vermittelt.“*⁴¹⁶

Authentizitäts- und Auraerfahrungen werden somit als Wahrnehmungen verstanden, die deshalb nicht mittelbar, sondern nur sinnlich erlebbar sind – über ihre spezifische Anmutungsqualität. Der Kurator verfolgt mit seinem Präsentationskonzept in diesem Fall eine Authentifizierungs- und Auratisierungsstrategie. Gleichzeitig liegt es (weiterhin fremdreferenziell) beim Betrachter als Rezipienten, sich auf diese Strategie einzulassen und das Objekt bzw. seine Wirkung in der konkreten Ausstellungssituation als authentisch wahrzunehmen. Damit ist die Rezeptionssituation und nicht das Objekt an sich auratisch.⁴¹⁷

In der vorliegenden Arbeit wird vor allem der fremdreferenzielle Aspekt beider musealer Grundbegriffe auf die Praktiken und Beglaubigungsstrategien in ver-

410 Korff/Roth 1990, S. 17.

411 Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt a.M. 1977. Band II/I, S. 168-385, hier S. 378.

412 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Hg. von Detlev Schöttker. Frankfurt a.M. 2001, S. 351-383.

413 Ebd., S. 17.

414 Spangenberg, Peter: Art. Aura. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart u.a. 2000/2010, S. 400-416, hier S. 400.

415 Greenblatt, Stephen: Resonanz und Staunen. In: Ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern. Frankfurt a.M. 1995, S. 7-30, hier S. 8.

416 Geimer 2005, S. 116.

417 Vgl. Thieme 2010a, S. 266.

schiedenen musealen Settings übertragen. Er bezieht sich auf die Untersuchung davon, wie Glaubwürdigkeit und die Produktion von authentisch-auratischem Erleben von den Akteuren in verschiedenen musealen Settings selbst erfahren und gleichzeitig für den Besucher hergestellt werden.

Atmosphäre

Aura und Authentizität werden den Dingen und Räumen im Jünger-Haus vor allem postum zugeschrieben, so auch von der Kustodin in einem Radiobeitrag:

„Hier ist alles authentisch. Wie es gewachsen ist. Ernst Jünger kam 1950 hierher, mit Regalen und Büchern und alles Mobiliar und die ganzen Kunstgegenstände, Sekretäre, Stücke, Muscheln, Bilder, ist alles gewachsen und trägt eben zur Aura bei. Jeder Besucher, der in dieses Haus kommt, der taucht in eine einzigartige Atmosphäre ein.“⁴¹⁸

Was die Kustodin mit dem Begriff der Authentizität meint, changiert zwischen den beiden Kategorien der historische Tatsachentreue sowie der Glaubwürdigkeit, die die Dinge suggerieren. In ihrer Aufzählung, welche Objekte zur Aura beitragen, sieht sie die Dinge als authentische Objekte im Sinne von historischen Zeugen eines Jahrhundertlebens an, mithin als originale Quellen, die Zeugnis von der Kosmopolitität, der Belesenheit und der Sammelleidenschaft des Autors als herausragender Persönlichkeit ablegen. Daraus ergibt sich dann die Aura als „einzigartige Atmosphäre“, die von den Dingen und Räumen selbstreferenziell und aus ihrer Verschiedenartigkeit und Fülle heraus im Gesamteindruck geprägt wird. Authentisch und auratisch sind für die Kustodin also erstens die Objekte an sich – zweitens aber auch ihre besondere Konstellation zueinander. Für sie entfalten die Räume ihre Wirkung gerade darin, dass Jünger sich in ihnen so lange Zeit aufgehalten und mit den Objekten zusammengelebt, sie täglich betrachtet und zur Hand genommen hat. Auch dies entspricht einer authentischen Prägung der Arrangements in einem mehr selbstreferenziellen Sinne: Die einzelnen Objekte verbürgen ihre Authentizität gerade durch den täglichen Umgang des Autors mit ihnen. Für die Kustodin suggerieren die Objekte damit auch das Auraverständnis einer „historischen Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin), wie sie auch Jünger selbst in den Dingen seines Interieurs verhaftet sieht:

„Eine Wohnung mit alten Möbeln, Büchern und Bildern hat neben ihrem Kunstwert eine Aura, die auch bei geschlossenen Augen zu spüren ist, ja gerade dann. Die Aura haftet besonders an organischen Stoffen: Holz, Le-

418 Hermanns 2001 (Radiobeitrag im SWR).

der, Pergament, Wachs, Wolle, Leinen, Seide; sie schaffen die Stimmung, zu der Stein und Metall nur den Akzent setzen.“⁴¹⁹

Die pittoresken, arrangierten, drapierten oder auch nur geduldeten Objekte schaffen eine Verbindung zu vergangenen Welten – und zwar umso mehr, je stärker sie selbst Spuren des Alterns tragen – und erzeugen damit Stimmung und Atmosphäre. Sie sind oftmals Unikate, die ästhetisch stimulieren: Regalreihen voller wertvoller Erstaussgaben, an den Wänden hängende Tierpräparate oder originale Kunstwerke Schlichters und Kubins. Für den Autor sowie die anderen Bewohner des Hauses liegt diese als einzigartig erlebte Atmosphäre also in den Dingen, die die Räume prägen.

Im deutschsprachigen Feld ist die Debatte um den Atmosphärenbegriff vor allem durch die Arbeiten Gernot Böhmes geprägt, der den ontologischen Bereich im Erleben von Atmosphären stark macht.⁴²⁰ Es ist

„etwas zwischen Subjekt und Objekt [...], nämlich ihre gemeinsame Wirklichkeit. Sie werden in affektiver Betroffenheit erfahren, d.h. in der eigenen Befindlichkeit, haben aber jeweils einen eigenen Charakter bzw. eine charakteristische Weise, in der sie uns anmuten.“⁴²¹

Dass den Objekten in der Wechselwirkung mit dem wahrnehmenden Subjekt dabei eine wichtige Funktion zukommt, wird deutlich. Dennoch bleibt ihre spezifische Qualität und Teilhabe im Erleben von Atmosphären auch bei Böhme relativ diffus:

„Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in Bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben, oder den Subjekten, die sie erfahren.“⁴²²

419 Jünger, Ernst: Siebzig verweht II, Eintrag vom 11.06.1980. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd.5, S. 617f. Vgl. dazu auch den Bildband Barbara Figals, die die Wohnräume des Autors kurze Zeit nach dem Tod des Autors fotografiert hat und den einzelnen Fotos Zitate aus Jüngers Werk zuweist. Figal, Barbara: Ernst Jünger in Wilflingen. Ein Gang durch das Haus in Photographien und Texten. Hg. vom Freundeskreis der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger e.V. Riedlingen. Tübingen 2001.

420 Zur Konjunktur des Atmosphären-Begriffs in den Kulturwissenschaften vgl. Böhme 1995 und Goertz, Rainer/Graupner, Stefan (Hg.): ATMOSPHERE(N): Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff. München 2007. Zur Auseinandersetzung mit dem Atmosphärenbegriff mit der begrifflichen Fokussierung auf Raumerleben vgl. Keding, Melanie: Erlebter Stadtraum. Eine ethnografische Untersuchung zum Ulmer Münsterplatz. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen. Tübingen 2012, S. 69-74. URL: https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/48025/pdf/Keding_Erlebter_Stadtraum_2013_end.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

421 Böhme, Gernot: Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 8.

422 Böhme 1995, S. 22.

Böhme nennt diese intrinsischen Qualitäten der Dinge auch „Ekstasen der Dinge“⁴²³, die raumgreifende Wirkung besitzen und damit „räumliche Träger von Stimmungen“⁴²⁴ seien. Sie sind keine reinen Informationsträger, sondern erzeugen Erlebnisse und transportieren Stimmungen.⁴²⁵ Was Böhme in Bezug auf den ontologischen Status von Atmosphären konstatiert, lässt den Vergleich mit Peter Geimers Reflexionen zum Aura-Begriff zu. Die Aura ist für Geimer gleichfalls weder ausschließlich in den Objekten angelegt noch entsteht sie durch die wechselnden Objekt-Zuschreibungen. Sie bezeichnet somit eine Sphäre, die aus einem Vorstellungsraum resultiert, der zwischen dem Objekt und seiner Deutung vermittelt.⁴²⁶

Die Kustodin spricht mit dem Satz „Hier ist alles authentisch“ auch den zweiten, fremdreferenziellen Aspekt der Kategorie dieses Begriffspaars an. Wird im Jahresbericht oder in Pressemitteilungen von „authentisch belassenen Räumen“ oder dem „hohen Grad an Authentizität“ gesprochen, dann ist damit eine Bedeutung des Begriffs im Sinne von fremdreferenzieller bzw. produzierter Glaubwürdigkeit als dem Ergebnis einer Beglaubigungsstrategie des Kurators (oder in diesem Fall der Kustodin) verbunden, die dem Besucher ein sinnliches Erleben der Dinge und Räume ermöglicht. Erst einmal sekundär ist hier die Qualität und Bedeutung der Objekte selbst, wichtig ist die Wirkung, die mit ihnen hergestellt wird. Der Besucher erhält das Versprechen, die Räume und die Position der Objekte genauso zu erleben, wie sie sich dem Autor selbst gezeigt haben bzw. wie er sie sich *zurechtgelebt* hat. Hierfür steht die Kustodin selbst als Garantin und Autoritätsperson, die den Umgang mit den Objekten im Jünger-Haus auch weiterhin nach eigenem Ermessen im Sinne einer fortgesetzten Autorschaft prägt. Dieses zweite Begriffsverständnis erklärt, weshalb Räume, die dem Besucher eigentlich verschlossen bleiben sollen, als *besonders* authentisch erlebt und beschrieben werden, so z.B. der Blick in Jüngers Badezimmer, das eigentlich nicht zu den offiziellen Repräsentationsräumen der Gedenkstätte gehört, nachfragenden Besuchern von der Kustodin aber meist gezeigt wird. Neben der Ablage über dem Waschbecken befinden sich der bereits etwas stumpfe Rasierpinsel und Cremes, weiterhin Schwamm und Bürste in der Badewanne, der gestreifte Bademantel, anziehbereit auf einem Kleiderbügel an die Außenseite des Schrankes im Ankleidezimmer gehängt. Ganz nah darf man dem Autor kommen, fast körperlich nah (Abb. 10).

An dieser Stelle bietet sich die Betrachtung eines dritten Aspekts des Authentizitätsbegriffs an. Erving Goffman hat den Begriff „staged authenticity“ geprägt. Er benennt damit den fremdreferenziellen, weil aktorsperspektivisch produzierten

423 Ebd., S. 27.

424 Ebd., S. 29.

425 Vgl. dazu auch die Übertragung des Atmosphärenbegriffs auf museale Objekte bei Thiemeyer 2015a, S. 45f.

426 Vgl. Geimer 2005.

Vorgang der Authentizitätsschaffung, mithin eine Authentizitätsfiktion. Darunter versteht Dean MacCannell in Rekurs auf Goffman die Reaktion der Kuratoren auf das Bedürfnis von Besuchern, in sogenannte „back regions“ vorzudringen, von denen sie sich ein höheres authentisches Erlebnis als von den kuratierten und damit öffentlichen „front regions“ versprechen.⁴²⁷ MacCannell beschreibt, dass dies kulturpolitisch dazu führt, Touristen „back region experiences“ anzubieten – im gleichen Moment werden damit aber die „back sections“ wieder zu „front sections“, beispielsweise wenn der Konzertbesucher die Aufführung dann nicht mehr nur aus der Loge, sondern im Orchestergraben sitzend und damit quasi unmittelbar miterleben darf.⁴²⁸ Fühlt man sich beim Anblick des Sterbezimmers Goethes und Schillers den Dichterfürsten ganz nahe, so ist der Blick auf das Bett Jüngers mit der geblühten Tagesdecke, der letzten Lektüre auf dem Nachtkästchen, dem Reisewecker im Regal und dem auf Kopfhöhe leicht grau verfärbten Stück Tapete am Kopfende des Bettes (Jünger las meistens aufrecht im Bett sitzend) die Steigerung dieses intimen Erlebens des Gehäuses eines Dichters (Abb. 11). Entscheidend ist hier nicht aufzudecken, ob Jünger sich tatsächlich nass rasierte oder ob die Anordnung des Bücherstapels am Bett und damit das zuoberst liegende Buch wirklich die „letzten Worte“ bilden, die Jünger las.⁴²⁹ Wichtig ist zu zeigen, wie viele Facetten die immer wieder mit dem Jünger-Haus in Verbindung gebrachten beiden Begriffe Authentizität und Aura aufweisen und wie sie von verschiedenen Akteuren gedeutet, produziert oder erfahren werden. Wie sich im Verlauf der Studie zeigen wird, bleiben die verschiedenen Kategorien des Authentischen und Auratischen bei der Neukonzeption der Gedenkstätte prägend: Im Zuge des weiteren Umgangs

427 MacCannell, Dean: Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings. In: *The American Journal of Sociology* 79 (1973), Nr. 3, S. 589–603. Auch wenn es keine wirklichen Geheimnisse in der „back region“ gibt, wird den Touristen die potenzielle Möglichkeit von Unentdecktem suggeriert, was zur Mystifizierung dieser Orte beiträgt. Wichtig ist nach MacCannell aber nicht, dass definiert wird, wann von „front regions“ und wann von „back regions“ gesprochen werden sollte, sondern die Tatsache, dass mit dem Versuch der „staged authenticity“ auch eine neue Form des Erlebens durch eine neue Art des gesellschaftlichen Gebrauchs von sozialem Raum produziert wird – eine „staged back region, a kind of living museum for which we have no analytical term“ (vgl. ebd., S. 591 und 596).

428 Vgl. ebd. Einen aktuellen museologischen Trend der „staged authenticity“ bilden die zahlreich eröffneten Schau-Depots, die dem Besucher einen Blick hinter die Kulissen und in die Lager Räume, Archive und Sammlungen erlauben oder auch nur suggerieren. Vgl. dazu Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): *Das Schau-Depot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld 2010; Thiemeyer, Thomas: *Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken*. Wien 2018.

429 Eine andere Aufnahme des Nachtkästchens aus dem Jahr 1998 zeigt z.B. nur ein Trockensträußchen auf dem Möbel und keine Bücher. Auf Aufnahmen, die im Juli 2009 entstehen, liegt eine Ausgabe von Karl Jacob Hirschs „Kaiserwetter“ (1976) gut sichtbar als oberstes Buch auf dem Stapel, beim Besuch der Gedenkstätte im Oktober 2009 ist es eine Ausgabe von Karl S. Guthkes „Letzte Worte“ (1990), die den Eindruck erweckt, Jüngers zuletzt gelesenes Buch gewesen zu sein. Nach der Neukonzeption des Jünger-Hauses 2011 ist der Bücherstapel erneut dem Trockensträußchen gewichen, vgl. dazu Abb. 66 (Aufnahme im März 2012).

mit den Nachlassobjekten setzt seitens der Akteure eine bewusste Reflexion der beiden Begriffe ein.⁴³⁰ Die unkommentierte Präsentationsweise der Räume und Objekte bietet dem Besucher keine Erläuterung oder Deutung der einzelnen Dinge bzw. Dingarrangements. Ob dies ihre Wirkung als Reliquien des Autors bricht oder noch verstärkt, hängt vom Vorwissen des Betrachters sowie seiner Haltung gegenüber dem Autor ab. Den Kommentar zum Haus bildet die Lektüre von Jüngers autobiografisch motivierten Schriften, trotz der zwei eingerichteten Informationsräume im Erdgeschoss und dem ausgegebenen Faltblatt, das noch einmal die wichtigsten Stationen und Werke des Autors anführt. Wer über keinerlei Vorkenntnisse verfügt, für den mag die Jünger'sche Wohn- und Lebenswelt anmuten wie ein Kuriositätenkabinett – durchaus mit hohem Schauwert. Authentisch im Sinne einer Tatsachentreue sowie einer Glaubwürdigkeitsstrategie ist die personale Form der Vermittlung durch die Kustodin: Authentisch im Sinne der Glaubwürdigkeit, weil sie aus ihrer Perspektive und Position als langjährige Angehörige des Haushalts (wenn das Haus auch nicht ihr Wohnort war) erläutert, erklärt und anekdotisch über die Dinge und Räume sowie über die selbst miterlebten Lebens- und Alltagsgewohnheiten des Autors berichtet; authentisch im Sinne von Tatsachentreue, weil ungeachtet der Bewertung ihrer Deutung einzelner Objekte oder Räume und damit der Bezüge, die sie mit den Dingen zu Leben und Werk Jüngers herstellt, klar wird, dass sie das selbst so erlebt hat, glaubt und weiterzugeben versucht. Somit ist die Kustodin mit ihrer ganz eigenen Sicht auf Jünger und seine Dinge am authentischsten in doppeltem Sinne in der Gedenkstätte. Bezogen auf die beiden konkreten Objektensembles der Sanduhren und der Stahlhelme heißt das, dass die Aura der Exponate aus einem performativen Akt resultiert, der sich durch die Umgebung, die Inszenierung der Objekte sowie die Vermittlungsleistung konstituiert, was die ganze Rezeptionssituation an sich auratisch macht. Eine solche Führung durch das Haus stellt ein eindrückliches Erlebnis dar. Natürlich werden von der Kustodin bei einem solchen Rundgang auch die Sanduhren und die Stahlhelme kommentiert. Thomas Hettche beschreibt diese von ihm erlebte Situation wie folgt:

„Das ist also der berühmte Stahlhelm mit dem Einschussloch!‘ Sie bleibt stehen. ‚Ja. Sie sehen, dass da das Lederfutter weg ist, und deswegen hat er oben praktisch einen Hohlraum, und deswegen hat das Geschoss nur die Schwarte gestreift. Also Zitat Jünger. ‚Es hat zum Glück nur die Schwarte gestreift.‘“⁴³¹

Einem Radiojournalisten liefert die Kustodin bei einem Rundgang durchs Haus zum englischen Stahlhelm folgendes Narrativ:

430 Vgl. dazu Schmidt 2010 und 2013.

431 Hettche, Thomas: Um Gottes willen, nein! Monika Miller war früher die Haushälterin von Ernst Jünger. Heute kümmert sie sich um die Jünger-Gedenkstätte. Ein Besuch in Wilflingen. In: Hagedstedt, Lutz (Hg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München 2008, S. 134-140, hier S. 136.

„Und das ist also einer vom gefallenen Feind, vom Engländer, das ist der sogenannte Tommy-Helm; dieser Junge hatte das Gefecht nicht überlebt, und Ernst Jünger hat aus Achtung vor dem anderen Jungen, der genauso patriotisch für sein Vaterland gekämpft hat, eben diesen Helm ein Leben lang aufbewahrt.“⁴³²

Für die Kustodin treten die autobiografischen Bezüge zu den Räumen und Objekten in den Vordergrund. Ihr Wissen über die Objekte stammt nicht nur aus dem persönlich Miterlebten oder dem ihr von Jünger Erzählten, sondern auch aus einer für sie historischen Quelle: den publizierten Tagebüchern des Autors, die für sie keine literarische Stilisierung oder Hypertrophierung des Alltäglichen, keine literarische Fiktion, sondern historische Tatsachen darstellen, die sie weitergibt.

Auch die Stahlhelme und Sanduhren weisen diese Ambivalenz in Bezug auf die Biografie und das literarische Schaffen, das Leben und das Werk des Autors auf. Hinzu kommt, dass sie als Symbole für Lebensabschnitte, Geisteshaltungen und Facetten des Autors interpretierbar sind: Ernst Jünger der Krieger, Ernst Jünger der Philosoph. Diese Ambivalenz ist es, die sie unter den Hunderten von Interieursobjekten auszeichnet. Im Jahr 2001 verlassen sie als Exponate für eine Marbacher Sonderausstellung die Wilflinger Oberförsterei wahrscheinlich das erste Mal.

EXKURS II: SANDUHREN UND STAHLHELME ALS DOKUMENTE DER ERINNERUNGSKULTUR⁴³³

Abbildung 12 zeigt die Sanduhren das erste Mal außerhalb von Jüngers Wohnumfeld. Sie sind Teil der Schau „Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson“, einer im Jahr 2001 gezeigten Sonderausstellung in den Räumen des Schiller-Nationalmuseums in Marbach. Intention dieser Ausstellung ist es, die Nebenschauplätze der Literatur in den Vordergrund zu rücken, nachgelassene, gegenständliche Sachzeugnisse als „Dokumente einer Erinnerungskultur“ mit dem Verweis darauf zu zeigen, dass „Literaturgeschichte nicht ausschließlich Textgeschichte“⁴³⁴ ist. Zum ersten Mal in der Ausstellungsgeschichte Marbachs ist so gut wie kein Schriftstück zu sehen, der Fokus liegt auf einer Präsentation aus dem Fundus der Bestandsgruppe des Archivs „Bilder und Objekte“. In einer Wandvitrine sind Sanduhren aus Jüngers Sammlung exponiert. Im Gegensatz zu den meisten anderen Exponaten stammen die Sanduhren nicht aus dem seit über 100 Jahren zusammengetragenen Sammlungsfundus des Archivs. Die Uhren sind Leihgaben der Ernst-Jünger-Stiftung aus der Wilflinger Gedenkstätte. Für die Laufzeit der Ausstellung werden die Sanduhren aus Jüngers ehemali-

432 Hermanns 2001 (Radiobeitrag SWR).

433 Teile dieses Kapitels sind bereits in einem Essay der Verfasserin erschienen (Hartmann 2013) und leicht verändert in einer englischen Version dieses Textes (Hartmann 2013 [The Example of Estate of Ernst Jünger]).

434 Davidis/Nickel 2001, S. 5f.



Abb. 12: Ausstellung „Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson“ (Juli bis November 2001) im SNM Marbach. Foto: DLA Marbach.

gem Wohnhaus nach Marbach transferiert. Exponat- und Katalogtext legen die Sanduhren auf ihre Bedeutung als gegenständliche Werksymbole fest. Es ist die literarische Verwerkung, die sie erfahren haben, die bei den Jünger'schen „Erinnerungsstücken“ im Vordergrund steht: die Verbindung des Objekts mit der Person des Autors einerseits sowie die Werkverbindung andererseits. Der Katalogtext gibt nicht weniger als neun Auszüge aus Jüngers (z.T. autobiografischen) Werken an, in denen der Autor über den Erwerb von Sanduhren in seinen Tagebüchern schreibt oder sie literarisch zum Anlass für seine Reflexionen über Zeit macht. Diese Doppelbödigkeit der präsentierten Objekte zwischen biografischem Partikel des Autors und literarisch reflektiertem Lebenszeugnis ist nicht bei allen Exponaten zentral: Die Ausstellungsobjekte werden durch die begleitenden Exponat- und Katalogtexte als Zeugnisse einer bürgerlichen Erinnerungskultur und Dichterverehrung präsentiert. Zur Literaturgeschichte tritt die Gesellschafts- und Mentalitätsgeschichte, mit und an den Dingen wird die soziale und politische Entwicklung nachvollzogen:

„Gegenstände können Symbole für Leben, Werk oder Epoche sein: Die Brieftasche, die Schiller 1784 als Verehrungsgeschenk erhielt, wurde zum Merkzeichen für eine Lebenswende, Mörikes Turmhahn zum Sinnbild seiner

*Autorschaft. Ein von Henriette Herz gesticktes Portrait Napoleons lässt sich als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste um die Judenemanzipation, eine von der Kaiserin Augusta gestiftete Schiller-Vase als Parteinahme für die liberale Bewegung deuten. Andere Stücke wie Ernst Jüngers Stahlhelme, H. G. Adlers Judenstern oder das mexikanische Reisealtärchen von Anna Seghers stehen für einschneidende historische Ereignisse wie Krieg, Revolution, Verfolgung und Exil.*⁴³⁵

Politische Bezüge werden vor allem mit den anderen beiden ausgewählten Objekten aus dem Wilflinger Interieur hergestellt. Beide Stahlhelme aus dem Besitz Jüngers sind Teil der Schau und gewinnen in Nachbarschaft der abgeschnittenen Locke eines KZ-Häftlings, dem Judenstern oder einem Reisekoffer aus dem Exil an politischer Brisanz. Dem Stahlhelm des Angreifers als Symbol für die Kriegstreiber stehen Objekte von Opfern und Verfolgten des Krieges gegenüber. Die Helme werden zu zeitgeschichtlichen Dokumenten für die beiden Weltkriege. Präsentiert hinter Glas auf schwarzem Samt fordern sie den Besucher zur Reflexion. Auf den ersten Blick und ohne die Textlegenden bzw. den Audioguide zeigt sich martialische Materialität, die in einer Ausstellungsrezension auch so beschrieben wird:

*„Während die Dichterreliquien aus dem 18. und 19. Jahrhundert eher die Verehrung der Nachwelt für ihre säkularisierten Heiligen bezeugen, dokumentiert der zweite Teil der Marbacher Schau Gegenstände aus dem Besitz von Schriftstellern, die für ihre Eigentümer selbst zu Kultobjekten wurden. Ein Ethnologe würde wohl in beiden Fällen von Fetischen sprechen. Am deutlichsten ist das bei dem durchschossenen Stahlhelm, den Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg einem getöteten englischen Offizier abnahm und als Siegetrophäe verwahrte. Der Karl-May-Leser Jünger muss sich da offenbar vorgekommen sein wie ein Indianerhäuptling, der den Skalp des erlegten Gegners an sich nimmt.“*⁴³⁶

Für das Katalogkapitel zu den Stahlhelmen wird eine Bezeichnung Jüngers aus dem Kriegsroman „In Stahlgewittern“ titelgebend: „Die Trophäe. Ein Kriegsandenken Ernst Jüngers“.⁴³⁷ Es werden die verschiedenen Verwerkungsstufen des Stahlhelm-Erlebnisses im Tagebuch, im Brief sowie im Roman thematisiert. Argumentiert wird über die literarischen Begleitobjekte der Helme und somit über deren Werkbezug. Durch alle greifbaren Werkstufen hindurch handelt es sich dabei immer um eine (Re)Konstruktion des persönlichen Einsatzes an der Waffe, der einem hohen Grad an Abstraktion, literarischer Fiktion und dabei auch einer

435 Ebd., S. 10.

436 Spinnler, Rolf: Ewig grüßt die Schillerlocke. Das Literaturarchiv Marbach am Neckar zeigt „Erinnerungsstücke“ von Schriftstellern (Rezension). In: Marbacher Bote vom 15.07.2001, S. 24.

437 Vgl. Davidis/Nickel 2001, S. 155-161.

Mythisierung bzw. Heroisierung unterliegt – was sich mittels des Audioguides und des Katalogtextes nachvollziehen lässt. Der Konnex zum Ausstellungsthema Memorialkultur, persönliche wie kollektive Erinnerungen, die „nicht gefeit [sind] gegen Manipulation“⁴³⁸, wird im Falle der Sanduhren und der Stahlhelme über die literarisch-textuellen Begleitobjekte hergestellt. „Erinnerungen können immer nur Stückwerk bleiben“⁴³⁹, so Hermann Bausinger in der Eröffnungsrede – sie machen Dinge, die Vergangenheit verkörpern, aber mitunter auch zu Werkstücken, wie das Beispiel der Vertextung zu den Stahlhelmen und den Sanduhren zeigt.

EXKURS III: DIE STAHLHELME ALS KRIEGSSOUVENIRS

Nachdem Stahlhelme und Sanduhren wieder ihren Platz auf dem Regal in der Oberförsterei einnehmen, verlassen die beiden Helme drei Jahre später erneut das Dichterhaus und werden zu Exponaten in einer Sonderausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin. Sie sind zwei von rund 650 Objekten in der Ausstellung „Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignis und Erinnerung“, die von Mai bis August 2004 in zwei Etagen des Berliner Pei-Baus zu sehen ist. Konzeptionell ist die Ausstellung in drei große Sektionen geteilt: „Erfahrung“, „Neuordnung“ und „Erinnerung“. Der Katalog weist die beiden Stahlhelme im Oberkapitel „Erinnerung“ aus, das sich weiterhin in die Ausstellungs- wie Katalogkapitel „Bewahren“ und „Musealisieren“ gliedert.⁴⁴⁰ Damit ist der Kontext für die Deutung der Helme vorgegeben: Sie werden selbst schon als von Jünger semiophorisertes Kriegsandenken ausgewiesen. Ähnlich wie in der Marbacher Schau „Erinnerungsstücke“ ist es der persönliche Memorialaspekt des Besitzers, der bei der Exponatwahl im Vordergrund steht. Im Fundus von Kriegsmuseen, sammlungen und archiven weltweit ist der Stahlhelm sicherlich eines der häufigsten Objekte. Im Museum wird er vom persönlichen Erinnerungsstück zum historischen Dokument und kollektiven Erinnerungsträger. Jüngers Stahlhelm ist in dieser Schau aber mehr als ein überliefertes Kriegsrelikt aus dem Schützengraben, das erst im Museum zum kollektiven Bedeutungsträger für die Kriegserfahrung wird. Die Musealisierung der beiden Helme durch ihre literarische Reflexion im Werk Jüngers sowie durch ihren Einbezug ins Wilflinger Lebensmuseum macht sie für das Kapitel der Ausstellung interessant. Präsentiert werden sie in einer Vitrine mit zwei weiteren soldatischen Kriegssouvenirs. Anders als in der Ausstellung in Hannover geplant, hebt die Präsentation des deutschen Helms in Berlin nicht auf seinen Gebrauchswert und damit die verbesserte Schutzfunktion gegenüber

438 Bausinger 2018 [2001], S. 305.

439 Ebd.

440 Vgl. dazu Rother, Reiner (Hg.): Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignis und Erinnerung. Ausstellungskatalog. Wolfratshausen 2004.

der preußischen Pickelhaube ab. Der Helm ist kein Referenzobjekt für einen in Serie hergestellten Helmtypus, der von regionaler Innovationskraft Zeugnis ablegt. Weder Form und Funktion noch Gebrauchswert des Helms stehen in Berlin im Vordergrund, auch nicht die Funktion der Helme als historische Dokumente, die zu kollektiven Symbolen für die Kämpfe und Schrecken des Ersten Weltkriegs werden, zeichnen sie aus (diese Bedeutungszuweisung wäre in einer Schau zum Ersten Weltkrieg mit über 650 Objekten sehr redundant). Entscheidend ist, dass die Helme bereits eine zweifache Musealisierung seitens Jüngers erfahren haben, die in diesem Kontext betont wird und sie zu persönlichen Kriegssouvenirs eines Einzelnen macht. Katalog- und Begleittext thematisieren hauptsächlich die Feindbegegnung Jüngers, die zur englischen Helmtrophäe führt, und die von Jünger betriebene „dramatisierte Schilderung der Begegnung“ im Kriegsroman. Der Hinweis im Ausstellungstext, dass Jünger beide Helme bei sich aufbewahrte, bildet den entscheidenden Anknüpfungspunkt für das Themenkapitel der individuellen Erinnerungs- und Verarbeitungsstrategie des Kriegserlebens Einzelner. Im letzten Satz bietet der Katalogtext eine Deutung der literarischen Verwertung der Erlebnisse sowie der verdinglichten und aufbewahrten Erinnerungen an: „Die zunehmende Mythisierung des Vorfalles zeigt das Bemühen Jüngers, dem Krieg im Rückblick einen Sinn zu geben.“⁴⁴¹ Ein Foto aus den Ausstellungsräumen zeigt die beiden Helme in einer Wandvitrine (Abb. 13). Zwei weitere Objekte sind in der Vitrine präsentiert: Das Gewehr „Rosalie“ ist über den Helmen an der Vitrinenwand angebracht. Es gehörte einem französischen Soldaten, der auf den Gewehrschaft neben dem Schriftzug „Rosalie“ die Namen sämtlicher französischer Schlachtplätze einritzte, auf die ihn die Waffe begleitet hat. Neben den Helmen zeigt die Vitrine eine zur Vase umfunktionierte leere Granathülse, die mit erotischen Szenen verziert ist. Im Kontext dieser Exponate der „trench art“⁴⁴², im Schützengraben produziertes Kunsthandwerk aus Kriegsmaterialien, werden die beiden Helme zu persönlichen Kriegssouvenirs, die eine (individuelle) Form der Erinnerungspolitik verdeutlichen, die die Ausstellung unter dem Schlagwort „Musealisierung“ fasst. Im Kontext der Ausstellung werden die Objekte von privaten Memorabilien wieder zu kollektiven Erinnerungsträgern, die über die überindividuelle Kriegserfahrung des Einzelnen hinausreichen. Gottfried Korff beschreibt diesen Prozess mit den Worten Barbara Kirshenblatt-Gimblett als „semiotic retooling“⁴⁴³, eine semiotische Umnutzung, die die Objekte damit er-

441 Ebd., S. 327.

442 Vgl. dazu Korff 2002a.

443 „Es ist nicht mehr der originäre Kontext, der den Objekten ihre Bedeutung gibt, sondern ihre Funktion als offizieller Erinnerungsträger. [...] Im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses sind Objekte ‚biographisch‘ gestützt und ‚authentifiziert‘, im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses sind sie ‚ethnographisch‘ definiert, so Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Mit ihrer semiotischen Umnutzung ändert sich demnach auch der Authentizitätsbegriff, der den Objekten Halt und Fassung gibt. Im Museum ist es nicht mehr ein lebensweltlich-biographischer Kontext, der



Abb. 13: Ausstellung „Der Weltkrieg 1914–1918. Ereignis und Erinnerung“ (Mai bis August 2004) im DHM Berlin. Foto: DHM Berlin.

fahren. Auch in der Marbacher Literaturousstellung „Erinnerungsstücke“, die die Helme als Zeugen von „Literaturgeschichte, die nicht immer Textgeschichte“⁴⁴⁴ ist, deutet, fehlt der Verweis auf politische und soziale Bezüge nicht. Zentral ist bei den beiden Exponaten aber der Werkbezug. In Berlin rücken die literarische Verwerkung und die Bedeutung der Helme als Werkzeugen zugunsten der Deutung als persönliche Miniaturisierung des großen Krieges und Form der Vergangenheitsbewältigung Einzelner aber in den Hintergrund. Auffallend ist, dass unter den 650 Exponaten der Ausstellung die beiden Stahlhelme Jüngers das größte Presse-Echo erfahren und zu den eindrucklichsten Objekten der Ausstellung zählen. So weisen Rezensionen Titel auf wie „In Erinnerungsgewittern. Eine Berliner Ausstellung zeigt den Ersten Weltkrieg als europäische Katastrophe“⁴⁴⁵ oder „Verzweifelt unangemessen. Preziosen aus Stahlgewittern: Die Ausstellung *Der Weltkrieg 1914–1918* im Deutschen Historischen Museum in Berlin drückt sich mit edlen Vitrinen um die Wirklichkeit der Vernichtung herum“⁴⁴⁶ oder „,Wer leitet den Krieg mit strategischem Blick?‘ Die Stahlhelme Ernst Jüngers: Eine

das Kriterium für Authentizität ist, sondern die Nähe zu einer Kollektiverfahrung, die situativ, zeitgleich oder regional bestimmt ist“ (Korff 2002a, S. 10). Vgl. dazu auch Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Objects of Memory. Material Culture as Life Review*. In: Oring, Elliott (Hg.): *Folk Groups and Folklore Genres*. Logan 1990, S. 329–338, hier S. 332.

444 Davidis/Nickel 2001, S. 5.

445 Jahr, Christoph in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 21.05.2004.

446 Semler, Christian: *Verzweifelt unangemessen*. In: *taz* vom 15.05.2004.

Ausstellung des Deutschen Historischen Museums über den Ersten Weltkrieg gibt Rätsel auf“⁴⁴⁷. Damit werden die Helme nicht nur zu Symbolen für den Ersten Weltkrieg, sondern auch zu Referenzobjekten für die Schau in Berlin, die den Weltkrieg thematisiert. Was in den Rezensionen teilweise anklingt, ist der Vorwurf einer fehlenden Auseinandersetzung der Ausstellung mit den Schrecken und Gräueln des Krieges, Einzelstücke würden als ästhetische Unikate gezeigt.⁴⁴⁸ Positiv rezensiert liest sich das kuratorische Programm wie folgt:

*„Der Ästhetik des Schocks, selbst ein Resultat des Weltkriegs, geht die Ausstellung weit aus dem Weg. Stattdessen zeigt sie sorgfältig präparierte und als singuläre Geschichtszeichen präsentierte Objekte. Gewehre, Mützen, Brotersatz, Ernst Jüngers Helmtrophäe und ein Paar Kindersocken aus Brennesselgarn: Der Krieg ist auf eine Reihe antiquarischer Objekte reduziert, die pietätvoll und exemplarisch studiert werden wollen.“*⁴⁴⁹

Die Ausstellung wird hier als eine „sentimental journey durch den Ersten Weltkrieg“, als „sehr empfindsam“ und als „zärtlich gegen ihre Objekte“ besprochen. Der Anmutungsqualität der Exponate wird eine hohe Bedeutung zugewiesen und materialästhetische und materialesemantische Qualitäten des Einzelobjekts werden gleichbedeutend gesetzt mit seiner Zeugenschaft für ein historisches Ereignis.

Diese Rezension stammt vom ab dem Jahr 2004 amtierenden Direktor des DLA in Marbach. Sie kann als ein Indikator für das Objektverständnis und den Umgang mit gegenständlichen Objekten aus dem literarischen Nachlass von Dichtern und Autoren gelesen werden, der auch die Präsentations- und Deutungsweise des Marbacher Ausstellungsprogramms ab dem Jahr 2004 prägen soll. Den Auftakt dieses objektaffinen Ausstellungsprogramms bildet bereits die Sonderausstellung „Erinnerungsstücke“ aus dem Jahr 2001, die sich auf die Verdinglichung von Erinnerung und damit auf alles im Archiv in Dichter- und Schriftstellernachlässen Überlieferte konzentriert, was jenseits von Schrift- und Textobjekten liegt.

Nicht nur die Deutung der beiden Stahlhelme, auch ihr Besitz- und Eigentumsstatus zeigt sich weiterhin als aushandlungsfähig: Auf der ersten angefertigten Inventarliste der Objekte des Jünger'schen Interieurs aus dem Jahr 1998 waren die Helme als „Lebensdokumente“ und somit im Besitz des DLA vermerkt. Die Witwe Ernst Jüngers besteht im Jahr 2000 bezüglich des Leihgesuchs des Museums in Hannover darauf, die Helme im Ausstellungskatalog als ihr bzw. als Stiftungseigentum auszuweisen. Im Begleitkatalog zur Marbacher Ausstel-

447 Köhler, Otto in: Der Freitag vom 03.06.2004.

448 Beispielsweise wird der Ausstellung der Vorwurf gemacht, mit der Einzelpräsentation einer Gasmaske nur unzulänglich die furchtbaren Auswirkungen des Einsatzes von Giftgas zu thematisieren. Vgl. dazu Semler 2004.

449 Raulff, Ulrich: Weltkrieg bei Tiffany's. Fast eine sentimental journey: Das Deutsche Historische Museum gibt sich mit der Ausstellung „Der 1. Weltkrieg. Ereignis und Erinnerung“ sehr empfindsam. In: Süddeutsche Zeitung vom 13.05.2004.

lung „Erinnerungsstücke“ im Jahr 2001 sind sie dann auch als „Leihgaben der Ernst-Jünger-Stiftung“ angegeben. Im Berliner Ausstellungskatalog 2004 ist zur Provenienz der beiden Helme „Schiller Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach. Ohne Inv.-Nr.“ verzeichnet. Befinden sich die beiden Helme dann doch im Marbacher Besitz? Als aushandlungsfähig zeigt sich nicht nur der wechselnde museale Status des Helms vom gegenständlichen Werksymbol (Ausstellung „Erinnerungsstücke“) zum individualisierten Kriegsrelikt mit einer zugleich historischen Zeugenschaft für ein kollektiv erlebtes Ereignis (Weltkriegs-Ausstellung Berlin). Mit steigendem musealen Interesse an diesem Objekt werden seitens der Akteure auch noch einmal unterschiedliche Besitz- und Eigentumsansprüche geltend gemacht. Wurde der Helm im Zuge der Erstinventur und Musealisierung des Wohnhauses noch ohne Diskussion dem Literaturarchiv Marbach zugeschlagen, wird dieser Besitzstatus noch einmal hinterfragt, als der Helm Exponat in zwei weiteren Ausstellungen und somit auch gleichzeitig im Katalog zum ausgewiesenen Eigentums- und damit Reputationsobjekt der Jünger-Stiftung bzw. des Literaturarchivs wird. An den im Ausstellungskatalog 2004 ausgewiesenen Besitzverhältnissen (DLA Marbach) soll sich bis dato nichts mehr ändern.

4.3 Aura: ausgeknipst. Vom Dichterhaus zum leeren Gehäuse

4.3.1 Werkpolitik im Archiv

Nachdem Jüngers Stahlhelme nach Ablauf der Berliner Weltkriegsausstellung 2004 wieder ihren Platz auf dem Bücherregal in Jüngers Arbeitszimmer eingenommen haben, verbleiben sowohl sie als auch die Sanduhren für weitere fünf Jahren in der Gedenkstätte. Der Museumsbetrieb nimmt seinen Gang, die Kustodin empfängt Besucher im Haus, ca. 900 besichtigen das Jünger-Haus im Durchschnitt pro Jahr zwischen 1998 bis 2009.⁴⁵⁰ Einmal im Jahr treffen sich Jünger-Forscher und Jünger-Interessierte im Rahmen eines Jünger-Symposiums, das vom Freundeskreis der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger e.V.⁴⁵¹ seit dem Jahr 2000 alljährlich im benachbarten Kloster Heiligkreuztal veranstaltet wird. Der Gang durchs Haus ist nach dem wissenschaftlichen Austausch über Jünger dabei längst obligatorisch geworden, einige der Teilnehmer kannten Jün-

450 Vgl. Schmidt 2013, S. 234.

451 Die Beiträge zu den Jünger-Symposien sind in Form der „Jünger-Studien“ im Tübinger Attempto Verlag publiziert, bisher sind sieben Bände erschienen (2001-2015). Seit 2016 ist der Freundeskreis als literarische Gesellschaft eingetragen und das Jahrbuch „Jünger-Debatten“ erscheint im Vittorio Klostermann Verlag (Frankfurt a.M.). Vgl. dazu URL: <https://juenger-gesellschaft.com/>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

ger noch persönlich, wissen von eigenen Begegnungen mit ihm im Haus zu berichten und tauschen Anekdoten aus.

Doch die Ordnung der Dinge in der Jünger-Gedenkstätte ist prekär: Die Oberförsterei ist stark sanierungsbedürftig, die Wände im Erdgeschoss sind feucht, die Bausubstanz ist bedroht, das Dach sanierungs- und die Elektrik im Haus erneuerungsbedürftig, Außen- und Innenfassaden benötigen neuen Verputz und Anstrich. Bereits im Jahr 2008 hat sich ein Komitee aus Marbacher und Wilflinger Akteuren gebildet, um den „Untergang des Hauses Jünger“⁴⁵² zu verhindern.

Dank staatlicher und privater Geldgeber konnte die für die erforderlichen Baumaßnahmen benötigte Summe aufgebracht werden, die Sanierungsmaßnahmen am und im Haus konnten beginnen. Mit den anstehenden Bauarbeiten stand der Gedenkstätte jedoch unweigerlich eine Reflexion des bisherigen Präsentationskonzepts bevor. Die über 50 Jahre von den Bewohnern der Oberförsterei zurechtgelebten Räume und damit das gesamte Interieur mussten im Zuge der Sanierungsarbeiten weichen: undenkbar, die mit Büchern und Sammlungsgegenständen gefüllten Holzregale und Vitrinenschränke, die Teppiche und Läufer, die Tische, Stühle und Kommoden, die Objekte in den Türlaibungen, in den Fensterrahmen, auf den Sims und an den Wänden während des Verlegens der Elektroleitungen und des Streichens der Zimmerwände an Ort und Stelle zu belassen – alles musste im Zuge der Arbeiten aus den Innenräumen evakuiert werden. Die Akteure sahen sich mit einem doppelten Problem konfrontiert: Wie und wohin soll das komplette Interieur einer Gedenkstätte evakuiert und nach welchen Prämissen sollten die Interieurteile erneut transferiert und platziert werden, um das Jünger-Haus weiterhin als literarische Gedenkstätte zu betreiben? Es zeigte sich, dass der zweite Aspekt der Neukonzeption maßgeblich den ersten bestimmen sollte, was bedeutete, dass erst die künftige Präsentationsweise festgelegt werden musste, bevor das Ausräumen aller beweglichen Teile im Haus in Angriff genommen werden konnte. Denn ungeachtet dessen, wer im Jünger-Haus in den letzten 50 Jahren Wohnzeit aus dem Jünger'schen Umkreis bzw. in den zehn Jahren nach seinem Tod die Dinge in den Innenräumen arrangiert hat: Durch die Evakuierung aller Objekte ist das als auratisch erlebte Moment der noch spürbaren Präsenz des Autors zerstört. Die, wenn auch nur inszenatorisch vermittelte, In-situ-Atmosphäre wird sich in dem Moment auflösen, in dem die ersten Fotos der nackten Wände und Innenräume kursieren bzw. der Besucher sich in der neu eröffneten Gedenkstätte bewusst macht, dass jede Muschel und jedes Buch durch fremde Hände gegangen ist, das Haus zwischenzeitlich verlassen hat und wieder durch Akteure außerhalb des Jünger'schen Dunstkreises in den Räumen platziert und zur Schau gestellt wurde.

452 So der Titel des von Hubert Spiegel verfassten Artikels in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17.11.2007.

Die Evakuierung des Dichterhauses – ein ethnografischer Ausschnitt, Teil I

Im Rahmen des XI. Jünger-Symposiums im März 2010 werden die Pläne zur Neukonzeption des Jünger-Hauses das erste Mal vom Leiter der ALIM vorgestellt und teilweise kontrovers diskutiert.⁴⁵³ Es ist auch das erste Mal, dass sich die Jünger-Gemeinde im Anschluss an die Vorträge nicht in der Oberförsterei einfindet, denn das Haus ist 2010 nur mehr eine leere Hülle. Der Referent fasst noch einmal zusammen, weshalb die komplette Ausräumung des Interieurs zur Sicherung und Erhaltung des Jünger-Hauses notwendig war und wie dabei vorgegangen wurde. Für die künftige Zeigestrategie und Präsentationsweise des Jünger'schen Interieurs als literarische Gedenkstätte ist die Räumungsstrategie seitens der Marbacher Akteure entscheidend. Im Folgenden wird dieses Vorgehen anhand eines ausformulierten Evakuierungsprotokolls der Verfasserin in Wort und Bild aufgezeigt, das im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung den ersten Tag der insgesamt zehntägigen Räumungsarbeiten in Wilflingen im November 2009 dokumentiert.⁴⁵⁴

Montagsmorgen, 19. November: Wir betreten die Wilflinger Oberförsterei durch den Garteneingang. Die Schauseite des Ernst-Jünger-Hauses wird gerade saniert, die Treppe neu errichtet (Abb. 14). Angefangen bei der Außenhaut, soll sich die Renovierung binnen eines Jahres auch auf die Innenräume erstreckt haben, das Haus zieht Feuchte, die Lebenszeugnisse Ernst Jüngers sind gefährdet, es besteht Handlungsbedarf. Den Marbacher Stab bilden an diesem Montag der Leiter der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg, zwei Restauratorinnen, der Fachreferent für die Bibliothek und ein wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kunstsammlungen Marbachs, der Fahrer des Anhängers, eine Praktikantin und ich, die ich mich als Helferin angeboten habe, um dem Pro-

453 Siehe dazu die Einträge der Verfasserin im Feldtagebuch anlässlich des XI. Jünger-Symposiums vom 26.-28.03.2010, in dessen Rahmen Thomas Schmidt in seiner Funktion als Leiter der ALIM das neue Museumskonzept vorstellt. Meinungsunterschiede gibt es beispielsweise zur weiteren Funktion der Jünger'schen Küche im Erdgeschoss, die als Kassenraum und Museumshop vorgesehen ist. Teilnehmer des Jünger-Symposiums weisen auf das persönlich miterlebte, alljährliche Springerles-Backen mit Frau Jünger und damit auch auf die Küche als Erinnerungsort hin, der bei einer Neukonzeption des Jünger-Hauses zu berücksichtigen sei. Vgl. dazu auch das Protokoll dieser Diskussion in der Registratur der ALIM. Das Feldtagebuch kann bei der Autorin eingesehen werden.

454 Grundlage bildet der Eintrag im Feldtagebuch vom 16.11.2009 sowie Gesprächsprotokolle mit den Mitarbeitern der Bestandsgruppe „Bilder und Objekte“ des Archivs vom 24.11.2009 im DLA Marbach. Zum Evakuierungsvorgang vgl. auch die Pressestimmen: Spiegel, Hubert: Ernst Jünger Haus. Die Ordnung der Dinge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28.11.2009, sowie Weible, Raimund: Ein Dichterleben wird verpackt. Literaturwissenschaftler räumen die Gedenkstätte aus. In: Südkurier vom 19.11.2009.

zess als teilnehmende Beobachterin beizuwohnen und den verschiedenen Akteuren im Umgang mit den Dingen über die Schulter zu schauen.

Interimistisch soll alles aus den Wohnräumen per Shuttle in die Magazine des Literaturarchivs nach Marbach transportiert und in ca. zwei Jahren wieder ins Haus überführt werden. Dann wird die Gedenkstätte den Besuchern und Pilgern in neuem altem Gewand ihre Pforten öffnen und sie die Atmosphäre der Lebensstätte, in der der 102-Jährige seine zweite Lebenshälfte verbracht hat, erneut erspüren lassen. Wir sind hier, um die notwendige Sanierung zu ermöglichen und alles mit dem Ziel professionell einzupacken, am Freitagabend nicht nur das Licht, sondern auch die Aura und Atmosphäre in den Räumen auszuschalten. Damit wird auch unausweichlich Raum für Überlegungen zu einer eventuellen Neukonzeption und Wiedereinräumung, sprich: Wiederaufladung und Reauthentisierung der Gedenkstätte geschaffen. Alles, was von Marbacher Schreibtischen aus möglich war, ist logistisch vorgeplant: Für den Publikumsverkehr zugänglich sind sieben Zimmer, von denen die drei im Erdgeschoss bereits kurz nach Jüngers Tod 1998 leergeräumt und als Museums- und Gedenkräume gestaltet wurden. Der Besucher wird mittels Textlegenden, Fotografien und vitrinisierten Exponaten, die teilweise dem Interieur selbst entstammen, über Leben und Werk des Autors und seines Bruders informiert. Bei den fünf Zimmern im 1. Stock handelt es sich um die unveränderten Wohnräume des Autors, ich erinnere mich genau an einen letzten Rundgang in der Rolle der Besucherin im Oktober 2009, dem letzten Öffnungsmonat der Gedenkstätte, und an die durchs Jünger-Haus führende Kustodin, die auf der ersten Treppenstufe stehend verkündete: „Ab hier wird's jetzt authentisch.“ Von einem Marbacher Bibliothekar erstellte Raumskizzen halten den genauen Standort des Mobiliars fest, geben eine durchgehende Nummerierung der die Bücher und Objekte bergenden Regale, Vitrinen und Sekretäre im Uhrzeigersinn an (Abb. 15). Eine zweite Liste bietet den Überblick zu allen Raumbezeichnungen, Regalnummern, Mobiliarbezeichnungen und Fachbödennummern mit ihren spezifischen Maßen. So sprechen wir beispielsweise während der Räumung vom „Sanduhrenregal“, benannt nach der Sammlung an Stundengläsern auf dem obersten Fachboden in der „Kleinen Bibliothek“, Fachboden 10-14, jeweils 80 cm breit (Abb. 16). Im Laufe der Woche wird in der Kommunikation untereinander ersichtlich, welche Weihe die Räume durch die Objekte in der Anschauung der verschiedenen Akteure erhalten. Die aufgelistete Raumbezeichnung „Kleine Bibliothek“ im Unterschied zur „Arbeitsbibliothek“ stammt vom heute als Logistiker fungierenden Bibliothekar. Von den anderen Mitarbeitern wird der Raum aufgrund des Schreibtisches Jüngers meist als „Arbeitszimmer“, in einem Fall auch als „Stahlhelmzimmer“ bezeichnet,



Abb. 15: Raumskizze, Bibliothek Jünger-Haus. Foto: DLA Marbach.

benannt nach den beiden das „Stahlhelmregal“ zierenden Kriegstrophäen des Autors. Den vom Bibliothekar als „Archiv-Kabinett“ nomenklatierten Raum mit den schon zu Lebzeiten des Autors aus Marbach ins Jünger-Haus eingeführten spezifischen Magazinkästen bezeichnet die ehemalige Haushälterin und heutige Kustodin hingegen als „Liselottes Büro“ (Abb. 17).

Zurück zum Evakuierungseinsatz: Meine erste Aufgabe besteht darin, bereits mit Nummern versehene gelbe Kleber auf dem Mobiliar sowie weiße auf den einzelnen Fach- und Regalböden anzubringen. Vor jeder Klebung gilt es, fotografisch das Gesamtmöbel sowie Detailausschnitte der einzelnen Fachböden zu dokumentieren. Die Abendstunden werden wir damit zubringen, das Bildmaterial virtuell angelegten Ordnern für die einzelnen Räume, Regale und Fachböden zuzuordnen, am Ende der Woche wird es ein Korpus von über 700 Aufnahmen sein. Gleiches dokumentarisches Vorgehen gilt für die Türen, ihre Laibungen, die Wände, Nischen, die Regalaußenseiten, die Fenster und Simse, den Boden und die Decke. Kaum ein Fleck im Jünger-Haus, der keine Rahmung für ein Objekt und seine Geschichte bietet. Dieser fotografische Abgleich soll u.a. die Grundlage für die 1:1-Wiedereinräumung bilden. Klar ersichtlich wird so, welches Buch wieder an welchen Platz, welches Objekt an welchen Nagel an der Wand muss. Im Falle der rund 9.000 Bücher umfassenden Bibliothek Jüngers greift ein weiteres Ordnungs- und Wiedererkennungssystem: Bevor die Bücher in sogenannte Reffs, mobile hölzerne Transportregalmeter, eingestellt werden, erhält jedes erste und jedes letzte Buch eines Regalbodens einen vorbereiteten weißen Papierstreifen mit der Raum-, Regal- und Fachbodennummer. Weiterhin wird jedes erste Buch im neuen Reff mit einer aufsteigenden Nummer versehen. Im Marbacher Magazin gibt die bei der Zwischenlagerung gewährte Reihenfolge der Reffnummern die beim Ausräumen in Wilflingen gebildete Topografie der Räume, Regale und Fachböden wieder: angefangen in dem vom Flur am weitesten entfernten Zimmer rechter Hand bis in das letzte, Bücher beherbergende Zimmer auf der linken Seite des Flurs. Nur allzu oft liegen Bücher über den Buchreihen quer, hier wird man in einem Jahr auf die Fotodokumentation zurückgreifen müssen. Die Regale eines Zimmers werden immer im Uhrzeigersinn geleert, von oben nach unten, mehrmals muss der Fahrer die Strecke von Wilflingen nach Marbach an diesem Tag zurücklegen (Abb. 18). Für vorab geschätzte 240 Reffs, sprich: Regalmeter, mussten im Magazin rechtzeitig Kapazitäten geschaffen werden, letztlich werden es über 300 Regalmeter sein (Abb. 19).

Der Fachreferent der Bibliothek hat nahezu jedes der Bücher bereits einmal selbst in der Hand gehabt: Von jedem Werk aus Jüngers literarischer und kulturhistorischer Bibliothek existiert bereits eine in den Jahren 1998/99 angefertigte

Titelblatt-Kopie; sie bilden einen Korpus von 21 Ordnern im Literaturarchiv Marbach, der um eine Bildserie mit der Lage der Bücher in den Regalen ergänzt ist. Bereits während der zehn Jahre Museumsbetrieb konnte so virtuell Einblick in und ein Rundgang durch die Autorenbibliothek vorgenommen werden, Jünger-Forschern wurde es so zudem ermöglicht, in der Gedenkstätte selbst ihre Studien zu betreiben. Ihnen wurde nach Absprache der Zugriff auf die in Marbach recherchierten Bücher gewährt. Doch wieder zurück zum Räumungseinsatz in Wilflingen: Die Bücher verlassen als erstes die Gedenkstätte gen Marbach. Doch was geschieht mit all den anderen Materialien, den Souvenirs, Preziosen, Gemälden und Erinnerungsstücken, nach welchem System und in welcher Hierarchie werden sie verpackt und verzeichnet (Abb. 20)? Die Käfersammlung ist z.B. qua Nachlassvertrag bereits exkludiert, die rund 30.000 aufgespießten, fragilen Tierchen abzutransportieren kommt allerdings nicht in Frage, die Schränke mit der Käfersammlung im Flur des 1. Stocks werden mit Spanbrettplatten eingehaust und sollen während der Sanierung so geschützt in der Oberförsterei verbleiben. Es gibt Dinge, deren Archivwert nicht erst in die Waagschale geworfen werden muss: alle Büsten und Porträts des Autors, seine Auszeichnungen und Medaillen, die vielen Fotografien, beispielsweise der „Friedhof der Freunde“, wie Jünger seine Fotosammlung auf der Fensterbank selbst genannt haben soll⁴⁵⁵, oder die beiden für die Verquickung von Leben und literarischem Wirken des Autors so oft herangezogenen Stahlhelme (Abb. 21). Die beiden Helme werden später im Literaturarchiv inventarisiert, das heißt fotografiert, mit einer Eingangsnummer versehen und elektronisch katalogisiert werden. Mit diesem Vorgang gehört der Helm als Objekt Nr. 34 zum archivierten und damit kanonisierten Teil des dinglichen Jünger-Nachlasses, ist offiziell verzeichnetes Eigentum des Archivs und damit potenzielle Quelle, die der Nachwelt zur Erschließung zur Verfügung steht. Andere Dinge dagegen werden aussortiert, weil sie keine heute erkennbare Relevanz für die Jünger-Forschung zu haben scheinen. Der entsprechende Eintrag zum Helm in der Datenbank wird lauten: „B 1997.G 0034: Stahlhelm Ernst Jüngers aus dem 1. Weltkrieg. Ausgepolstert mit drei Ledereinsätzen. Einschussloch an der rechten Helmseite“ (Abb. 22). Der ganze Bedeutungshof des Objekts ist damit nivelliert, alles Emphatische des Helms fehlt, Sinn und Narrative sind – ganz anders als in Jüngers Wohnungsmuseum in Wilflingen oder in der Marbacher Sonderausstellung 2001 – in der Transformation zur Archivalie ausgeblendet. Wir sind beim Rundgang nicht allein, die Räumungsak-

455 Vgl. den Zeitungsbericht von Peter Becker „Ernst Jünger: Weltgeist mit Blutwurst“ im Tagesspiegel vom 28.03.2011, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ernst-juenger-weltgeist-mit-blutwurst/3998064.html>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

tion ruft drei Journalisten verschiedener Tageszeitungen auf den Plan, jeweils mit Fotografenteam, die das Geschehen festhalten. Meistbegehrte und fotografierte Objekte sind die beiden Stahlhelme aus dem Ersten Weltkrieg. Die Restauratorin wird in ihrer Arbeit unterbrochen, es wird gewünscht, dass sie einen Helm vom Regal nimmt und präsentiert (Abb. 23). Die Aufgeforderte greift zum Helm, stellt sich damit repräsentativ vor das Bücherregal im Nebenzimmer und lächelt. Aus dem Nebenraum kommt der Einwand: „Stopp. Dies ist nicht Jüngers Helm. Es ist die Trophäe, der Helm des gefallenen englischen Oberleutnants im Scharmützel!“ Das hätte der Journalist jetzt nicht so eng gesehen, der Korrektheit halber werden die Helme aber fürs Bild dann doch ausgetauscht. Nach dieser kleinen Unterbrechung wird der Rundgang fortgesetzt: Als Ethnografin der Nachlassgenese interessiert mich, welches die dehnbaren Kriterien sind, nach denen die Objekte, die in Archivbesitz übergehen sollen, ausgewählt werden. Auch wenn alle Objekte für ein Jahr im Archiv deponiert werden, fällt die Entscheidung hier und jetzt, welche Objekte binnen dieses Jahres bereits im Archiv bearbeitet, d.h. inventarisiert und damit ins System aufgenommen, und welche Kisten erst wieder in Wilflingen zur Wiedereinräumung geöffnet werden. Diese Objekte sind dann keiner Registratur und Taxonomie angehörig und fristen auf unbestimmte Zeit und mit unbestimmtem Schicksal ihr Dasein im Jünger-Haus. Dinge, die nicht schon mittels der Provenienzliste aus dem Jahr 1998 eindeutig als Marbach zugehörig oder nicht zugehörig ausgewiesen sind, werden verhandelbar. Welches Objekt bekommt in einem an diesem 19. November durchgeführten, sorgfältigen, Zimmer für Zimmer durchkämmenden Begutachtungsrundgang der Marbacher Mitarbeiter einen kleinen weißen Zettel mit einer vorläufigen Inventarnummer untergeschoben und erhält somit den Vorzug, wird damit auch vor den benachbarten Dingen eingepackt?

Da wären z.B. die Sanduhren, die einen engen Werkbezug aufweisen, der zwar vom Autor geschaffen wurde, sich durch die mediale und museale Rezeption der Uhren aber noch manifestiert. Es gibt keinen Bildband zu Jünger in Wilflingen, in dem die Sanduhren nicht als symbolträchtige Requisiten des Autors eingesetzt werden.⁴⁵⁶ Der entscheidende Schritt, der die Sanduhren qua institutioneller Wirkmächtigkeit zu möglichen Nachlass- und somit Werkbestandteilen macht, vollzieht sich jetzt (Abb. 24). Die Akteure betreiben Bestandsbildung und formen das Nachlassporträt. Die Sanduhrsammlung ist in der provisorischen Aufstellung, die Aufschluss über die Versicherungswerte und Besitzverhältnisse der Nachlassteile

456 Vgl. z.B. Figal 2001, S. 57 und 73; Linder, Gisela (Hg.): Ernst Jünger. Die Jahrzehnte in Oberschwaben. Hamburg 2002, S. 63 und 193; Fischer, Bernhard Erhard/Fischer, Angelika: Menschen und Orte. Ernst Jünger in Wilflingen. (= Menschen und Orte). 1. Aufl. Berlin 2007, S. 17.

gibt, als Besitz der Ernst-Jünger-Stiftung ausgewiesen. Dennoch werden Teile davon verhandelbar. Es wird vor Ort entschieden, dass ein Teil der Sanduhrsammlung in Marbach zur Verzeichnung und Erschließung freigegeben wird. Durch einen kleinen Zettel werden die Uhren, die auch 2001 in der Ausstellung „Erinnerungsstücke“ exponiert und im Ausstellungskatalog abgebildet waren, sowie das Uhrenensemble mit rotem Sand, das auf dem Foto kurz vor Jüngers 100. Geburtstag zu sehen ist, als Marbach zugehörig gekennzeichnet.⁴⁵⁷ Fünf Schrankfächer werden die Jüngeriana auch nach der Wiedereröffnung des Jünger-Hauses 2011 im Magazin der Kunstsammlungen umfassen, bisher sind die Objekte in Kisten im Magazin zwischengelagert (Abb. 25). Als Referenzobjekte unter den inventarisierten Objekten der Bestandsgruppe „Bilder und Objekte“ im Bestand Ernst Jünger werden unter dem Schlagwort „Erinnerungsstücke-Sammlung/Gegenstand“ neben den beiden Stahlhelmen des Autors und zwölf weiteren Objekten aus Jüngers Wohninterieur dann auch genau diese drei Sanduhr-Exemplare exemplarisch in den elektronischen Katalog überführt. Sie sind somit zukünftig elektronisch abruf- und beforschbar (Abb. 26, 27 und 28).

Ich habe mich vorab beim Leiter der Bestandsgruppe des Archivs „Bilder und Objekte“ und seinen Mitarbeitern informiert, nach welchen Kriterien die gegenständlichen Nachlassobjekte ausgewählt werden. „Lebenszeugnis, Familiendokument, Werkbezug, Zeugnis des literarischen Schaffensprozesses“, wurde mir im Gespräch in der Cafeteria in Marbach als praktizierte Selektionskriterien mitgeteilt. Jetzt gilt es zu fragen, welche Geschichte die jeweiligen Objekte erzählen oder vielmehr, mit welchem Narrativ sie ausgestattet werden. Unabdingbar hierbei ist, auf mehr als ein Basiswissen zu Biografie und Werk des Autors rekurrieren zu können. Die persönlichen wie werkimmanenten Verbindungen zu Alfred Kubin sind offensichtlich, es bestand ein reger Briefwechsel zwischen den beiden: Die über den Stahlhelmen prangende Grafik „Waldspaziergang“ Kubins erhält eine Nummer (vgl. Abb. 39). Grundsätzlich sind eigene Kunst- und sonstige Sammlungen aus dem Nachlassvertrag exkludiert, teilt mir der Archivar im Gespräch mit, Ausnahmen bestätigen jedoch die Regel, so beispielsweise im Falle Jünger und beim Ehepaar Claire und Yvan Goll. Viele Kunstwerke im Hause Jünger sind Kontakt- und Netzwerkanzeiger, sie enthalten Widmungen, Signaturen, sind persönliche Geschenke an den Autor. Wie würde man mit all den mitgebrachten und dekorativ aufgestellten naturkundlichen Souvenirs des Vielgereisten umgehen, würden sie nicht qua Objektgruppe in den Besitz der Witwe fallen? Die Antwort des Leiters der Marbacher Kunstsammlungen war, dass der Umgang pragmatisch wäre. Von

457 Vgl. dazu Abb. 2 und Abb. 37.



Abb. 26: Inventarfoto DLA Marbach.



Abb. 27: Inventarfoto DLA Marbach.

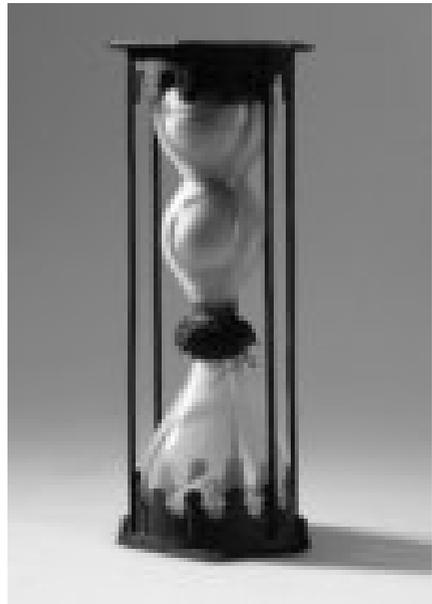


Abb. 28: Inventarfoto DLA Marbach.

jeder nachvollziehbaren Reise würde ein Souvenir archiviert: exemplarisch ein Schwemmholz, ein Seestern, eine Versteinerung. Neugierig muss ich die kleine Delegation, bestehend aus dem Archivmitarbeiter und den beiden Restauratorinnen, bei ihrem Rundgang immer wieder unterbrechen und nachfragen: sein noch im Bad hängender Bademantel, sein Rasierwasser (Abb. 29)? Diese Dinge erhalten keine archivarische Weihe, sie zu archivieren entspräche dem Gestus der Ära der Dichterverehrung des 19. Jahrhunderts, es solle kein Reliquienkult betrieben werden, Jünger sei nicht Schiller und kein Mensch interessiere sich für Jüngers Rasierapparat, wird mir geduldig erklärt. Schon vorhandene Kuriositäten werden aufbewahrt. Hierzu könnte z.B. das Döschen zählen, in dem Jünger die Zähne des Künstlers und Freundes Horst Janssen aufbewahrte, selbst aber werden solche Kuriosa durch die Aufnahme ins Archiv nicht geschaffen, wenig Körpernahes wird archiviert (Abb. 30). Anders läge der Fall, würde ein solches Körper-, Kleidungs- oder Schmuckrequisit eindeutig als Markenzeichen des Autors anerkannt werden. Mir wird von der Übernahme des Nachlasses Hilde Domins berichtet, bei der sich die Marbacher Archivare mit einer unglaublichen Fülle an Modeschmuck konfrontiert sahen, den man nicht aufgenommen hat. Anders war dies beim Nachlass Luise Kaschnitz', die auf zahlreichen Fotografien mit ihrer Perlenkette spielt, welche das äußerliche Erscheinungsbild der Autorin im kollektiven Gedächtnis prägt. Inzwischen kenne ich die Stahlschränke im Magazin der Kunstsammlungen, die die gegenständlichen Nachlassobjekte bergen, und deren Inhalt gut, und ich erinnere mich an ein Parfümfläschchen des Autors Jakob Wassermann, das beim Öffnen sogar noch Duft verströmt. Wieso nun dieses fürs Archiv, Jüngers Flakon aus dem Bad aber nicht? Hier werden die idiosynkratischen Entscheidungen besonders deutlich: Der silberne Wassermann'sche Flakon besitze erstens an sich eine hohe Materialästhetik und zweitens sei von Wassermann insgesamt sehr wenig an gegenständlich Überliefertem vorhanden gewesen, handelte es sich doch um den Ankauf eines kleinen Objekt-Konvoluts ohne Selektion. Mir drängt sich beim Rundgang auch die Frage nach dem Umgang mit dem Schreibtisch auf, was geschieht mit ihm? Die Antwort des Archivars: Wahrscheinlich würde man denselben im Falle Jünger bei einer Haus- bzw. Wohnungsauflösung auch ins Magazin mit- und ins Inventar aufnehmen, diese Entscheidung sei aber bis auf Weiteres vertagt – laut Kooperationsvertrag zwischen Jünger-Stiftung und Deutscher Schillergesellschaft sei das komplette Hausinventar eine Dauerleihgabe der Stiftung, die im Jünger-Haus Wilflingen verbleibe, auch während der Renovierungsarbeiten. Was nicht interimistisch nach Marbach gelange, werde auch nicht bearbeitet. Ungelegen kommt das dem Archivar nicht, denn so ein Schreibtisch braucht viel Platz in den Marbacher

Magazinen. Rund 1.400 Vor- und Nachlässe deutschsprachiger Autorinnen und Autoren sind in Marbach beherbergt, und es ist undenkbar, auch nur bei einem Bruchteil von ihnen jeweils auch noch den Schreibtisch ins Magazin aufzunehmen. Nichtsdestoweniger gibt es Autoren-Schreibtische in Marbach. Im Literaturarchiv stehen z.B. die Schreibmöbel von Friedrich Schiller, Hugo von Hoffmannsthal, Justinus Kerner, Kurt Pinthus, Ludwig Klages, Otto von Güntter, Rudolf Pannwitz, Gert Mattenklott, ein Schreibtisch aus dem Nachlass der Familie von Humboldt und einer aus dem Haushalt Dannecker. Aber das Tintenfasschen, die Schreibfeder und der Füllfederhalter vom Schreibtisch Jüngers erhalten ein Zettelchen, mit ihnen schrieb der Autor 1996 den letzten Eintrag in sein Journal, aus dem Band 5 seines Alterswerks „Siebzig verweht“ hervorging. Zum Rundgang durchs Haus gesellt sich die Haushälterin alias Kustodin hinzu. Schnell wird klar, dass ihr Wissen um Ernst Jünger unentbehrlich im Aushandlungsprozess um die Dinge wird. In Jüngers Arbeitszimmer oder der „Kleinen Bibliothek“ schafft sie Verbindungen zwischen Personen und Objekten, die so zu biografischen Kontaktanzeigen und Verbindungsnetzen des Autors werden, die dem nicht Eingeweihten verborgen geblieben wären. Auf dem Fenstersims steht unscheinbar, aber von der Position des Schreibtischstuhls aus immer im Blickfeld, eine Glaskugel, ein Briefbeschwerer, den die Marbacher Mitarbeiter nicht mit in den Bestand aufnehmen, auch wenn die Kustodin entrüstet protestiert: Es handle sich hier um eine der wenigen materialisierten Erinnerungen an die Pariser Kinderärztin Sophie Ravoux, mit der Jünger eine tiefe Freundschaft während seiner ersten Ehe verband. Das Narrativ ist in diesem Falle nicht ausreichend, um die Marbacher Akteure von der Mitnahme der Glaskugel zu überzeugen. Die versilberte Zigarettendose aus Holz mit dem eingravierten Bundesadler und dem Schriftzug „Für Ernst Jünger zum 29. März 1985 Helmut Kohl“ spricht für sich, die Dose erhält die Cedula in Form des Zettelchens.

Unklarheit herrscht bei den beiden Mikroskopen, von denen eines auf dem Schreibtisch, eines auf dem „Schlangenregal“ steht. Streng genommen würden sie wahrscheinlich zum naturwissenschaftlichen Inventar gehören. Sie sind auf keiner Liste verzeichnet. Die Kustodin schafft die Verbindung zum Familiendokument: Das Mikroskop auf dem Regal steht unter einem Glassturz, der aus der hannoveranischen Apotheke des Vaters stammt. Dass Literaturwissenschaftler diese Nachlassteile als Symbole für Jüngers „stereoskopische Wahrnehmung“⁴⁵⁸ zu lesen wissen oder sie im Kontext einer von Jünger beschriebenen Karteikarte als

458 So z.B. in „Das Abenteuerliche Herz. Erste Fassung“. Ernst Jünger: Sämtliche Werke. Bd. 9 (1979), S. 31-176, hier S. 83.

„optische Instrumente“ und „Angriffswaffen“⁴⁵⁹ zeigen und deuten, ist bei diesem Rundgang erst einmal zweitrangig – diese Lesart wird erst später relevant. Bei der Selektion vor Ort ist es die Auszeichnung als „Familiendokument“, die die Kustodin durch den Hinweis auf die Provenienz des Objekts herstellt und für die Archivare in diesem Moment evident macht. Die Mikroskope samt Glassturz werden verzettelt und gehören somit Marbach.

Der erste Tag der Räumung endet spät, noch bis in die Abendstunden verpacken die beiden Restauratorinnen mit äußerster Sorgfalt alle Objekte und verlisten deren zukünftigen Standort: Nicht alles wird direkt von einem Marbacher Fahrer ins Archiv gebracht, ein Teil des Interieurs wird in die Räume des benachbarten Schlosses verfrachtet, vor allem die Dinge, die der Witwe bzw. der Stiftung gehören und deshalb in Marbach auch nicht inventarisiert werden: die Muschelkörbe, Schlangenhäute, Vasen und andere kunstgewerbliche Objekte, die vom Marbacher Archivar kein weißes Zettelchen erhalten haben. Ernst Jünger begleitet uns auch nach dem ersten Tag des Räumungseinsatzes weiter: Einquartiert sind wir in der nahegelegenen Pension, in dieser Gaststätte pflegte auch Jünger zu speisen. Beim Essen wird uns von seiner Vorliebe für die Schlachtplatte berichtet, wir erhalten just den Tisch, über dem ein Porträt des Wilflinger Ehrenbürgers prangt.

4.3.2 Archiv und Edition⁴⁶⁰

Editoren orientieren sich in der wissenschaftlichen Herausgabe des literarischen Werks eines Autors an Werkkategorien und wählen zur Text- und somit Werkkonstituierung aus der Überlieferung und damit aus den im Literaturarchiv überlieferten Nachlassobjekten eines Autors aus. Durch die Aufnahme in die Werk- bzw. Gesamtausgabe werden diese Nachlassobjekte zu Bestandteilen und Repräsentanten des literarischen Œuvres des Autors.⁴⁶¹ Wie in Kapitel 3.3.1 („Normative Regeln und akteursgebundene Praktiken“) in Bezug auf die in Marbach zur Anwendung kommenden, schriftlichen Regularien zur Erschließung von Nachlässen und Autografen bereits theoretisch ausgeführt, fallen die beiden Sanduhren in der praktischen Anwendung dieser Regularien allenfalls unter die Kategorie „Sammelstück/Objekt“.⁴⁶² Darunter wird „eine Vorlage, die nicht einer der Materialhauptgruppen Werke, Korrespondenzen oder (Lebens)Dokumente zuge-

459 Vgl. dazu Gfrereis/Strittmatter 2013, S. 39.

460 Teile dieses Kapitels sind bereits in einem Essay der Verfasserin erschienen (Hartmann 2013) und leicht verändert in einer englischen Version dieses Textes (Hartmann 2013 [The Example of Estate of Ernst Jünger]).

461 Vgl. dazu das Werkdiagramm bei Spoerhase 2007.

462 RNA, S. 64.

ordnet werden kann⁴⁶³, verstanden. Objekte dieser untergeordneten Kategorie der „Sammlungen und Objekte“ bilden eine entscheidende Grauzone im Aushandlungsprozess. Sie werden von der Hauptkategorie „Werk“ im Vorschlag der „Gliederung eines Bestands“ getrennt, was nicht zuletzt am Medientyp und der Materialart liegt. Ihre Legitimation im Bestand erhalten diese Gegenstände aber dennoch, da sie – so die Vorgabe – „Aufschluss über Werk, Tätigkeit und Biographie des Bestandsbildners bzw. der Bestandsbildnerin“⁴⁶⁴ geben, auch wenn sie weiterhin immer in Verbindung mit dem Topos „Biografie“ verhandelt werden. Das in der Marbacher Praxis angewandte Regelwerk in Bezug auf schriftliche Nachlassteile operiert mit einem konkreten und auf die Praxis ausgerichteten Werkbegriff, der viel Spielraum in der Gestaltung eines Nachlassprofils als Werkprofil zulässt. Wenn nicht nur die hinterlassene Skriptomasse eines Autors miteinbezogen wird, sondern auch seine dreidimensionalen Objekte, führt dieses praxiologische Werkverständnis zu flexiblen und fluiden Werkgrenzen und somit einem weit gefassten Werkbegriff.

Dieser Spielraum in der Gestaltung des Werkprofils zeigt sich in den ethnografierten, impliziten und expliziten Praktiken der Akteure im Prozess der Nachlassübernahme in der teilnehmenden Beobachtung zur Ausräumung des Jünger-Hauses. Der Archivar betreibt vor Ort Bestandsbildung als eine Form von Werkpolitik, indem er jedes Objekt in die Hand nimmt und überprüft, ob es nach seinem Ermessen und unter Berücksichtigung der jeweiligen tatsächlichen und im besten Falle sogar literarisierten Objektbiografie und Provenienz, „Aufschluss über Werk, Tätigkeit und Biographie des Bestandsbildners bzw. der Bestandsbildnerin“⁴⁶⁵ zu geben vermag. Wie in der ethnografischen Beschreibung dieses Vorgangs dargelegt, sind die Entscheidungen bei der Auswahl zukünftiger Archivalien dabei idiosynkratisch und durchaus subjektiv motiviert. Eine entscheidende Rolle spielt das Narrativ der Kustodin zu den Objekten, der in diesem Prozess weiterhin Deutungsmacht zukommt.

Reflexionen der Akteure zur Neuinszenierung des Dichterhauses – ein ethnografischer Ausschnitt, Teil II

Seit der Räumung des Hauses 2009 verändert die einstige Wohnstätte des Autors nach und nach ihr Aussehen. Die Außensanierung ist weitestgehend abgeschlossen, die Umgestaltung der Innenräume steht an. Der Kleine Salon in der Wilflinger Oberförsterei bietet Raum für ein Treffen verschiedener Akteure, bei dem der Umgang mit den inzwischen leeren Wohn- bzw. Gedenkräumen diskutiert wird. Am

463 Ebd.

464 RNA, S. 9.

465 Ebd.

runden Tisch werden mit dem für die Sanierung verantwortlichen Architekten Absprachen getroffen. Als „Authentizitätsprüfungstermin“⁴⁶⁶ kündigt mir der Leiter der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten Baden-Württemberg unseren gemeinsamen Besuch des Jünger-Hauses an. Dieser Termin soll sich innerhalb der nächsten Monate noch dreimal wiederholen; schrittweise wird das Vorgehen im Prozess der Sanierung und Wiederherstellung der Innenräume besprochen. Zwischen den verschiedenen Akteuren und damit den unterschiedlichen Interessenslagen ist Vermittlungsarbeit zu leisten. Die anstehende Sanierung soll nach dem Grundsatz erfolgen, nur so viel wie nötig zu ändern.⁴⁶⁷ Angestrebt wird, das Haus für die nächsten 20 Jahre in Stand zu setzen. Die Elektroleitungen müssen erneuert, Risse in den Decken verspachtelt, Wände und Türen teilweise neu gestrichen, die Fensterrahmen ausgetauscht werden. An den diesbezüglich zu treffenden Entscheidungen entzündet sich die Diskussion zwischen dem Bauherrn, der Eigentümer und Mitfinanzier der Sanierungsmaßnahmen in der Oberförsterei ist, den Wilflinger Baunutzern, Mietern und Betreibern der Gedenkstätte und ihren Kuratoren sowie der Marbacher Projektleitung, die mit der musealen Neukonzeption des Jünger-Hauses beauftragt ist. Alle sind – in unterschiedlicher finanzieller wie inhaltlicher Gewichtung – mit der Einrichtung und Erhaltung der Jünger’schen Gedenkstätte betraut.⁴⁶⁸ Welcher Zustand soll durch die Sanierung wieder hergestellt werden? Jedes Detail, das das Aussehen der Innenräume verändert, muss besprochen werden: Nägel in der Wand werden nicht wie üblich vor dem Anstrich herausgezogen, sondern überstrichen, so dass eine punktgenaue Hängung der Bilder und Objekte gewährleistet werden kann (Abb. 31 und 32). Aber in welchem Farbton sollen die Wände gestrichen werden? Soll der Anstrich den Zeitpunkt des letzten Lebens- und somit Wohnjahres des Autors in den Räumen vor 15 Jahren wiedergeben, also 1998? Wie viel Gilb ist pro Dekade zum Grundfarbton hinzurechnen, wie war die ursprüngliche Wandfarbe beim Einzug vor 60 Jahren bzw. dem letzten Streichen und über wie

466 Vgl. dazu auch Schmidt 2010, S. 3.

467 Siehe dazu das Protokoll einer 2010 bei der ALIM tätigen Praktikantin „Erste Bausitzung“ vom 18.01.2010, Registratur der ALIM, sowie das von der Forscherin ebenfalls angefertigte Protokoll „Erster Authentizitätsprüfungstermin“ vom 18.01.2010. Weitere Protokolle zu diesen Besprechungen existieren vom 08.03., 12.05. und 12.07.2010.

468 Das Haus selbst ist Eigentum von Baron Frank Schenk Freiherr von Stauffenberg. Die Gedenkstätte wird seit 1999 von der Ernst-Jünger-Stiftung betrieben, die das Haus zu diesem Zweck vom Baron gemietet hat. An den Kosten für die Innen- und Außensanierung sind maßgeblich auch die Denkmalstiftung Baden-Württemberg, das Landesdenkmalamt, das LEADER-Programm der EU, die Jünger-Stiftung und die ALIM beteiligt. Als Gedenkstätte eingerichtet wurde das Haus von der Jünger-Stiftung in Kooperation mit der ALIM. Auch die Wiedereinrichtung wird von diesen beiden Partnern betrieben, ein Mietvertrag für das Haus ist vorläufig bis März 2021 abgeschlossen. Der Freundeskreis der Brüder Ernst und Georg Friedrich Jünger e.V. beteiligt sich künftig durch Führungen und Tagungen an der Gedenkstättenarbeit.

viele Jahre Museumsbetrieb soll die getroffene Farbwahl den gewählten Zeitpunkt der Wohnsituation des Autors wiedergeben?⁴⁶⁹ Der grau wirkende Wandanstrich im Kleinen Salon war einst taubenblau, das zeigt der Blick hinter die an der Wand stehenden Regale. Der Teppich, der inzwischen ein lilablaues Farbgemenge in unterschiedlichen Nuancen aufweist, war einst blau, wie das Verrücken des Sockels einer Büste zum Vorschein bringt. Es stellt sich die Frage, ob der jetzige, ästhetisch wenig ansprechende Bodenbelag im Zimmer verbleiben soll, ob eine professionelle Reinigung in Anspruch genommen wird oder ob ein neuer Teppich mit einem dem ursprünglichen ähnlichen Farbton erworben wird. Alternativ dazu könnten die historischen Bodendielen in diesem Raum freigelegt werden. Die ehemalige Haushälterin verweist auf das vom Ehepaar Jünger wohlbedachte Farbkonzept des Raumes: blauer Teppich korrespondierend mit taubenblauer Wandfarbe, blauer Bodenvase und zwei jeweils über den Türrahmen gehängten blau-weißen Porzellantellern. Sie plädiert für einen neuen blauen Teppich. Wäre es möglich, einen neutralen Bodenbelag zu wählen und an bestimmten Stellen „Teppichzitate“ in der Gedenkstätte zu belassen? Dies sind die vorsichtigen Gedanken der Projektleitung von musealer Seite aus, die daran interessiert ist, möglichst viel zu belassen. Für den Bauherrn dagegen kommt auch wegen des Brandschutzes als einzige Lösung ein neuer Teppich in Betracht. Deswegen ist bald darauf auch schon ein Teil des alten Teppichs auf sein Geheiß hin entfernt worden, womit die Entscheidung für einen neuen Bodenbelag bereits gefallen ist (Abb. 33).

Die Meinungen gehen auseinander, in vielem wird erst nach weiteren Treffen eine Einigung erzielt werden. Es ist nicht nur die Entscheidung über Teppich- und Wandfarben, die hier getroffen werden muss. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Frage, welches Museums- und damit Bedeutungskonzept an die neu einzurichtende Gedenkstätte herangetragen werden soll, mit welchem Erfahrungs- und Erwartungshorizont sich die beteiligten Akteure mit dem Autor und der Person Ernst Jünger auseinandersetzen, wie viel Raum dem Wohngedächtnis des Autors zukommt, welche Bedeutung durch Ästhetisierung und Hypertrophierung des scheinbar Banalen und Alltäglichen der auktorialen Lebenswelt mit welcher Berechtigung verliehen wird, und welchen Authentizitätsbegriff dem zukünftigen Wohnungsmuseum

469 Man einigt sich darauf, die Arbeiten als „natürliches Wartungsintervall“ zu verstehen, um das Haus für die nächsten 20 Jahre in Stand zu setzen. Als Maßstab für die anstehenden Arbeiten soll der Zustand kurz vor Jüngers Tod im Jahre 1998 dienen. Um die Entscheidungen zur Sanierung für künftige Kuratoren transparent zu halten, wird beschlossen, das Sanierungsvorgehen und den Zustand davor gründlich zu dokumentieren. Vgl. Protokoll „Erste Bausitzung“ vom 18.01.2010, Registratur ALIM.

zugrunde zu legen ist.⁴⁷⁰ Ganze Räume stehen plötzlich zur Debatte: Das im 2011 zur Neueröffnung des Jünger-Hauses gedruckten Faltblatt als „Studio“ bezeichnete Zimmer (auf den Evakuierungsplänen als „Archivkabinett“ vermerkt, von der Kustodin als „Liselottes Büro“ nomenklatiert) wirft Fragen auf (vgl. Abb. 33): Zum Ersten war es nie Jüngers Arbeitsraum, sondern der seiner zweiten Frau, zum Zweiten diente dieser Raum nach Liselotte Jüngers Fortgang als Büro der Kustodin während des Museumsbetriebs und als Schreibstube für Jünger-Forscher.⁴⁷¹ Somit besteht die Option, den Raum zu leeren und als künftiges Büro für die Verwaltung der Gedenkstätte einzurichten. Eine nochmalige gemeinsame Begutachtung des Raumes führt zu folgender Entscheidung: Er soll als „Liselottes Büro“ wiederhergestellt werden. Denn noch liegt ihr Stempel auf dem Schreibtisch neben der Korrespondenz, die sie im Rahmen ihrer Lektorentätigkeit mit verschiedenen Institutionen geführt hat (Abb. 34). Die Marbacher Archivkästen im Raum und der Lektorenschreibtisch machen die in diesem Raum geleistete Arbeit Liselotte Jüngers deutlich. Auch wenn das Zimmer inzwischen verschiedene Umnutzungen erfahren hat, wird es künftig als Museumsraum verstanden und eingerichtet. Die 1999 im Erdgeschoss eingerichtete Dauerausstellung zu Leben und Werk Ernst Jüngers will der Projektleiter ebenfalls neu gestaltet wissen: Auch der Bruder Friedrich Georg Jünger soll in einer Abteilung dieser Präsentation museal gewürdigt werden.⁴⁷² Ihm galt im bisherigen Konzept ein Raum im Erdgeschoss, in dem ein Tisch mit Gegenständen aus seinem Besitz, sein Porträt in Öl und eine Kopfbüste gezeigt wurden. Dass Jüngers Bruder auch weiterhin im Haus vertreten sein wird, machen die Statuten der Jünger-Stiftung zur Bedingung. Weiterhin weist der Projektleiter darauf hin, dass die 1999 eingerichtete Präsentation „in ästhetischer und inhaltlicher Hinsicht nicht mehr den Kriterien moderner Museumskonzeption und der Bedeutung des Hauses“⁴⁷³ entspricht. Und auch rezeptionsgeschichtlich sind „zehn Jahre Wirkungsgeschichte glücklicherweise nicht spurlos am Jüngerbild vorübergegangen“⁴⁷⁴. Zwei weitere Biografien zu Jünger sind in dieser Zeit erschienen, die geplante große Jünger-Ausstellung in Marbach wird ebenfalls am tradierten Jünger-Bild rütteln. Auch im Falle der Küche im Erdge-

470 Vgl. Schmidt 2013.

471 Heimo Schwilk arbeitete während seiner Recherchen zu Jüngers Biografie an diesem Schreibtisch.

472 Diese Museumsräume im Erdgeschoss haben im Jahr 2016 ebenfalls eine Neukonzeption erfahren, die neue Ausstellung „Waldgang in Wilflingen“ wurde von Thomas Schmidt und Jens Kloster (DLA) kuratiert. Vgl. dazu die Presseberichte auf der Homepage des Jünger-Hauses, URL: <https://www.juenger-haus.de/DE/presse.php>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

473 Vgl. „Antrag auf Förderung der Neugestaltung des Jünger-Hauses Wilflingen“ aus dem Jahr 2010, Registratur ALIM.

474 Schmidt 2010, S. 4.

schoß stellt sich die Frage, ob es sich um einen Museums- oder Funktionsraum handelt. Der Leiter der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten plädiert für die Schaffung einer professionellen Eingangssituation im Jünger-Haus: einen Empfangsbereich mit elektronischer Kasse, Infotheke, einem kleinen Museumsshop – dazu bietet sich die Küche Jüngers nicht zuletzt deshalb an, weil für ihn fraglich ist, was dieser Raum über Jünger „erzählt“: Was erfahren Betrachter über die Person und den Autor Jünger angesichts der gekachelten Küchenwände im Stil der 1960er-Jahre, an denen Pfannen, Gugelhupf- und Springerlesmodel hängen, beim Anblick des Elektroherds und der Schränke, in denen sich das Geschirr stapelt? Die Kustodin nutzt die gemeinsame Zusammenkunft, um dem Baron in Liselotte Jüngers Auftrag gleich ein Geschenk zu machen: das gute Wedgewood-Porzellan, das im gegenüberliegenden Schloss besser zum Einsatz käme. Einfach fällt die Entscheidung im Falle der Toilette im Aufgang zum ersten Stock: Sie muss dringend saniert und als moderne Besuchertoilette ausgestattet werden, denn es ist undenkbar, dass die Besucher dieselbe Toilettenschüssel wie Ernst Jünger benutzen. Die wohl heikelste Entscheidung betrifft das Badezimmer: Eigentlich war es nie als Museumsraum gedacht, doch auch während der letzten zehn Jahre Gedenkstättenbetrieb hat es die Besucher magisch angezogen. Die rosa Vorhänge und Vorleger, die Badewanne mit Bürste und Schwamm, die Spiegelablage mit den Badutensilien Jüngers: Dieser Raum schien einen unverstellten, intimen Blick auf Jünger zu bieten. Dieser besonderen Faszination ist sich auch der Projektleiter bewusst und mag sie im zukünftigen Museumskonzept nicht missen. Im Protokoll des ersten „Authentizitätsprüfungstermins“ wird unter dem Stichwort „Bad“ bereits vermerkt: „[W]ird als nicht-funktionsfähiger Ausstellungsraum betrachtet“, was bedeutet, dass das Wasser in diesem Raum abgestellt wird.

Wohnlich ist es nicht mehr am runden Tisch im Kleinen Salon mit dem halb herausgerissenen Teppich, den leeren Regalen und Vitrinen und den Phantomumrissen der Bilder an den nackten Wänden. Einzig die Grünpflanzen auf den Fenstersimsen zeugen von einer einst behaglichen Atmosphäre. Was soll mit ihnen geschehen? Auch hier gehen die Meinungen auseinander. Zehn Jahre über Jüngers Tod hinaus hat die Kustodin dieselben nun gehegt und gepflegt und nur „ersetzt“, was wirklich nicht mehr zu retten war. Viele der Orchideen im Haus, die Jünger so schätzte, stammen also noch aus seiner Ära und zeugen von Jünger als Botaniker. Zahlreiche Einträge dazu in seinen Journalen, verfasst im heimischen Garten oder auf Reisen, dokumentieren seine Faszination mit der ihn umgebenden Pflanzenwelt. Deswegen spricht sich die Kustodin eindeutig für den Erhalt der Grünpflanzen im Interieur aus, auch wenn sie „viel Arbeit machen“. Die Meinung der beiden am Ausräumungsprozess

beteiligten Restauratorinnen fällt dagegen ganz anders aus: Kunstgegenstände, Bücher, Papier dürfen aus konservatorischer Sicht keinesfalls der Präsenz lebender Organismen ausgesetzt werden, ab jetzt seien die Bücher in den Regalen als Exponate zu verstehen, die nicht mit herabhängenden Pflanzen- und Wurzelteilen in Berührung kommen dürfen, von möglichen Wasserschäden durch das Gießen oder etwaigem Schädlingsbefall durch Insekten ganz zu schweigen. Die künftige Gedenkstätte muss also ohne Zimmerpflanzen auskommen, auch wenn sie damit an Wohnlichkeit verliert.

Im Rahmen dieser „Authentizitätsprüfungstermine“ entscheiden sich die Akteure dafür, den Sanierungsmaßnahmen einen Referenzzeitraum zugrunde zu legen, der möglichst den Zustand zu Jüngers Lebzeiten wiedergeben soll. Was die Wand- und Teppichfarbe anbelangt, einigt man sich auf einen ursprünglich vermuteten Farbton. Boden- und Wandfarbe bilden schließlich nur den Rahmen für die Wohnobjekte und werden dem Besucher nicht eindrücklich im Gedächtnis bleiben – ein pragmatisches Vorgehen ist erlaubt. Allen Beteiligten wird dabei aber deutlich, dass diese Entscheidung bei der Rückräumung der Bücher und Wohnobjekte noch einmal an Brisanz gewinnen wird: Zehn Jahre Museumsbetrieb haben die Ordnung der Dinge im Jünger’schen Haus verändert. Wo genau welche Objekte unmittelbar vor der Evakuierung 2009 standen, lagen und hingen, ist gut dokumentiert und rückt eine möglichst ähnliche Wiedereinräumung in greifbare Nähe. Eine Rekonstruktion des Zeitpunkts und Aussehens des Interieurs zu Jüngers Lebzeiten im Abgleich mit der vorgefundenen Situation 2009 wird hingegen eine diffizile, weil äußerst kleinteilige Aufgabe für alle am Einräumungsprozess Beteiligten werden.

4.4 Aura: transferiert. Vom Archivmagazin zur musealen Werkschau

4.4.1 Werkpolitik in der Literatúrausstellung

Stahlhelme und Sanduhren als Exponate im Literaturmuseum der Moderne⁴⁷⁵

Während ihrer Zwischenlagerung im Archiv bis zur Wiedereinrichtung des Jünger-Hauses werden die Sanduhren sowie die beiden Stahlhelme nicht nur im

475 Teile dieses Kapitels sind bereits in einem Essay der Verfasserin erschienen (Hartmann 2013) und leicht verändert in einer englischen Version dieses Textes (Hartmann 2013 [The Example of Estate of Ernst Jünger] sowie in einem Zeitungsartikel, vgl. Hartmann, Felicitas: Ein Helm, der Böses dabei denkt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.02.2011.

Archiv verzeichnet und erschlossen. Im Rahmen der großen Sonderausstellung „Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund“ werden sie von November 2010 bis März 2011 erneut im LiMo in Marbach präsentiert.⁴⁷⁶

Es dauert also nicht lange, bis die beiden Jünger'schen Vorzeigeobjekte wieder die große Bühne betreten. Der deutsche Stahlhelm ist das Auftaktexponat im ersten, größeren der beiden Sonderausstellungsräume. Unter einem Glassturz auf einem flachen Sockel liegt der Helm, dezent ausgeleuchtet, auf dem grauen Muschelkalkboden. In dieser reduzierten Umgebung ist der Helm offen für jede Art der Aneignung durch den Betrachter, kann sich als Kriegsrelikt, Erinnerungsstück, Werksymbol, Fetisch oder Reliquie zu erkennen geben (Abb. 35). Diese Offenheit unterstreicht der Eingangstext, der den Besucher auf die unterschiedliche Lesart des Helms als Signum für die Person Jüngers und somit auch den Autor hinweist: „Man kann Jünger als Autor für wie als Autor gegen den Krieg lesen, als faschistischen wie als anarchistischen Schriftsteller, als Liebhaber der Lebensgefahr und Befürworter des Friedens, als Freund des Todes wie des Lebens“, ist auf einer Texttafel der Ausstellung zu lesen.

In einem Artikel der Verfasserin in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung heißt es dazu, dass der „heuristische Wert des Helms [...] durch diese Art der Präsentation“ im Gegensatz zur unkommentierten Exponierung auf dem Buchregal in Jüngers Arbeitszimmer

„in Wilflingen über eine gefühlte biographische Nähe hinausgehen [soll]. Die Inszenierung des Helms baut auf das Jünger'sche Leitfossil als auratisches Monument, versucht aber gleichzeitig, mit dieser Aura zu brechen. Das unterstreicht weiterhin der Exponattext am Objekt, der zwei Zitate aus Jüngers Kriegstagebuch wiedergibt – vor der bereits kanonisch gewordenen Textstelle, die auf den Kampfeinsatz Jüngers und damit die persönliche Provenienz des Helmes abhebt, ist eine Stelle aus Jüngers Kriegstagebuch wiedergegeben, in der er die profane Umfunktionierung des Helms als Waschschüssel im Schützengraben thematisiert: ‚Dann wusch ich mich im Stahlhelm und putzte meine Zähne um mich wieder wie neugeboren zu fühlen [...].‘“⁴⁷⁷

Dieser Helm ist das einzige Exponat in der ganzen Ausstellung, das zusammen mit einem direkt geplotteten literarischen Reflex des Autors präsentiert wird. Die literarische Verwerkung macht ihn nicht nur zum polarisierenden Autor-, sondern gleichzeitig auch zum Werksymbol. Er ist zwar das Auftakt-, zugleich aber auch das Negativobjekt der Ausstellung. So formuliert Heike Gfrereis in einem ersten,

476 Vgl. Gfrereis et al. 2010 sowie Gfrereis/Strittmatter 2013.

477 Hartmann 2011. Der komplette Ausstellungstext zum Helm lautet weiter: „Mitten in diesem Taumel wurde ich durch einen furchtbaren Schlag auf den Rücken geworfen. Ich nahm den Stahlhelm ab und erblickte zu meinem Schrecken zwei ziemliche Löcher darin. Ich fasste an den Kopf, ob das Gehirn noch intakt war. Zum Glück nur Blut“ (Kriegstagebuch 28.07.1917).

archivintern auf dem Museumsserver abgelegten Entwurfspapier zur Ausstellungskonzeption zum Objekt des Stahlhelms unter dem Stichwort „Intro“:

*„Wie bei den meisten unserer Ausstellungen führt ein Introtex auf der Tageslichtsperre in die Ausstellung ein und thematisiert auch mit einem Exponat unsren Fokus auf die Literatur: und das, was wir nicht tun [...]“*⁴⁷⁸

Die Schau thematisiert Jünger mit der Intention, zu zeigen, dass Jüngers Schreiben entlang einer Linie erfolgt, die zwischen Leben und Literatur verläuft. Diese Linie wird zum konzeptionellen wie gestalterischen Leitmotiv der als Werkschau angelegten Ausstellung, in die auch einzelne Objekte und Ensembles aus Jüngers Wohnwelt integriert sind. Die Kuratorinnen konzentrieren sich in der Ausstellung damit auf zwei Zeigetechniken für die rund 600 Exponate: die „serielle Reihung“ und die „metonymisch-metaphorische Kombination“, in die vor allem die gegenständlichen Objekte eingebunden sind.⁴⁷⁹ Die beiden Ausstellungsräume durchzieht eine als chronologische Linie angelegte Reihe von 19 Hochvitriolen, die in Zehn-Jahres-Schritten horizontal durch die beiden Ausstellungsräume führt und Teile aus dem schriftlichen Nachlass Jüngers zeigt (Abb. 36). Vertikal in den Vitriolen geschichtet sind die verschiedenen Werkstufen zu sehen, die von Jüngers Tage- und Notizbüchern über verschiedene Manuskript- und Typoskriptfassungen bis zum gedruckten Buch reichen, vom Kriegstagebuch bis zur Erstausgabe der „Stahlgewitter“ (Abb. 37). Gezeigt wird der literarische Produktions- und Schaffensprozess, rund 280 Tagebücher und Manuskripte, Jüngers Arbeit am Text, am Werk. Die mit dieser Präsentationsweise verbundene Intention reflektieren die beiden Kuratorinnen ein Jahr nach Ablauf der Ausstellung wie folgt:

*„Die Übertragung von einem Tagebuch ins Manuskript des Werks folgt gerade keiner einfachen chronologisch-teleologischen Linie. Wörter, Sätze und Bilder breiten sich aus, verschieben sich, wandern durchaus auch aus dem Werk zurück in die Tagebücher, münden in kein endgültiges Ziel. Jüngers Texte sind keine festen Entitäten mit Anfang, Mitte und Ende, sein Werk ist in Bewegung. [...] Die Besucher konnten entlang der Grenzlinie zwischen Tagebüchern und Manuskripten diese Arbeitstechnik überblicken und verfolgen, wie sich Daten, Wörter und Bilder aus den Tagebüchern nach unten in die größerformatigen Werke verschieben und verzweigen und zu neuen Zusammenhängen arrangiert werden [...]“*⁴⁸⁰

478 Gfrereis, Heike: Ernst Jünger. Der Nachlass. Ausstellungskonzept zum Katalogkonzept von Stephan Schlak. Quelle: Interner Museumsserver, DLA Marbach. Letztlich wird für die Tageslichtsperre ein anderes Objekt gewählt. Der Helm bildet das Auftaktobjekt im ersten Ausstellungsraum.

479 Vgl. Gfrereis/Strittmatter 2013, S. 28.

480 Ebd., S. 30.

Dass diese Linie zwischen Leben und Werk bei Ernst Jünger durchlässig ist, verdeutlicht gerade die Exponatauswahl aus dem literarischen Nachlass und aus dem Lebens- und Wohnumfeld Jüngers. Flankiert wird diese Vitrinereihe von Ausstellungskapiteln in einzelnen Tischvitrinen, in denen die „Wilflinger Sedimente“ (O-Ton der Kuratorin), Gegenstände aus dem Wohninterieur mit schriftlichen Nachlassteilen, ensembliert werden. Die Auswahl der Exponate für die Präsentation in diesen „Sammelkästen“ erläutert eine der Kuratorinnen dabei retrospektiv wie folgt:

„Wir [...] sind nicht aus der Lektüre und dem schriftlichen Nachlass per Assoziation zu den Dingen gekommen, sondern aus der Autopsie dessen, was überhaupt da war, was sich durchzieht – eben dieses Umwerten, Recyclen, Deponieren, Überwuchern.“⁴⁸¹

Das Kuratorenteam wählt hierfür Exponate aus dem gegenständlichen Nachlass Jüngers, die an die „Schaulust“ der Besucher appellieren.⁴⁸²

„Wichtig war uns allerdings nicht ihre [die gegenständlichen Exponate, Anm. d. Verf.] Vereinzelung zu Ikonen, sondern ihre Nachbarschaften, die den literarischen Verfahren des Umwertens, Verschiebens, Verdichtens und Schneidens analoge Besonderheit ihrer Art und Anordnung. So haben wir zum Beispiel zum Stahlhelm des Engländers, den Jünger neben seinen eigenen auf ein Bücherregal legte, die Reihe der Lexika aus dem Brett darunter dazugestellt [...].“⁴⁸³

Im Gegensatz zu den beiden Stahlhelmen, die die Kuratorinnen als „Ikonen“ bezeichnen, „die man kennt und die wir einmal in anderem Licht zeigen wollen“⁴⁸⁴, sind es bei den anderen präsentierten Wilflinger Objekten, die keine direkte literarische Verwerkung erfahren haben, weitaus assoziativere Kontexte, in die die Ausstellungsmacherinnen die Objekte als „auffällige Oberflächenphänomene“⁴⁸⁵ einbetten: So werden beispielsweise „Lupe, Mikroskop, Notizblock, Stempel, Tesa, Löschpapierroller“ als „letzte Dinge von Jüngers Schreibtisch“ in einem Ausstellungskapitel zu den „optische[n] Instrumente[n]“ und „Angriffswaffen“⁴⁸⁶ des Autors.

Diese spielerische, expositorische Annäherung an die These der Durchdringung von Leben und Werk mittels der Wilflinger Objekte wird durchaus auch kritisch von der Presse reflektiert. So schreibt Jan Süsselbeck in seiner Rezension

481 E-Mail von Heike Gfrereis vom 01.08.2012.

482 Vgl. Gfrereis/Strittmatter 2013, S. 37f.

483 Ebd.

484 Gfrereis, Heike: Dokument „8 Fragen zur Ausstellung ‚Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund. (Fassung 7_9_2010)“, Museumsserver, DLA Marbach.

485 Ebd.

486 Vgl. Gfrereis u.a. 2010, S. 180 und 183.

der Sonderausstellung „Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund“ für das Rezensionforum literaturkritik.de von

„Objekt-Kombinationen von unfassbarem Zynismus. So haben die Kuratoren in einer Vitrine den Stahlhelm und den Flachmann eines von Jünger im Ersten Weltkrieg erschossenen englischen Soldaten gleich unter einer bunten Fotografie des Schriftstellers platziert, die ihn 1989 bei seiner notorischen Käfer-Pirsch auf Mauritius zeigt“⁴⁸⁷.

Außerdem ist in der von Süsselbeck beschriebenen linken Vitrinenhälfte (Abb. 38) die Regalreihe Bücher aus Jüngers Interieur zu sehen, über der die Helme in seinem Arbeitszimmer platziert waren. Direkt über dem englischen Stahlhelm samt Flachmann wird u.a. auch singulär eine Ausgabe des Dudens präsentiert und Jünger somit als Worte-, Käfer- und Menschensammler porträtiert.

Ein Teil von Ernst Jüngers Sanduhrsammlung ist im Ausstellungskapitel „Totale Tinte“ auf dem unteren Vitrinengrund einer weiteren Tischvitrine zu sehen, die den Titel „In die Bücher eingehen“ trägt. Hier wird noch einmal deutlich, dass die Objekte aus dem Wilflinger Wohnumfeld den schriftlichen Nachlass Ernst Jüngers grundieren sollen. Der Bezug zum Werk wird bereits über den Vitrinentitel hergestellt. Auf den Kontext der Verwerkung und somit auf eine literarische Werkzeuggehörigkeit der Sanduhren verweist auch der an die Wand geplottete Bereichstext des Ausstellungskapitels, in dem Jüngers Arbeit am Text, sein Umgang mit dem Autor-Ich und die verschiedenen Publikationsorgane, derer er sich bedient, behandelt werden. Ensembliert sind die Sanduhren, unter denen sich auch ein bereits in Marbach inventarisiertes Exemplar befindet, auf dem unten Glastablar mit einem anderen Glaskörper, Ernst Jüngers Aftershave-Balm „Nightflight“ in blauem Flakon. Die Abbildung dieser Vitrine (Abb. 39) mit dem blauen Flakon am oberen, linken Bildrand zeigt rechts daneben eine von Jünger 1928 herausgegebene und präsentierte Ausgabe des Bändchens „Luftfahrt ist Not“ in blauem Schutzumschlag. Was entsteht, ist ein Objektensemble, das eher nach ästhetischen und auf Präsenzeffekte abzielenden und weniger nach werkbezogenen Kriterien zusammengestellt ist und damit auch auf einen anderen Bedeutungshorizont anspielt. Die wiederum darüber liegende Bibel Jüngers, sein Exemplar von Hölderlins Hyperion und verschiedene Publikationen, Vorworte und Fotos in nationalistischen Publikationsorganen rücken wiederum eine Facette von Jüngers Weltsicht und damit den politischen Jünger in den Vordergrund. Die Sanduhren sind nicht mehr nur auf ihre Aussage als gegenständliches Werksymbol festgelegt, ihr Einbezug in diese große „Werkschau“ insgesamt

487 Süsselbeck, Jan: Totale Tinte. Ohne Anlass wird Ernst Jünger vom Deutschen Literaturarchiv Marbach als einer der „wichtigsten Schriftsteller der Moderne“ vorgestellt – und Helmut Kiesel beglückt uns mit seiner Erst-Edition der „Tagebücher 1914-1918“. In: literaturkritik.de vom 01.01.2011. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15128. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

manifestiert ihre Bedeutung als gegenständliche Werkbestandteile jedoch ein weiteres Mal.⁴⁸⁸

Im Gespräch mit der Kuratorin Heike Gfrereis wird deutlich, welchen Stellenwert sie den gegenständlichen Objekten aus Wilflingen beimisst: Es sei ein Unterschied, ob man den Nachlass als „Werk“ lese oder die Gegenstände als „Belege“ für die einzelnen Kapitel ausstelle.⁴⁸⁹ Die Ausstellung versucht Ersteres. Explizit nicht entstehen soll, so erläutert die Kuratorin weiter, ein zweites Wilflingen, eine „Goethehaus-Kopie“, der Autor solle weder „dekonstruiert“ noch „in seine Käferbeine zerlegt werden“.⁴⁹⁰ Dieses Vorhaben wird bereits im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen deutlich. Dazu äußert sich Heike Gfrereis: „Wir haben zum Teil ganze ‚Regalstücke‘ ausgewählt, das heißt: Bücher und die davor oder darüber platzierten Sammlungsgegenstände [...], die für uns einen in Jüngers Texten ästhetisch wirksamen Zusammenhang erschließen [...].“⁴⁹¹

Nachdem im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen im Sommer 2010 die Auswahl der schriftlichen Nachlassteile und deren Präsentation feststeht, machen sich die beiden Kuratorinnen auf die Suche nach diesen „Regalstücken“ und den „auffälligen Oberflächenphänomenen“ aus dem gegenständlichen Nachlass, erst einmal mittels eines virtuellen Rundgangs durch das Wilflinger Jünger-Haus. Die Grundlage dafür bildet die im Zuge der Evakuierung entstandene fotografische Dokumentation des Interieurs. Ganze Objektensembles werden den einzelnen Ausstellungskapiteln zugeordnet. Zum Beispiel erhält die Aufnahme von Jüngers Nachttischchen neben seinem Bett, die einen Stapel Bücher zeigt, die der Autor bis zuletzt in Reichweite hatte, die Zuweisung „Letzte Worte“.⁴⁹² Die Aufnahme eines Bücherregals in der großen Bibliothek, an dessen seitlicher Regalwand verschiedene Talismane hängen und in dem vor Büchern der „Bibliothek der Kirchenväter“ Natur- und Sammlungsgegenstände liegen (beispielsweise ein Ammonit, ein durchlöcherter Stein, durch den sich eine silberne Metallschlange windet, oder zwei aus Granatstücken gefertigte Ringe), erhält die Kapitelbezeichnung „Götter und Anschlüsse“. Die ausgedruckten Fotografien werden zum Arbeitsauftrag für das Ausstellungsteam; diese Dinge gilt es vor dem Aufbau der Ausstellung in die Vorbereitungsräume des LiMos zu transferieren und später in

488 Der Absatz ist wörtlich aus einer vorherigen Publikation der Verfasserin übernommen (Hartmann 2013).

489 Gesprächsnotiz vom 03.02.2010 während einer Projektbesprechung mit dem BMBF-Projektteam.

490 Protokoll des Gesprächs mit Heike Gfrereis während der Ausstellungsvorbereitung am 29.04.2010.

491 Gfrereis, Heike: Dokument „8 Fragen zur Ausstellung ‚Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund.‘ (Fassung 7_9_2010)“, Museumsserver, DLA Marbach.

492 Der Titel der Ausstellungskapitel geht auf Jüngers Karteikartensammlung zurück, in der er mehrere Tausend „Letzte Worte“ Sterbender aus vielen Jahrhunderten in zwei Karteikästen zusammentrug, die zum literarischen Nachlass Jüngers in Marbach gehören und teilweise in der Ausstellung präsentiert sind.

die Vitrinenkapitel zu integrieren (Abb. 40). Dies ist kein ganz leichtes Unterfangen, denn nach der Evakuierung befinden sich die Bücher und Objekte Jüngers nun an vier verschiedenen Orten: In den Magazinen der Kunstsammlungen lagern die Gegenstände, die sich gerade im Prozess der Inventarisierung befinden; ein weiterer Teil der Objekte, die Stiftungsbesitz oder Eigentum der Erben sind, verbleibt bis zur Wiedereinräumung im Wilflinger Schloss. Jüngers Bibliothek befindet sich in den Magazinen des DLA und Teile des Interieurs verweilen noch im Jünger-Haus selbst, so z.B. die gesamte Käfersammlung oder aber der Orden „Pour le Mérite“, der während der Sanierungsarbeiten noch zusammen mit den anderen Exponaten im Ausstellungsraum im Erdgeschoss des Hauses in abschließbaren Museumsvitrinen liegt. All diese Nachlassobjekte sind für die Marbacher Sonderausstellung nun wieder aus den unterschiedlich gebildeten Pertinenzen und damit Aufbewahrungsorten zusammenzutragen worden, ungeachtet ihres bei der Evakuierung festgelegten Besitz-, Archiv- und Exponatstatus. Nun werden die von den Akteuren verschieden verhandelten Objekte wieder im Marbacher Ausstellungsraum vereint sein.

Schubladenobjekte: letzte Dinge als Monumente der Erinnerung

Die beiden Kuratorinnen entscheiden sich dazu, die Suche und den Transport der gewünschten Ausstellungsobjekte aus dem Jünger-Haus und dem Wilflinger Schloss zu begleiten. Im Jünger-Haus angekommen zeigt sich, dass das Gehäuse gar nicht so leer ist, wie die Evakuierungsfotos der leeren Wände, Fensterbänke, Tische und Bücherregale suggerieren. Auch wenn alle sichtbaren Objekte entfernt wurden, bergen geschlossene Schubladen noch Inhalt: Dazu gehören auch Dinge, die nicht sichtbar das Interieur der Gedenkstätte prägten, also alles, was nach Jüngers Tod und auch während der zehn darauffolgenden Jahre Gedenkstättenbetrieb in den Kisten und Kästen Jüngers verborgen lag. Es sind gerade diese unsichtbaren Schubladeninhalte, die die Aufmerksamkeit der Kuratorinnen auf sich ziehen. In einer Schublade im Vorzimmer des Bads liegt neben Bürsten, Medikamenten, dem Rasierapparat und weiteren Hygieneartikeln des Autors auch der blaue Flakon mit dem Aftershave-Balm Jüngers (Abb. 41). Auf Fotos, die das Interieur des Jünger-Hauses im Zeitraum von 1998 bis 2009 zeigen, ist dieser Flakon noch auf der Kommode zusammen mit dem Rasierapparat zu sehen (vgl. auch Abb. 29). Dieses Garderobenzimmer vor dem Bad war zwar nie offizielle Station des Rundgangs durchs Haus, interessierte Besucher durften aber stets einen Blick in die Waschräume Jüngers und somit auch auf diese Objekte werfen. Als der Marbacher Archivar beim Rundgang 2009 entscheidet, dass Rasierapparat und Rasierwasser keine archivwürdigen Nachlassteile seien und damit auch nicht nach Marbach gehören, hat die Kustodin dieselben zusammen mit vielen anderen persönlichen Gebrauchsartikeln Jüngers in der Kommode aufbewahrt. Sie sind auf der 1998 erstellten Liste zu Besitzverhältnissen und Versicherungen

werten der Interieurteile nicht verzeichnet und erhielten auch kein weißes Zettelchen mit einer Nummer, keine Marbacher Cedula. Was mit diesen Objekten bei der Wiedereinräumung des Jünger-Hauses geschehen soll, blieb beim Evakuierungsvorgang noch unklar. Vorerst ruhen sie verborgen im Inneren der Möbel. Der blaue Flakon wird eingepackt, mitgenommen und im Ausstellungsraum zusammen mit den Sanduhren in einer Vitrine präsentiert.⁴⁹³

Weitere Schubladeninhalte ziehen die Aufmerksamkeit der Kuratorinnen auf sich: Für das Kapitel „Letzte Worte“ haben die Ausstellungsmacherinnen den Bücherstapel auf dem Nachttischchen Jüngers im Auge, der als Teil des literarischen Nachlasses allerdings längst in Marbach weilt. Vor Ort zeigt sich, dass das Innere der Nachttischschublade noch Interessanteres bietet (Abb. 42). Die Kapitelvitrine „Letzte Worte“ wird nicht wie erst vorgesehen um den Bücherstapel, der auf dem Nachttisch liegt, sondern um die komplette Nachttischschublade samt Inhalt ergänzt: Fruchtbonbons, Schuhlöffel, Feuerzeug, Medikamente, Nagelscheren, Stifte etc. liegen darin (Abb. 43). Auch wenn diese Objekte des Autors keine vorläufige Inventarnummer erhalten haben, werden sie Teil der musealen literarischen Werkschau im LiMo. Während des Evakuierungsvorgangs wurden sie noch als bedeutungslos nicht nur für Marbach, sondern auch für die Jünger-Stiftung als Träger der Gedenkstätte eingestuft, da dieser Schubladeninhalte nie sichtbarer Teil des Interieurs, die Objekte keine Exponate und damit auch nicht Gegenstand der Betrachtung beim musealen Rundgang durchs Jünger-Haus waren. Durch die Selektion und Präsentation in der Literatúrausstellung bekommen sie eine ganz neue Präsenz und damit auch Bedeutung: Exponiert in einer Tischvitrine, kontextualisiert mit Teilen seiner Karteikartensammlung und einer Manuskriptseite der gleichnamigen Publikation „Letzte Worte“⁴⁹⁴ erhalten sie die Weihe gegenständlicher Nachlass- und zugleich Werksymbole.

Den literarischen Wert von Sammelsurien in Schubladen untersucht Sabine Ecker mit ihrer Beobachtung des Phänomens der „Kramschubladen“, über die ihre Besitzer von der Autorin charakterisiert werden. Ecker bezeichnet sie als ein

*„Gedächtnis des Unbedeutenden, das die Überreste der alltäglichen Performance des Benutzers zum Monument erhebt und vom Spannungsverhältnis der zugrundegelegten Modelle zwischen Nachlass, Museum und Abfall literarisch profitiert.“*⁴⁹⁵

493 Vgl. dazu auch Abb. 39.

494 In der Ausstellung präsentiert ist u.a. die Satzvorlage für „Letzte Worte – Ein Fragment“ für den Supplement-Band 22 der „Sämtlichen Werke“ Jüngers, am 09.12.2003 freigegeben, sowie der Umschlag, in dem Jünger „Letzte Worte“ gesammelt hat, samt einigen Karteikarten daraus. Vgl. Ausstellungskatalog 2010, S. 216-219.

495 Ecker, Gisela: Literarische Kramschubladen. Portraits – Privatmuseen – Zwischenspeicher. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), Sonderheft: Das Gedächtnis der Literatur, S. 19-31, hier S. 19.

Je banaler die Dinge in den Schubladen sind, desto mehr materiale Eigensprache entwickeln sie und so zeichnen sie sich wie keine anderen Objekte durch eine zweifache Decodierbarkeit aus: kulturell wie auf die Eigenschaften des Besitzers bezogen. Liegt für Ecker der Wert der persönlichen, meist im Verborgenen gehaltenen Kramschubladen in der Literarisierung und damit der Charakterisierung ihrer literarischen Protagonisten, gehen die Kuratorinnen im Ausstellungsraum noch einen Schritt weiter: Sie wählen einzelne persönliche Objekte bzw. die komplette Schublade aus und präsentieren sie hinter Glas. Im Gegensatz zu den wohlgeordneten Sammlungen im Jünger-Haus bergen die Schubladeninhalte keine Sammlung, sondern ein intimes Sammelsurium von Alltäglichem, Banalem und deshalb umso Intimerem: Sie geben einen fragilen, transitorischen Moment des Privaten und Intimen wieder: „Nur wenn wir den Aspekt der Performanz, den des alltäglichen Gebrauchs, einbeziehen, macht die Kramschublade Sinn, und genau das macht sie zum Anwärter für ein Monument.“⁴⁹⁶ Jüngers Kramschublade hat beim Rundgang der Kuratorinnen durch das fast leere Haus gerade in ihrem Zwischenstatus zwischen Nachlass und Abfall die Aufmerksamkeit der Kuratorinnen auf sich gezogen: Was mit dem Inhalt geschehen soll, bleibt während der Haussanierung noch unklar, diese „Überreste alltäglicher Performanz“ (Ecker) würden im Zuge der Neukonzeption des Jünger-Hauses wahrscheinlich entsorgt werden. Naheliegender wäre es, in die Vitrinen des Ausstellungskapitels „Letzte Worte“ neben Jüngers Karteikartensammlung derselben einige der Bücher vom Nachttischchen zu integrieren und so die Verbindung des literarischen Themas der „Letzten Worte“ mit dem kreativen Umfeld des Autors als einem poetischen Raum herzustellen: Was waren die letzten Worte, die der Autor selbst, bereits ans Bett gefesselt, zur Hand nahm und las? Die Kuratorinnen gehen mit dem Vorzeigen der Nachttischschublade allerdings noch einen Schritt weiter und bringen das Objekt, dessen Inhalt unkontextualisiert banal und intim erscheint, im Ausstellungsraum in Zusammenhang mit der literarischen Produktion „Letzte Worte“ des Autors. Dafür wählen sie ein Objekt aus, das der Schlafstätte Jüngers in seinem kreativen Umfeld räumlich ganz nahe ist und dem Blick des Besuchers in Wilflingen bisher verborgen blieb. In seinem intimem Charakter, der Momentaufnahme der Anordnung des scheinbar chaotischen und privaten Sammelsuriums des Autors entfaltet es eine auratische Wirkung im Ausstellungsraum, die gezielt eingesetzt wird, um Präsenzeffekte zu erzielen, die daraus resultieren, dass mit dem Objekt in seiner Musealisierung eine Spannung zwischen dem „Gedächtnis des Unbedeutenden“ und dem „Anwärter für ein Monument“ geschaffen wird.

496 Ebd., S. 24f.

Negativ- und Zusatzobjekte: Badezimmertür und Regenschirm

Werkpolitik mit gegenständlichen Nachlassobjekten zu betreiben bedeutet aber nicht ausschließlich, bestimmte Objekte in den Status von Werkstücken zu erheben. Nicht immer gelingt dieses Vorhaben: Es gibt auch Objekte, die von den Akteuren aktiv vom Prozess der Verwerkung ausgeschlossen werden. Dies hat sich auf archivarischer Ebene z.B. bei der Kristallkugel auf der Fensterbank gezeigt, die trotz des angebotenen Narrativs der Kustodin (persönliches Geschenk von Sophie Ravoux an Jünger) nicht zum offiziell beglaubigten, archivierten und inventarisierten Nachlassobjekt gemacht wird. Auf expositorischer Ebene kann für ein solches Negativobjekt die Tür zu Jüngers Bade- und Ankleidezimmer herangezogen werden.

Auf der Suche nach Wilflinger Ausstellungsmaterial für die Jünger'sche Werkchau wählen die Kuratorinnen im digitalen Rundgang ein Foto der Tür zum Bade- und Ankleidezimmer Jüngers aus und vermerken dazu das Kapitel-Schlagwort „Wortgewitter“ (Abb. 44). Der Bezug zum Objekt liegt nahe: Jünger selbst hat die Innenseite der Tür beklebt, sie zeigt eine bunte Collage aus vielsprachigen Aufklebern und Türschildern aus Hotelzimmern, Flugzeugen und Zügen aus aller Welt, die er als Reisesouvenirs mitgenommen hat. Die Tür wird ausgehängt und nach Marbach in den Ausstellungsvorbereitungsraum transferiert. Ihr soll, ähnlich dem Stahlhelm, eine Sonderstellung und exponierte Position im Ausstellungsraum zukommen. Die Tür ist als Intro- und damit Auftaktobjekt vorgesehen. Noch bevor der Besucher den ersten Ausstellungsraum mit dem am Boden liegenden Stahlhelm betritt, soll er an der Tageslichtsperre, die die Verbindung zur Sonderausstellungsfläche bildet, auf Jüngers Tür treffen. In den Konzeptpapieren zur Ausstellungsvorbereitung ist die Tür neben dem deutschen Stahlhelm als einziges Objekt vorgesehen, das direkt mit einem literarischen Zitat Jüngers versehen werden soll. Der ausgewählte Exponattext dazu lautet:

„TÜR ZUM »ANKLEIDEZIMMER« AUS JÜNGERS WOHNHAUS IN WILFLINGEN, DER »OBERFÖRSTEREI«:

„Auf einige Zeit allein, einsam in einem Hause, in dem man mit andern wohnte, wird man immer noch das Bad, den Abtritt verriegeln, wenn man sie benutzt. Die Handlung hat noch Bedeutung, aber keinen Sinn. Allmählich wird man auf diese Sicherung verzichten und alle Türen offen lassen: auch die Bedeutung schwand dahin. Die Welt ist voll von verwitterten Bedeutungen.“⁴⁹⁷

497 Eintrag im archivintern kursierenden ersten Konzeptpapier zur Ausstellung, Museumsserver, DLA Marbach.

Die Kuratorin äußert sich auf die Nachfrage zum Auswahlprozess des Intro-Objekts und zur gemeinsamen Entscheidungsfindung retrospektiv wie folgt:

„Bei dem kleinen Text zum geplanten Intro haben wir noch gar nicht an den Stahlhelm gedacht, sondern an die Badezimmer-Tür, weil diese zu einem Jünger-Text passt, dem Anfang aus ‚Sinn und Bedeutung‘, wo er darauf eingeht, dass diese Schilder zu Hause ihren Sinn verlieren, aber durchaus eine neue Bedeutung gewinnen. Die Ausstellung wollte diesen Entwurfs- und Umwertungsprozess zeigen, dieses permanente Herstellen von Fassungen – in allen Dingen, den Realien und den Texten. Und so gerade nicht die zeitlose Verdichtung zur Ikone, das einfache und simple Bild. Das heißt: In ihrem Ursprung hatte die Ausstellung gerade nicht den Stahlhelm am Anfang, sondern ein Spiel mit Sprache, Bild und Ort und Bedeutungswandel, die objektgewordene Dekonstruktion quasi.“⁴⁹⁸

Zu diesem ursprünglich geplanten, ersten Auftaktexponat der Ausstellung wird es allerdings nicht kommen. Der Archividirektor selbst legt sein Veto ein. Dieses Objekt – mehr oder minder die Toilettentür Jüngers – hält er für nicht geeignet, die große literarische Werkschau zu eröffnen. Dazu die Kuratorin retrospektiv:

„Wir haben lange diskutiert, ob man den Besuchern explizit vorenthalten darf, was sie erwarten [den Stahlhelm, Anm. d. Verf.], oder ob man es nicht gerade doch am besten zeigt und so quasi vor den Augen der Besucher aus-einandernimmt. Dafür plädierte Herr Raulff, wir sind dem gefolgt, anfangs skeptisch und türschildbegeistert, dann bekehrt, wobei der Helm extra nicht aufgesockelt wurde und in den Ausstellungsraum verschoben wurde, mit einem Partnerstück im Foyer: einer ebenfalls zweckentfremdeten Kopfbedeckung, dem Käfereinsammelschirm.“⁴⁹⁹

Die ursprüngliche Idee, die Tür als Intro-Objekt in der Tageslichtsperre zu präsentieren, wird verworfen, Jüngers Tür zum Bad bzw. Ankleidezimmer verweilt bis zur Wiedereinräumung des Jünger-Hauses im Ausstellungsvorbereitungsraum in Marbach. Sie bleibt Wilflinger Stückwerk und hat die Marbacher Weihe weder als Archiv- noch als Ausstellungs- und somit Werkstück aus dem Nachlass des Autors erhalten.

Den Besucher empfängt auf halbem Weg nach unten in die abgedunkelten Räume des LiMos nach diesen internen Diskussionen der Marbacher Mitarbeiter schließlich ein anderes Auftaktobjekt: ein bunter, aufgespannter Schirm, der direkt auf dem Boden liegend präsentiert wird (Abb. 45). Der ebenfalls auf den Boden geplottete Exponattext dazu lautet: „Durch seine Blütenfarben anlockendes Schirmmodell, mit dem Ernst Jünger auf Käferjagd ging.“ Jünger

498 E-Mail von Heike Gfrereis vom 01.08.2012.

499 Ebd.

mit Regenschirm taucht mehrmals in der Ausstellung auf: In der Vitrine des Ausstellungskapitels „Positivistische Etappe“ liegt in der Vitrinhälfte mit der Bezeichnung „Sammelwerke“ (über dem Stahlhelm und der Feldflasche des englischen Leutnants) ein Foto, das den Autor mit umgedreht gehaltenem Schirm 1989 in Mauritius auf Käferjagd zeigt und den Romantitel „Subtile Jagden“ evoziert.⁵⁰⁰ Ein ähnliches Foto mit buntem Schirm, aufgenommen von Francois Lagarde 1990 in Montpellier, wird zum Cover des Ausstellungskatalogs und zur Postkarte, die seither im Marbacher Museumsshop erhältlich ist (Abb. 46). Dabei ist das „anlockende Schirmmodell“ wohl das einzige Exponat der ganzen Ausstellung, das nicht aus dem Nachlass Jüngers stammt. Der Schirm ist kein Nachlassgegenstand, keine Archivalie und streng genommen auch kein Exponat: Er ist ein inszenatorisches Requisit. Der bunte Schirm, den Jünger inmitten einer blühenden Wiese im sommerlichen Montpellier den Händen hält, befindet sich nicht mehr in Wilflingen, vielleicht hat er ausgedient und wurde entsorgt. Im herbstlichen, nasskalten Marbach stoßen die Kuratorinnen allerdings realiter auf dieses Schirmmodell: Es ist ein Marbacher Bürger, der mit diesem aufgespannten Regenschutz die Aufmerksamkeit der Kuratorinnen auf sich zieht und kurzerhand um seinen Regenschutz als Leihgabe für die anstehende Ausstellung gebeten wird. Dem wohl bekanntesten Objekt aus Jüngers Besitz, seinem durchschossenen Stahlhelm, wird ein Requisit der Käferjagd vorangestellt. Doch auch wenn der Schirm zum fröhlichen und farbenfrohen Auftaktobjekt, zur Postkarte und zum Umschlagfoto für den Ausstellungskatalog wird: In der Berichterstattung zu Jüngers Werkschau in Marbach ist es zumeist Jüngers Stahlhelm, der in den Rezensionen als Symbol für die Person Jüngers, den Autor und auch die Ausstellung abgebildet wird.

4.4.2 Ernst Jüngers Werk als edierte Ästhetik der Produktion

Es gibt einerseits Objekte, die als „Ikonen“ Jüngers wirken und fungieren. Das bedeutet, dass sie bereits archiviert und mehrfach exponiert, fotografiert, abgebildet und damit auch publiziert worden sind, wie die Stahlhelme und die Sanduhren des Autors. Mit diesen Transferierungen – die tatsächlichen Stations- und Ortswechsel der Objekte sowie ihre Transmaterialisierung in Zeitungsartikeln, Bildbänden und Ausstellungskatalogen miteingeschlossen – werden diese Objekte von den verschiedenen Akteuren zu Werkstücken gemacht und als solche von den Journalisten, Lesern und Besuchern auch rezipiert. Daneben gibt es andererseits aber auch Objekte aus dem Jünger-Haus, für die nach Jüngers Ableben keinerlei Besitz- oder Archivstatus ausgehandelt wurde und die nur klandestin

500 Vgl. dazu auch Abb. 38.

einen Teil des Nachlasses bzw. Wohngedächtnisses bilden, wie die persönlichen Objekte des Autors in den Schubladen, die jedoch gleichwohl zu Werkstücken werden können.

In der Beobachtung der Ausstellungsaktivitäten im LiMo zeigt sich, dass die Kuratorinnen im Sinne von Editoren wirken und (ähnlich den Archivaren) aktiv am Patrimonium des Autors mitwirken und das Überlieferungsporträt konstituieren: Durch die Auswahl von Objekten für die Ausstellung betreiben sie eine expositorische Form der Werkpolitik. Mit der intendierten Ausstellungskonzeption, Jüngers Nachlass als Werk zu lesen, machen sie diese Objekte zumindest temporär im Ausstellungsraum zu gegenständlichen Werkbestandteilen. Objekte aus dem dinglichen Nachlass bleiben durch die fehlende Präsentation in der musealen Werkschau entweder Stückwerke (Badezimmertür) oder sie werden durch die Transferierung in den Ausstellungsraum zu dinglichen Werkstücken (Nachtischschublade und Rasierwasser-Flakon).

Am deutlichsten wird die aktive Teilhabe der Kuratorinnen als Editoren am Patrimonium und damit am Werkprofil des Autors bei der Selektion und Präsentation von Objekten, die sich nicht aus Jüngers dinglichem Nachlass speisen, sondern durch die museale Präsentation erst konstruiert werden: Das ist der Fall beim bunten Schirmmodell, das durch die Integration und damit auch durch die Rezeption der musealen Werkschau ebenfalls zum Werkstück wird.

In der Ausstellung im LiMo liegt das Augenmerk des musealen Editionsprojekts auf dem Aufzeigen des Produktionsprozesses und der Werkgenese, in das die gegenständlichen Markerobjekte miteingebunden werden. Der Darstellung der Werkwerdung wird somit vor der Herausgabe eines linear edierten Textes als Repräsentanten des literarischen Werks der Vorzug gegeben. Ziel dieses editorischen Verfahrens ist folglich die Darstellung der prozessualen Werkwerdung: Die Dokumentation der Werküberlieferung, die klassischerweise im Apparat einer Edition erfolgt, rückt in den Vordergrund.

Diese museal hergestellte Gesamtausgabe ist nicht im Sinne eines teleologischen Edierens auf den edierten Text als Werkrepräsentanten hin ausgerichtet. Vielmehr steht die genetische Perspektive, die die Schreibprozesse des Autors aufzeigt, im Vordergrund. Ganz im Sinne einer „Ästhetik der Produktion“, wie sie in der critique génétique angestrebt wird.⁵⁰¹ Jens Stüben formuliert dazu:

„Der Editor muß im Geiste die Dimension der Fläche in die Dimension der Zeit übertragen, muß das ‚räumliche Durcheinander‘ auf dem Papier in ein ‚zeitliches Nebeneinander‘ umwandeln.“⁵⁰²

501 Vgl. dazu die Ausführungen zur von Almuth Grésillon geprägten Editions-methode der critique génétique in Kapitel 3.1.2.

502 Stüben 2000, S. 278.

Mit den horizontal wie vertikal angelegten Vitrinereihen unternehmen die Kuratorinnen genau diesen Versuch der Darstellung des Schreibverfahrens als Synopse, die die verschiedenen Fassungen, Varianten und Verwerkungsstufen in der Edition mitabbildet.

Nach Stüben müssen

„[d]ie auf dem Überlieferungsträger vorgefundenen Textelemente [...] – unter Zuhilfenahme der Interpretation – in zwei Richtungen einander zugeordnet und in die richtige Reihenfolge gebracht werden: einerseits horizontal, auf der ‚syntagmatischen‘ Achse, d.h., der Editor muß ihren semantischen Ort als Teil des Werk- oder Konzeptionszusammenhanges bestimmen, zum anderen vertikal, auf der ‚paradigmatischen‘ Achse, d.h. an der chronologisch richtigen Stelle des Entstehungsprozesses. Der Anteil interpretierender Operationen des Editors und der Unsicherheitsgrad seiner Entscheidungen nimmt dabei zu, je mehr die einzelnen Textelemente Informationen enthalten, die darauf schließen lassen, daß räumliche Anordnung (von links oben nach rechts unten) und zeitliche Abfolge ihrer Niederschrift einander nicht entsprechen.“⁵⁰³

Die Kuratorinnen bezeichnen dieses gewählte Verfahren als „[a]usgestellte Textualität“⁵⁰⁴, in die sie den „literarischen Haushalt“⁵⁰⁵ – und dazu zählen in der Werkschau auch die gegenständlichen Nachlassobjekte – miteinbeziehen: das „Herausbilden eines eigenen poetischen Raums nicht nur innerhalb ihrer [der Autoren, Anm. d. Verf.] Texte, sondern auch in deren kreativer Umgebung, in den Kontexten, in denen ihre Texte entstehen und dann auch nachleben“⁵⁰⁶.

Vor allem mit dem Vorzeigen von Objekten wie dem bunten Regenschirmmodell, die nicht aus dem Nachlass Jüngers stammen, verfolgen die Kuratorinnen eine Authentizitäts- als Verwerkungsstrategie, die nicht allein auf der Originalität des Besitzobjekts des Autors in seiner per se schon selbstreferenziell authentischen Wirkung basiert, sondern durch den musealen Zeigeakt erst hergestellt wird. Sie schaffen durch diese museale Beglaubigungsstrategie des Ausstellens und im Verweis auf die Sammelleidenschaft des Autors und die literarische Thematisierung des Hobbys der Käferjagd eine authentische und auratische Wirkung mit dem Objekt, das in seiner Funktion als Exponat in der musealen Inszenierung dennoch als zugehörig zum poetischen Raum und der kreativen Umgebung des Autors wahrgenommen wird. Solche gezielt eingesetzten Präsenzeffekte werden in der Ausstellung verstärkt auch mit den Objekten aus dem Nachlass Jüngers hergestellt, die keine literarische Nobilitierung seitens des Autors erfahren ha-

503 Ebd., S. 278f.

504 Gfrereis/Strittmatter 2013, S. 25.

505 Ebd., S. 28.

506 Ebd., S. 27f.

ben oder direkt mit Jüngers literarischem Schaffen oder der kreativen Umgebung des Wohninterieurs in Verbindung zu bringen sind, wie den Alltagsobjekten und Hygieneartikeln aus der Nachttischschublade oder dem Badezimmer. Werkkonstituierung erweist sich – und dies zeichnet diese im dreidimensionalen Raum mit dreidimensionalen Objekten betriebene Form der Schau-Philologie aus – zum performativen Zeigeakt.

4.5 Aura: reloaded. Vom Dichterhaus zum Gesamtkunstwerk

4.5.1 Werkpolitik in der literarischen Gedenkstätte

Die Frankfurter Allgemeine Zeitung berichtet von der Wiedereröffnung des Jünger-Hauses im März 2011 und fasst die Genese der Dichtergedenkstätte noch einmal zusammen: „Unmittelbar nach dem Tod ihres Mannes muss Liselotte Jünger beschlossen haben, ihr gemeinsames Domizil als Teil des Gesamtwerts ihres Mannes zu verstehen [...]“. ⁵⁰⁷ Hubert Spiegel geht in der Berichterstattung noch einen Schritt weiter und schreibt statt vom Gesamtwerk vom Gesamtkunstwerk: „Dieses Domizil ist mehr als eine Gedenkstätte: Es ist ein Gesamtkunstwerk. Im neu eröffneten Ernst-Jünger-Haus wird die literarische Bedeutung des Autors erst wirklich begreiflich.“ ⁵⁰⁸

Folgt man in der Definition des Begriffs Gesamtkunstwerk dem Philosophen Odo Marquard, so besteht dessen Charakteristik in der Verbindung von Kunst und Wirklichkeit und somit in der „Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität“ ⁵⁰⁹. Die Durchdringung von Leben und Werk und damit Wohnen und Schreiben steht zunehmend im Fokus der Forschung zu Dichterhäusern und Gedenkstätten. ⁵¹⁰ So formuliert Bodo Plachta:

507 Spiegel, Hubert: Wohnhaus letzter Hand. In: Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 30.03.2011. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ernst-juenger-wohnhaus-letzter-hand-1607927.html>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

508 Ebd.

509 Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeeman, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien ab 1800. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Aarau 1983, S. 40-51, hier S. 40.

510 Exemplarisch dafür ist das Forschungsprojekt der Klassik Stiftung Weimar „Sinnlichkeit, Materialität, Anschauung. Ästhetische Dimensionen kultureller Übersetzungsprozesse in der Weimarer Klassik“ und die daraus resultierende Ausstellung „Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen“ (16.03.-10.06.2012 im Schiller-Museum Weimar) zu nennen, das auf die enge Verknüpfung zwischen den Kulturpraktiken des Wohnens, des Sammelns und des Schreibens fokussiert. Vgl. dazu den gleichnamigen, exquisiten Ausstellungskatalog, hg. von Sebastian Böhmer u.a., Weimar 2012.

„Im Dichterhaus wird zwischen der Persönlichkeit des Autors und seinem literarischen Schaffen eine Verbindung hergestellt, ein Phänomen, das bis auf den heutigen Tag unser Interesse an Dichtershäusern bestimmt.“⁵¹¹

Plachta begründet diese Verbindung wie folgt:

„Das Dichterhaus ist ein besonderes Phänomen, denn Dichtershäuser sind in vielen Fällen sogar eigene Kunstwerke. Ihre Bewohner haben hier nicht selten ihr Leben und ihr Lebensumfeld in einer außerordentlichen Form inszeniert. Raum und Mobiliar, Tapeten und Ausblicke, Gärten, Sammlungen und Bilder addieren sich zu einer Demonstration von Künstlertum und legen augenfällig Zeugnis vom kreativen Potenzial und der sozialen Stellung des Bewohners ab.“⁵¹²

Das Wohnumfeld wird auch im Falle Ernst Jüngers immer wieder als ein kreativer Denk- und Schaffensraum verstanden: Armin Mohler, Jüngers Sekretär in Wilflingen in den Jahren 1949 bis 1953, beschreibt Jüngers Domizil:

„All die Sammlungen scheinen ein Kraftspeicher zu sein, gehäufte, gehortete Wirklichkeit, welche die Verbindung zum draußen Erfahrenen nicht abreißen lassen soll. Nicht nur Käfer, Bücher über Schiffbrüche, Letzte Worte sammelt Jünger. Auf den Gestellen des Arbeitszimmers stehen die Sanduhren, die ihn das ‚Sanduhrbuch‘ haben schreiben lassen. Dazwischen Versteinerungen, eine Reihe von Essenzfläschchen aus dem Orient, seltene Mineralien. An den Wänden Bilder und Stiche der Schlange, die im Opus immer wieder auftritt.“⁵¹³

Das Gesamtbild, das sich aus der Beschreibung der Einzelräume ergibt, weist er aus als „eine große Apparatur, welche auf ein einziges Ziel hin ausgerichtet ist: auf jene zwei, drei Stunden, in denen am Manuskript geschrieben wird“⁵¹⁴.

Vor allem postum und durch die Transformation des Wohnhauses zur Dichtergedenkstätte rückt die Verbindung von Wohnen und literarischem Schaffen in den Mittelpunkt des Interesses. Der letzte Satz in Heimo Schwilks Jünger-Biografie aus dem Jahr 2007 lautet:

„Das kreative Fluidum hat sich dem ‚genius loci‘ mitgeteilt. Methodik und Stil der Tagebücher, ihre assoziative Spiritualität, das Labyrinthische der darin eröffneten Denk-Räume haben ihre Entsprechung im Ambiente der Wilflinger Bibliothek, den biedermeierlichen Salons mit ihren Ausblicken auf das Stauffenberg'sche Schloss und die barocke Ornamentik des Gartens: vielfältig ineinander geschachtelte Lebensräume, Gartenlaube und Studio,

511 Plachta 2011, S. 385.

512 Ebd., S. 387.

513 Mohler 1955, S. 119.

514 Ebd.

*Schlafgemächer als Traumkabinette, in denen der Stoff gesponnen wurde, aus dem das Werk floss. Jedes Zimmer ein kleiner Kosmos, eine Eigenwelt, die ihr Geheimnis fest umschließt.*⁵¹⁵

Im Zuge der Neukonzeption des Jünger-Hauses spricht der Leiter der ALIM, dem federführend die kuratorische Neukonzeption der Gedenkstätte obliegt, von den „werkhermeneutischen Qualitäten“⁵¹⁶ der Wohnräume.

Vor dem Hintergrund von Marquards Definition des Gesamtkunstwerks und den Aussagen der verschiedenen im Jünger-Haus tätigen Akteure fällt auf, dass es die literarischen Bezüge sind, die eine Grenzziehung zwischen Realität und Wirklichkeit tilgen und es als Gesamtkunstwerk auszeichnen. Die Nähe zum literarischen Werk wird als so evident beschrieben, dass das Wohnumfeld Jüngers selbst zwar nicht als literarisches Werk, durchaus aber als eine Art literarisches Gesamtkunstwerk im Sinne des Œuvres als Sammlung der einzelnen Opera Jüngers verstanden werden kann.⁵¹⁷ Am Jünger-Haus einzigartig ist somit, dass die Durchdringung von Leben und Werk so gründlich ist, dass einzelne literarische Werke des Autors sich in dieser „großen Apparatur“, wie Armin Mohler es nennt, wiederfinden. Denn es sind nicht nur die in Wilflingen entstandenen und publizierten Alterstagebücher Jüngers, die das Haus als Schreibort auszeichnen und ihm damit einen literarischen *Genius Loci* verleihen. Das neu eröffnete Jünger-Haus wird im Kontext der Forschung literaturmusealer Inszenierungen nicht mehr nur als möglichst authentische Lebens- und Wirkungsstätte eines Autors gesehen, als Ort des reinen Personengedenkens.⁵¹⁸ Dieses Konzept der Konservierung von Jüngers Wohnwelt wurde im Jahr 1999 mit deren Musealisierung verfolgt.⁵¹⁹ Das 2011 eröffnete Jünger-Haus wird von der Marbacher Projektleitung als „literarische Gedenkstätte“⁵²⁰ bezeichnet, der Literaturwissenschaftler Niels Penke bezeichnet das Haus als eine „fortgesetzte Autorschaft“⁵²¹ Jüngers. So greift beispielsweise die zentrale Figur des Oberförsters in Jüngers Prosa aus dem Text in die empirische Welt des Autors über, er ist nicht nur Protagonist in Jüngers Roman „Auf den Marmorklippen“ oder in der zweiten Fassung von „Das abenteuerliche Herz“, Jünger selbst ist Bewohner der ehemaligen Wilflinger Oberförsterei und bezeichnet seinen Rückzug in die Provinz im gleichnamigen

515 Schwilk 2007, S. 568.

516 Schmidt 2010, S. 5.

517 Vgl. zu den von Spoerhase definierten Werkkategorien und dessen praxisorientiertem Werkbegriff.

518 Vgl. dazu Kahl 2011a, S. 15-17 und Kahl 2011b, S. 357f.

519 Bezüglich der Besonderheit dieser ersten Musealisierung – den Absprachen mit der Familie Jünger zu diesem Vorhaben – sei auf Kapitel 4.2 verwiesen. Zur Definition und musealen Funktion der Dichtergedenkstätte und ihrer Begriffsgeschichte.

520 Schmidt 2010, S. 3; Hervorhebung der Verfasserin.

521 Vgl. dazu Penke 2013.

Essay als „Waldgang“.⁵²² Die Verbindung bzw. die Aufhebung zwischen literarischer Fiktion und Realität auch dem Besucher evident vor Augen zu führen ist das Anliegen der mit der Neukonzeption Beauftragten. Im Jünger-Haus soll der literarische Jünger mittels Texttafeln selbst durchs Haus und an bestimmte Gegenstände heranführen.⁵²³ Viele Interieurteile scheinen Requisiten seiner Romanfiguren oder Stationen seiner Texte zu sein. Es sind die auf den vielen Reisen gesammelten und ausgestellten Exotika, die an der Tür hängende Kinderschleuder, die in frühester Jugend begonnene Käfersammlung oder der Stahlhelm, den Jünger als Soldat im Krieg getragen hat. Somit sind es auch die Publikationen der Reisetagebücher, die Romane „Subtile Jagden“ und „Die Zwillie“ sowie das literarisierte Kriegstagebuch „In Stahlgewittern“, die einen Streifzug durchs Haus zum Streifzug durchs Œuvre Jüngers als literarisches Gesamtkunstwerk machen. Werk und Welt korrespondieren bei Jünger, die Wechselbeziehung zwischen Haus und dem Schreiben Jüngers gilt der Jünger-Forschung als evident und ist fester Bestandteil des Diskurses um den Autor:

„Jüngers Haus [...] bildet die Welt oder, besser, die Welten, seines Bewohners ab – die seines Lebens, aber vor allem auch die seiner Texte –, die sich gegenseitig mit ‚Bedeutung‘ versehen: ein wohlkonstruiertes und erfolgreich inszeniertes zirkuläres Verweissystem.“⁵²⁴

In der ethnografischen Beobachtung der Rückräumung aller Wohnobjekte wird weiterhin deutlich, wie das Jünger-Haus als literarisches Gesamtkunstwerk neu ediert wird, und dies nicht nur durch die explizit werkvermittelnden musealen Eingriffe in Form der Texttafeln. Die Formulierung „Wohnhaus letzter Hand“, so der Titel des Artikels zum neu eröffneten Jünger-Haus in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung⁵²⁵, zeigt, dass auch der Prozess der Wiedereinräumung aller Dinge in die Nähe der Konstituierung eines literarischen Werks gerückt wird. Die Eingriffe im Jünger-Haus werden als editorische Praxis ähnlich der Editionspraxis zur Herausgabe einer neuen Werkausgabe beleuchtet. Noch einmal stehen alle Objekte als mögliche Werkbestandteile auf dem Prüfstand.

Sanduhren und Stahlhelme als Werksymbole im Jünger-Haus

Nach Ablauf der großen Ernst-Jünger-Ausstellung im LiMo verlassen die Sanduhren und Stahlhelme des Autors das Marbacher Literaturmuseum. Zusammen mit den anderen in der Ausstellung präsentierten Gegenständen aus dem

522 Jünger, Ernst: Der Waldgang. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 7. Stuttgart 1978. S. 281-375; ders.: Das Abenteuerliche Herz, 2. Fassung. In: ebd. Bd. 9, S. 177-330; ders.: Autor und Autorschaft. In: ebd. Bd. 19, S. 9-266.

523 Vgl. dazu Schmidt 2010.

524 Penke 2013, S. 193.

525 Spiegel 2011, o.S.

Wohninterieur des Autors werden sie von den Restauratorinnen verpackt und nach Wilflingen transportiert (Abb. 47). Erneut finden die Uhren und die Helme ihren Platz auf den Regalen im Arbeitszimmer des Autors. Sie sind die letzten noch fehlenden Objekte in diesem Raum, zusammen mit Mikroskop, Schere und Lupe, Notizblock, Füllfederhalter und anderen Utensilien der Käferforschung und Schreibarbeit, die vom Schreibtisch entfernt wurden. Längst sind alle Bücher wieder in den Regalen, die Bilder an den Wänden, die Kunstgegenstände, Naturalien und andere Sammelgegenstände auf den Fenstersimsen, den Regalbrettern, an den Außenseiten der Regale und an den Türleibungen. Das neu konzipierte Jünger-Haus wird die vorerst letzte Station der Uhren und Helme sein. Alles hat dort im Zuge einer einwöchigen Rückräumungsaktion wieder seinen Platz gefunden. Wer das Jünger-Haus vor seiner Evakuierung 2009 besucht hat, fühlt sich sofort wieder in die Atmosphäre der Lebens-, Arbeits- und Schreibwelt des Autors zurückversetzt, als hätten die Dinge das Haus nie verlassen. Die Marbacher Restauratorinnen positionieren die Sanduhren erneut auf dem Regal neben Jüngers Schreibtisch und die beiden Helme auf dem Regal an der gegenüberliegenden Seite des Raumes. Die kuratorische Vorgabe ist es, einen Zustand des Wohninterieurs herzustellen, der dem zu Jüngers Lebzeiten möglichst nahe kommt. Die Uhrenexemplare, die 2001 in der Ausstellung „Erinnerungsstücke“ präsentiert worden sind, daraufhin inventarisiert wurden und in der großen Ernst-Jünger-Ausstellung 2010/11 erneut zu sehen waren, sind nun mit einem kleinen Schildchen und einer Inventarnummer versehen, angebracht mit einem dünnen schwarzen Bindfaden am Messinggehäuse der Uhr, so dass es sich problemlos unter dem Glaskörper verstecken lässt (Abb. 48). Es zeichnet die Exemplare als Eigentum des DLA und als Teil des erschlossenen Nachlasses Ernst Jüngers aus. Auch das Inlay der beiden weitgereisten Helme mit den aufgebrachten Inventarnummern bleibt so dem Blick des Besuchers verborgen. Ein am Boden entlanglaufendes, blaues Leitsystem ersetzt die antiquierten Museumskordeln, die dem Besucher während des Museumsbetriebs in den Jahren 1998 bis 2009 das allzu nahe Herantreten an das Mobiliar verwehrten (Abb. 49). In dieses Leitsystem eingebunden sind Zitate aus der Feder des Autors, größtenteils aus den Werken, die er ab 1950, dem Jahr seines Einzugs ins Haus, verfasst hat. Die blauen Metallschienen und tafeln machen dem Besucher noch eindrücklicher deutlich, dass er hier kein Wohnhaus mehr betritt, sondern musealen Raum. Die ausgewählten Zitate auf den Tafeln bilden den Versuch, Jünger an seinem einstigen Lebensort selbst das Wort zu geben.

„Über die dingliche und persönliche Beglaubigung hinaus wird Authentizität im Jünger-Haus nun auch durch das verbürgt, was in einem Literaturmu-

*seum immer die größte Glaubwürdigkeit besitzt: durch das Wort des Autors selbst.*⁵²⁶

So erklärt der kuratorische Leiter des Projekts das Vorgehen in seinem Vortrag zur Wiedereröffnung am 29.03.2011. Die Textstellen schaffen Raumbezüge, die Zitate thematisieren die Stimmung des Hauses, sind Beschreibungen täglicher Rituale oder setzen verschiedene Dingarrangements in Bezug zur Reiselust, Naturwahrnehmung oder Weltansicht des Autors. Jeder Raum betont somit „je einen Akzent von Jüngers Werk“⁵²⁷. In Jüngers Arbeitszimmer entspricht die Raumtopografie auch einer solchen Objekttopografie. Das Eingangszitat im Arbeitszimmer aus dem „Sanduhrbuch“⁵²⁸, mit dem der Autor selbst die Verbindung zwischen „Studierzimmer“ und „Sanduhrstimmung“ schafft, stellt die Uhren als Intro-Objekte und somit visuelle Indikatoren des Raumthemas heraus (Abb. 50). Begibt man sich weiter hinein ins Arbeitszimmer, fällt der Blick auf eine zweite Zitattafel vor dem Regal mit den Stahlhelmen. Der Besucher liest über Jüngers in seinem Erstlingswerk „In Stahlgewittern“ (1920) literarisiertes Erlebnis, dem Tod knapp entronnen zu sein, und über den Helm als Lebensretter (Abb. 51). Diese Textstelle stammt nicht aus Jüngers Wilflinger Zeit und somit nicht aus seinem Alterswerk, doch die Stahlhelme können aufgrund ihrer Prominenz im Werk und ihres Schauwertes nicht unkommentiert bleiben. Damit stellen sie die Besucher wie auch den Kurator vor einen Sachzwang. Konzeptionell war ursprünglich nur ein Raumzitat zu den Sanduhren vorgesehen, im gemeinsamen Brainstorming des Kuratorenteams wurde aber schnell deutlich, dass es eines Kommentars zu den auch medial immer wieder als Ikonen rezipierten Stahlhelmen Ernst Jüngers bedarf und dass der Besucher ihn geradezu erwartet.⁵²⁹ Erneut ist es die Literarisierung der Stundengläser und Stahlhelme, die dem Besucher des Jünger-Hauses nicht nur den Raum und die Ordnung der Dinge darin näher bringt und ihn zu Jünger privatim führt. Die Objekte sollen dem Besucher – nicht als Stückwerke, sondern als Werkstücke – auch das Werk Ernst Jüngers vor Augen führen.

Doch nicht bei allen Objekten ist die Kette der literarischen und damit auch musealen Evidenz zwischen Leben und Werk des Autors so lückenlos. Nicht alle im Jahr 2009 ausgeräumten Objekte finden erneut Eingang ins Jünger-Haus als Repräsentanten des Œuvres. Es gilt auch in dieser letzten Station, den Blick auf Objekte zu richten, deren museale Nobilitierung von den Akteuren ausgehandelt wird. Denn 2011 werden Objekte zu Museumsobjekten in der literarischen Gedenkstätte, die dem Blick des Besuchers im Gedenkstättenbetrieb bis 2009 noch verborgen geblieben sind.

526 Schmidt 2013, S. 235.

527 Ebd.

528 Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. Bd. 12 (1979), S. 105.

529 Vgl. Eintrag im Feldtagebuch vom 08.03.2011.

4.5.2 Die Neuinszenierung des Jünger-Hauses als „Wohnhaus letzter Hand“

Bei der Musealisierung des Wohnhauses als literarische Gedenkstätte gehen die Akteure und Kuratoren von einem Referenzzeitraum aus, der dieses Gesamtwerk präsentiert und den es wieder text- bzw. dingkritisch herzustellen gilt, um dem verlorenen Original des Werks möglichst nahezukommen bzw. es als ein „Wohnhaus letzter Hand“⁵³⁰ zu konzipieren.

Bereits im Zuge der „Authentizitätsprüfungstermine“ zu den Sanierungsmaßnahmen hat sich gezeigt, dass es dazu der Festlegung eines Referenzzeitraumes bedarf, der editorischen Wahl eines Textes bzw. einer Raumsituation, an der sich die Neukonzeption des Hauses orientiert. Dass sich der Zustand während dieses Referenzzeitraums bei der Gestaltung der Innenräume nicht immer klar rekonstruieren lässt, ist jedoch auch deutlich geworden: Nach Jüngers Tod und in den zehn Jahren Museumsbetrieb danach haben verschiedene Akteure das Aussehen der Innenräume verändert und somit das verdinglichte Œuvre Jüngers weiter ediert. Dennoch – oder gerade deswegen – besteht der Wunsch, mit einer Neuedition dem Zustand in einem Referenzzeitraum zu Jüngers Lebzeiten möglichst nahezukommen. In Marbach macht man sich folglich auf die Suche nach einer gut dokumentierten letzten Fassung des Aussehens der Innenräume und wird fündig: Im Zuge der ersten Transformation des Wohnhauses zur Gedenkstätte 1998 sind die verschiedenen Raumensembles wenige Wochen nach dem Tod Jüngers fotografisch festgehalten worden. Anhand dieser Fotodokumentation soll die Wohnsituation wiederhergestellt werden. Editionspraktisch handelt es sich um ein Analogon zum Leithandschriftverfahren, dem Versuch, „[a]n die Stelle der strengen Rekonstruktion des verlorenen Autortextes [...] die Orientierung an der besten der überlieferten Handschriften“⁵³¹ zu setzen.

Diese Editionspraxis ist eine andere als die von den Marbacher Akteuren im Zuge der großen Sonderausstellung im LiMo verfolgten Methode: War es dort das Einnehmen einer genetischen Perspektive, einer Sichtung der Textüberlieferung und die synoptische Darstellung verschiedener Textversionen von den ersten Notizen über die Entwürfe bis zu den Reinschriften und zum Druck unter Einbezug der gegenständlichen Nachlassteile, steht in Wilflingen die rückwärts auf ein vermutetes Original gerichtete Sichtung und Ordnung der Überlieferung im Vordergrund. Bodo Plachta fasst diese beiden in Marbach und Wilflingen unterschiedlich praktizierten Editionsverfahren wie folgt zusammen:

„Während sich der klassische Philologe und der Textkritik betreibende Mediävist vor die Aufgaben gestellt sehen, aus einer vielfach korrupten Überlie-

530 Spiegel 2011, o.S.

531 Nutt-Kofoth 2007, S. 9.

*ferung, von der ungewiß ist, inwieweit sie auf den Autor zurückgeht, einen Text zu gewinnen, der dem des verlorenen Originals möglichst nahe kommt, hat es der neuphilologische Editor häufig mit mehreren autorisierten Textträgern zu tun, die jeweils einen authentischen Text repräsentieren. Bei der Edition von mittelalterlichen Texten ist es notwendig, aus der gesamten Überlieferung schrittweise einen Text zu erarbeiten, mit dem jedoch nur annähernd der Autortext wiedergewonnen werden kann.*⁵³²

Im Abgleich mit der Fotodokumentation 2009, die im Zuge der Ausräumung angefertigt wurde, bestehen Unterschiede, die sich bei der Rückräumung zeigen: Nachdem alle Teppiche und alles Mobiliar wieder in Wilflingen sind, werden die Fotos des gewünschten Referenzzeitraumes an den Wand- und Regalteilen angebracht und dienen als Vorlage zur Wiedereinräumung der Bücher und Objekte (Abb. 52). Der editorische Spielraum wird deutlich, wenn die Vorlage vom Zustand 2009 abweicht, es beispielsweise überzählige Objekte gibt, wie das nachfolgende Beispiel verdeutlicht:

Zwist um die Katze aus Ton – ein ethnografischer Ausschnitt, Teil III

Im Zuge der Räumung 2009 wird aus einem der Regale in der Großen Bibliothek Jüngers eine kleine Tonkatze eingepackt, die auf den Büchern im obersten Regalbrett drapiert war. Abbildung 53 zeigt die Katze rechts oben am Bildrand auf den Büchern auf dem obersten Regalbrett. Bei der Wiedereinräumung können die Beteiligten das Objekt aber nicht auf der fotografischen Vorlage aus dem Jahr 1998 ausfindig machen. Die Katze wird bei der Einräumung in einer Liste der „überzähligen Objekte“⁵³³ verzeichnet. Gemeinsam wird im Editorenteam entschieden, dass diese Katze aus Ton wohl später ins Haus gekommen sein muss und deswegen nicht wieder ins Regal kommt. Sie wird in eine Kiste mit all den anderen Objekten gelegt, die 2009 evakuiert, im Fundus der Fotos 1998 aber nicht zu entdecken sind und der Stiftung mit unbestimmtem weiterem Schicksal übergeben werden (Abb. 54). Dass die Katze nun nicht mehr Teil des Interieurs und damit nicht mehr Teil des Gesamtkunstwerks Jüngers ist, wird der Besucher im Einzelnen wohl kaum bemerken. Der Haushälterin alias Kustodin fällt das Fehlen des Objekts im anschließenden Rundgang aber durchaus auf. Sie macht ihrem Unmut über diesen nach ihrem Verständnis fehlerhaften Eingriff ins Werk Luft und wendet sich schriftlich an das Editorenteam in Marbach. Ihr Schreiben birgt den Beleg, der die Katze

532 Plachta 2006, S. 90.

533 Die Liste befindet sich in der Registratur ALIM, die Tonkatze ist mit dem Standort 1/5/16 vermerkt (Raum/Regal/Boden) und unter „Problem“ ist „übrig, auf 98er Foto nicht zu sehen, auf 2009er vorhanden“ notiert.

als werkzugehörig auszeichnet: die Kopie einer Postkarte aus der Hand Jüngers. Bereits im Zuge der Einräumung insistierte die Kustodin und beteuerte, dass dieses Kätzchen schon zu Lebzeiten Jüngers da war. Im Gegensatz zu den 2009 angefertigten Fotos, die jeden einzelnen Regalboden systematisch dokumentieren, geben die Fotos aus dem Jahr 1998 einen oftmals eher cursorischen Blick auf die Regale frei und machen die Identifikation einzelner Objekte nicht immer ganz einfach. Überlieferungsfehler sind demnach kaum zu vermeiden und müssen in Kauf genommen werden. Im Falle der Tonkatze ist der Fall aber klar: Eine Nahaufnahme des obersten Regalbodens liegt vor, deutlich erkennbar die Ausgaben zu Kafka, Jeremias Gotthelf und schließlich auch fünf grüne Bände einer Klopstock-Ausgabe, auf denen sie gesessen haben soll. Auf dem Referenzfoto aus dem Jahr 1998 fehlt sie am rechten oberen Bildrand (Abb. 55).

Die von der Kustodin als Beleg angeführte Postkarte Jüngers datiert auf den 17. August 1993. Jünger schreibt: „Verehrtes Ehepaar Wolfram. Erst spät komme ich dazu, [...] Ihnen für Ihren Brief vom 15. Februar zu danken – ebenso für das Kätzlein, das mir von meinen Büchern herunter blickt.“⁵³⁴

Die Kustodin schreibt dazu:

*Beigefügt sende ich Ihnen per Fax das Schreiben von E. J. an Dr. Susanne Wolfram. [...] Nun war genau dieses Ehepaar im Jünger-Haus und die Dame erkundigte sich nach diesem Kätzchen. Ich versprach ihr, es genau dort zu platzieren, wo es früher war, was ich auch tat.*⁵³⁵

Das Objekt hat im Aushandlungsprozess um die möglichen Werkbestandteile seinen Weg aus der Kiste der überzähligen Objekte erneut ins Interieur gefunden: Doch auch das soll nicht sein finaler Platz bleiben. Bei einem Besuch im Jünger-Haus ein Jahr nach dessen Eröffnung im März 2012 ist das Kätzchen wieder an ganz anderer Stelle zu entdecken: Es sitzt auf dem Wasserboiler in der ehemaligen Küche Jüngers im Erdgeschoss (Abb. 56), also in einem Raum, der zum musealen Funktionsraum gemacht wurde. Hier befinden sich heute der Kassenraum und ein kleiner Museumsshop. Weshalb das Kätzchen nun hier sitzt, wird letztlich wohl unklar bleiben. Deutlich werden aber erneut die Aushandlungsprozesse der unterschiedlichen Akteure, die gemeinsam als Editorenteam fungieren. Dieses Objekt

534 Vgl. das Schreiben Monika Miller-Vollmers vom 23.04.2011 mit der Kopie der Postkarte Jüngers an den Leiter der ALIM. Registratur ALIM.

535 Vgl. ebd.

wurde bei der Neuedition aus dem Werk entfernt, aufgrund seiner literarischen Nobilitierung und des Referenztextes Jüngers wieder zum Werkbestandteil gemacht und letztlich doch wieder aus der reinszenierten Bibliothek genommen und an einem neutralen, weil funktionalen Raum des Hauses platziert. Damit befindet sich das Objekt in einem Zwischenstatus: Es ist zwar noch Teil des Jünger-Hauses, wird aber nicht mehr eindeutig als Besitzobjekt Jüngers in seinen reinszenierten Wohnräumen und somit nicht mehr als werkzugehörig gekennzeichnet.

Bei einer erneuten Durchsicht des kompletten Fundus der Fotos, die 1998 in den Innenräumen Jüngers gemacht wurden, werde ich dann doch noch einmal fündig. Eine Aufnahme zeigt die Katze auf den Büchern eines anderen Regals in Jüngers Bibliothek sitzend als bei der Ausräumung 2009. Es muss also zwischen 1998 und 2009 schon einmal seinen Platz im Interieur gewechselt haben – was zu Verwirrung bei den verschiedenen Akteuren und zum unterschiedlichen editorischen Umgang mit diesem Objekt bezüglich einer Werkzugehörigkeit geführt hat.

Am Beispiel des Umgangs mit diesem Objekt zeigt sich, dass das Editorenteam darum bemüht ist, mögliche Überlieferungsfehler aufzudecken bzw. das Werk neu zu interpretieren. Die Tonkatze als Überlieferungsgegenstand wurde aus dem Gesamtwerk in dem Glauben entfernt, so einem verlorenen Original des Autortextes nahe zu kommen.

Das Badezimmer und der Autorenschreibtisch: interpretatorischer Spielraum

Der interpretatorische Spielraum der Akteure wird vor allem bei den Räumen und Interieurteilen deutlich, bei denen bewusst vom Konzept der Fassung letzter Hand abgewichen wird und Objektkonstellationen ohne eine Vorlage museal inszeniert werden: Dies ist beispielsweise in den beiden Räumen des Badezimmers der Fall. Hier sind es wiederum Dezenzkriterien, die die editorische Vorgehensweise mitbestimmen. Der Projektleiter weist darauf hin, es habe

„immer etwas Ungehöriges, kulturelle Konventionen Verletzendes, sich in fremden Schlafzimmern, Toiletten oder Bädern, die man ansonsten nie hätte betreten dürfen, frei und ungestört zu bewegen“⁵³⁶.

Dass von diesen Räumen aber eine ganz besondere Faszination ausgeht und die Besucher sich hier Jünger privatim ganz nahe fühlen, ist ihm bewusst. Dieses emotionale Erleben der Besucher während des Rundgangs durchs Jünger-Haus möchte er erhalten wissen.⁵³⁷ Des Weiteren berichtet die Kustodin, die die Tür

536 Schmidt 2013, S. 238.

537 Vgl. dazu auch Thieme 2011, S. 68f.

zum Bad in den letzten zehn Jahren auf Anfrage öffnete, dass die Besucher immer wieder nach Jüngers literarisierten „Morgenbädern“ fragen würden. Damit erhält auch dieser Raum die literarische Weihe und eine Texttafel mit einem Zitat aus Jüngers Alterswerk „Siebzig verweht III“, das Lebenshaltung und literarisches Werk des Autors zueinander in Beziehung setzt und so beginnt:

„[Ein] kaltes Bad bei Zimmertemperatur. Bei längerem Verweilen zwei Möglichkeiten: entweder Tod durch Unterkühlung oder Erwärmung des Wassers durch den Körper, insbesondere den Herzschlag, zu erträglicher Temperatur.“

Dem Besucher wird mit der Neukonzeption also offiziell ein Blick in die Räume ermöglicht. Das voyeuristische Moment – wie es sich Besucher beim Betreten der Badezimmerräume bisher offenbarte – wird jedoch bewusst gebrochen.⁵³⁸ Die Wanne und die rosa Badvorhänge bleiben. Die Farbe hat Jünger nach Auskunft der Haushälterin selbst gewählt. Zumindest soll sie ihm gefallen haben. Entfernt werden bei der Rückräumung alle persönlichen Badrequisiten: der Schwamm, die Bürste, die Bettflasche, der Bademantel des Autors, seine Cremes und Wäscherchen (Abb. 57).

Abbildung 29 zeigt noch einmal die Kommode im Vorzimmer des Bads im Jahr 2009, vor der Ausräumung des Hauses. Auf einem Handtuch stehen neben einer Grünpflanze verschiedene Hygieneartikel Jüngers und vermitteln den Eindruck, der Autor wolle sie immer noch schnell zur Hand haben: Rasierwasser, Kleiderbürsten, ein elektrischer Rasierapparat, eine Nagelfeile und anderes. Bei der Neukonzeption des Jünger-Hauses werden einige der vormals im Badezimmer bzw. in den Schubladen oder auf der Badkommode befindlichen Objekte unter einem Glassturz vitrinisiert, (Abb. 58) der Rest wird entweder entsorgt oder der Stiftung übergeben. Zu sehen sind Hygieneartikel wie der Flakon mit dem Aftershave „Old Spice“, eine Flasche „Schwedentrunk – Elixier ad longam vitam“ samt Verpackung sowie ein kleines Medizinfläschchen mit einem Tonicum, dessen Aufschrift das Versprechen „Immer jünger“ macht – die ironische Brechung durch die Vitrinisierung und damit Hypertrophierung dieser körpernahen Utensilien des Autors wird bewusst hergestellt und signalisiert dem Besucher gleichzeitig die „produktive Distanznahme“ zu den „Rückzugs- und Schutzräumen des Privaten“⁵³⁹, wie der kuratorische Leiter betont. Der Kustodin alias Haushälterin sind diese Eingriffe ins Badezimmer zu tief und verfälschend. Ähnlich der Katze aus Ton vermisst sie die Badutensilien an ihren angestammten Plätzen und empfindet den Raum jetzt nicht mehr als authentisch: Diese Objekte fehlen im Œuvre Jüngers. Darauf weist sie auch das Kuratorenteam hin, indem sie im Zuge der Rückräumung kleine Zettel an den vermeintlichen Fehlstellen im Bad anbringt (Abb. 59). Für sie ist damit eine Fassung letzter Hand nicht mehr gewährleistet.

538 Vgl. ebd.

539 Ebd.

Deutlich wird, dass Sie sich im Gegensatz zu den verschiedenen Marbacher Kuratorenteams dabei an keinem (literarischen) Werkbegriff orientiert. Für sie ist in der Rekonstruktion der Wohnräume nicht primär entscheidend, in welchem Bezug Dinge und Räume zu Jüngers Texten stehen oder wie sie sich dazu deuten lassen – auch wenn ihr im Falle des Tonkätzchens ein literarisches Zeugnis Jüngers als Beleg dient. Die Wiederherstellung von Jüngers Lebenswelt und seinen alltäglichen Praktiken, die im Umgang des Autors mit seinen alltäglichen Gebrauchsobjekten aufgezeigt werden, bildet für sie oberste Prämisse bei der Herstellung von Authentizität, die somit auch jenseits jeglicher Kennerschaft von Jüngers Texten funktionieren würde. Im Fall der entfernten bzw. singular präsentierten Objekte aus dem Badezimmer handelt es sich aber um kein Missverständnis, sondern um einen bewussten kuratorischen Eingriff: die Emendation, also die Tilgung von Objekten aus dem Gesamtkunstwerk sowie eine editorische Interpretation der vorliegenden Fassung durch die museal gekennzeichnete Präsentation von Badutensilien in einer Vitrine.

Eine Interpretation wird auch dann vorgenommen, wenn die Überlieferungssituation und damit der editorische Rekurs auf eine Fassung letzter Hand nicht mehr gewährleistet ist. Dies ist beim Schreibtisch Jüngers der Fall. Welche Objekte sich in welcher Konstellation zu welchem Zeitpunkt auf dem Schreibtisch befanden, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren. Spätestens seit der Umfunktionalisierung der Schreibtischfläche zur Kaffeetafel beim Besuch der Trauergäste im Todesjahr Jüngers ist jegliche Schreibtischsituation als inszeniert zu betrachten. Eine Aufnahme in einem Fotoband, der im Todesjahr Jüngers entstand, zeigt den fast leeren Schreibtisch mit einer darauf drapierten blühenden Orchideenpflanze (Abb. 60). Während der zehn Jahre Gedenkstättenbetrieb hat die Haushälterin alias Kustodin den Schreibtisch so hergerichtet, dass seine doppelte Funktion als Arbeitsplatz Jüngers für die literarische wie auch für die naturwissenschaftliche Arbeit mit den Käfern für die Besucher erkennbar wird (vgl. Abb. 9). Auf der Arbeitsplatte befanden sich eine Blumenvase mit frischer Schnittblume, Stapel mit naturwissenschaftlicher und anderer Lektüre, mehrere Bücher davon aufgeschlagen, verstreute Schreib- und Arbeitsutensilien. Mehrfach fungierte der Schreibtisch den im Haus tätigen Akteuren als Arbeitstisch und nicht nur als Kaffeetafel: Der Bibliothekar nutzte ihn, um bei der Ausräumung die Übersicht über die angefertigten Raumpläne zu behalten (Abb. 61), während der Sanierungsmaßnahmen diente er als Ablagefläche für die Deckenlampe und Kartons (Abb. 62), die Restauratorinnen richteten ihn sich als Arbeitsplatz zur Dokumentation während der Rückräumung ein (Abb. 63). Nachdem im Jahr 2011 wieder alle Objekte und alle Bücher gemäß der Fotovorlage eingeräumt worden sind, ist es nur noch die Arbeitsplatte eines Schreibtisches, die nun gähnend leer wirkt. Die Utensilien, die bei der Ausräumung 2009 auf dem Tisch waren, sind in zwei Schachteln verpackt und stehen für eine erneute Inszenierung zur Verfügung. Ein Teil davon wurde bereits in der Jünger-Ausstellung im LiMo in einer Vi-



Abb. 60: Jünger-Haus, 1998. Foto: Barbara Figal.

trine des Ausstellungskapitels „Am Nullpunkt“ auf dem untersten Vitrinenboden als „letzte Dinge von Jüngers Schreibtisch“⁵⁴⁰ präsentiert. In der Ausstellung und im Ausstellungskatalog wurden diese Utensilien mit dem Jünger-Zitat „Optische Instrumente sind Angriffswaffen“⁵⁴¹ vertextet, eine Karteikarte aus den Vorarbeiten zum zweiten Band des „Arbeiters“ birgt das literarische Narrativ und die Verortung der Nachlassgegenstände – erneut ist es die literarische Nobilitierung der Objekte durch Zeilen aus Jüngers Feder, die in der Ausstellung aufgezeigt und gleichzeitig gefestigt wurde. Den Akteuren im Jünger-Haus wird schnell klar, dass der Schreibtisch erneut inszeniert werden muss, auch auf den Referenzfotos aus dem Jahr 1998 ist keine Detailaufnahme des Tisches zu finden. Das museale Spielmaterial dazu ruht in den beiden Kisten, ergänzt um die Gegenstände, die für die große Jünger-Ausstellung entnommen wurden. Bücher sind allerdings nicht darin, diese Objektkategorie wurde interimistisch eigens im Bibliotheksmagazin Marbach untergebracht, die Schachteln enthalten nur Gegenständliches. Dem Schreibtisch als Kernstück des Arbeitszimmers kommt in der Dichtergedenkstätte prominente Bedeutung zu. So resümiert Bodo Plachta:

„[Wir wollen] die Entstehung von (Kunst)Werken in eben diesen Räumen verorten und das Umfeld des kreativen Prozesses kennenlernen und verstehen. Arbeitszimmer sind daher beinahe automatisch zum Zentrum eines Dichterhauses geworden, in denen Schreibtische noch einmal eine besondere Ausstrahlung haben.“⁵⁴²

Ellen Markgraf stellt die Frage nach der Existenz und Präsentation von Künstlerateliers in ihrer historischen Entwicklung und betrachtet den Arbeitstisch als zentrales Element des Künstlerateliers mit wachsender Bedeutung.⁵⁴³ Die herangezogenen Beispiele aus den bildenden Künsten belegen, dass der Tisch seit dem Barock vom Objekt zum Subjekt und zur Metapher für den Künstler selbst wird, der an ihm arbeitet. Der Arbeitstisch wird von der Ablagefläche zum Handlungsträger, das inszenierte Atelier zum verlassenen Denklabor. Der Tisch repräsentiert dabei die Schnittstelle zwischen Denken und Handeln. Was Markgraf an Beispielen aus den bildenden Künsten festmacht, wird in der Literaturforschung noch konkreter. Annegret Pelz untersucht den Schreibtisch als „Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen“ und geht der Beziehung von vier

540 Vgl. dazu Text und Abbildungen im Ausstellungskatalog von Gfrereis et al. 2010, S. 180-183.

541 Ebd., S. 181.

542 Plachta 2011, S. 385.

543 Vgl. Markgraf, Ellen: Die Wandlung des Künstlerateliers – von dem Ort der Inszenierung zu der Inszenierung des Orts. In: Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern. Bielefeld 2005, S. 55-70.

Dichterinnen zu ihren Schreibmöbeln nach.⁵⁴⁴ Sie nimmt den Leser mit auf eine literarische „Schreibtischreise“ durch Texte der Dichterinnen anhand auf dem Tisch deponierter Erinnerungsstücke und konstatiert, dass „das Möbel nicht nur Diener ihrer Tätigkeit, sondern in seinen räumlichen Dimensionen zugleich ihr Medium und Gedächtnisort“⁵⁴⁵ ist. Der Entwurf von Autorschaft knüpft sich somit nicht allein an die Autorenpersönlichkeit, sondern an den Schreibtisch als „einzig sichtbares und vorzeigbares Depot der Erinnerungen“⁵⁴⁶, mit dessen literarischer Beschreibung sich die Dichterinnen ein privates Museum errichten.

Auch Bodo Plachta untersucht den Schreibtisch im Rahmen seiner Forschung zum Medienwandel und Medienwechsel in der Editionswissenschaft. Er konstatiert, dass der Schreibtisch als Schreibort entscheidenden Einfluss auf den Schreibprozess und damit das literarische Schaffen der Autoren nimmt. Trotz des schnellen Medienwandels bleibt der Schreibtisch als Ort des kreativen Schaffens relativ stabil und bildet somit zu Recht das Kernstück des Arbeitszimmers als Zentrum jeder Dichtergedenkstätte. Seine Signifikanz für das literarische Schaffen fasst Plachta wie folgt zusammen:

*„Schreibtische blieben als Möbeltypus im Laufe der Zeit stabil, während sich Schreibmittel und Materialien veränderten und damit den Medienwandel signifikanter dokumentieren. Dennoch gehören Schreibtische zweifellos zur ‚dokumentarischen Materialität‘ von Schreibprozessen.“*⁵⁴⁷

Die Inszenierung des Schreibtisches ist kurz vor der Eröffnung des Jünger-Hauses im März 2011 also noch die einzige und aufgrund der hohen Bedeutung des Schreibtisches in der Dichtergedenkstätte auch die heikelste Aufgabe der Interieurrekonstruktion. Noch ist unklar, wie dabei vorgegangen werden soll. Sicher ist, dass der Schreibtisch neben den Sanduhren und den Helmen im Raum die Blicke der Besucher in besonderer Weise auf sich ziehen wird. Für die Verfasserin dieser Arbeit entsteht in dieser Situation ein Konflikt zwischen ihrer Rolle als begleitende Ethnografin im Feld einerseits und als Mitglied des Projekt- und somit auch Editorenteams in Bezug auf die Edition und damit Präsentation von Jüngers Œuvre andererseits: Der Projektleiter beauftragt sie mit der Wiederherstellung einer Schreibtischsituation „nach bestem Wissen und Gewissen“⁵⁴⁸ und mit der Begründung, dass sie mittlerweile durch ihre teilnehmende Beobachtung und Begleitung aller Prozesse im Jünger-Haus und in Marbach in den letzten zwei Jahren wohl die beste Kenntnis der einzelnen Interieursituationen habe.

544 Vgl. Pelz, Annegret: Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen. In: Heuser, Magdalene (Hg.): Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen 1996, S. 233-247.

545 Ebd., S. 233f.

546 Ebd., S. 244.

547 Plachta 2013, S. 266f.

548 Gesprächsnotiz mit Thomas Schmidt vom 27.03.2011.

„Repräsentativen Charakter“ soll der Schreibtisch haben und „weniger rümpelig“ aussehen.⁵⁴⁹ Somit wird die Forscherin zur Akteurin, die mit am Werkprofil des Autors arbeitet und bestimmt, was zukünftig Teil des Œuvres sein wird.⁵⁵⁰ Sie entscheidet sich dafür, auf dem Schreibtisch auch weiterhin Utensilien auszuliegen und somit auszustellen, die Jüngers literarische wie auch seine naturwissenschaftliche Arbeit zeigen: der Füllfederhalter sowie die Feder, mit denen er in seine Journale schrieb, dazu ein Gläschen eingetrockneter Tinte, das Schweizer Taschenmesser, das Jünger „zu so gut wie allem gebraucht hat“, wie die Haushälterin beim Ausräumungsprozess erzählte, zum Beispiel für die Käferjagd beim täglichen Waldgang, das Schneiden von Blumen und Blüten, die Präparation am Schreibtisch sowie das Öffnen der Korrespondenz und das Ablösen schöner oder seltener Briefmarken auf den Couverts. Auch Lampe, Lupe, Mikroskop und Utensilien für die Präparation von Käfern finden wieder ihren Platz auf dem Tisch. Zusätzliches Material, das ursprünglich nicht auf dem Schreibtisch war, stammt aus den Schubladen des Sekretärs aus Jüngers Arbeitszimmer: Dort wird das Marbacher Projektteam im Zuge der Einräumung, die auch gleichzeitig die Ausräumung aller Schubladeninhalte bedeutet, fündig (Abb. 64). Besonders schöne Käferexemplare, die sich noch in einer Schublade des Sekretärs befanden, werden herausgesucht und auf dem Schreibtisch präsentiert, dasselbe gilt für Utensilien zur Präparation wie Watte oder Behältnisse mit Fixiermittel, auch sie werden wahlweise ausgetauscht oder ergänzt. Jetzt sind es ästhetische Kriterien, nach denen die Gegenstände drapiert und ausgerichtet werden, ähnlich dem Einrichten einer Museumsvitrine. Es werden insgesamt weniger Bücher und Gegenstände aus der Autorenbibliothek des Magazins in Marbach entliehen und auf der Schreibtischplatte ausgelegt, als dies vor der Evakuierung der Fall war. Der Schreibtisch wird übersichtlicher gestaltet. Aufgeschlagene und ausgelegte Forschungsliteratur soll nicht mehr den Eindruck erwecken, als hätte Jünger gerade eben noch darin geblättert. Es darf und soll deutlich werden, dass das Ganze inszeniert ist und die Objekte nur exemplarischen Charakter haben: Eine Hälfte des Schreibtisches verdeutlicht die Schreib-, die andere Hälfte die entomologische Arbeit. Ein handschriftlich verfasstes Manuskriptfragment Jüngers wird auf die Seite der Schreibarbeit gelegt. Nach Absprache mit dem Literaturarchiv darf es bei Führungen aufgeschlagen und gezeigt werden. Der Besucher kann neben Jüngers originaler Handschrift auch eine von Jünger in das Textmanuskript eingeklebte, getrocknete Blüte betrachten, wie sie sich in seinen Aufzeichnungen so oft finden. Das Schweizer Taschenmesser als Multifunktionsinstrument darf nicht fehlen, aus Sicherheitsgründen wird es allerdings zugeklappt und nicht

549 Ebd.

550 Die folgende Beschreibung des Schreibtischs bezieht sich auf die Situation am Abend des 28.03.2011, einen Tag vor der Wiedereröffnung. Die Objekte und deren Konstellation haben sich seitdem mehrfach leicht geändert, wie die Verfasserin bei Besuchen des Jünger-Hauses in den Folgejahren feststellen durfte.

mehr offen präsentiert. Schnittblumen oder Topfpflanzen werden aus konservatorischen Gründen keinen Platz mehr auf dem Schreibtisch finden, dafür aber Objekte, die den Blicken des Besuchers bisher verborgen geblieben waren, wie das aus der Handschriftenabteilung Marbachs entlehene Tagebuch Jüngers oder die Gegenstände aus den Schubladen. Sie werden Teil des inszenierten Schreibtisches und erhalten somit Eingang ins präsentierte Gesamtkunstwerk Jüngers (Abb. 65).

5. Zusammenfassung und Ausblick

5.1 Deutungshoheiten und Aushandlungsprozesse

Im Nachzeichnen der Migrationswege und des Umgangs mit den Markerobjekten wird deutlich, dass wechselnde Akteure die Deutungshoheit über Dinge aus dem Besitz Jüngers beanspruchen. Sie nehmen unterschiedliche Rollen ein und verfolgen divergierende Interessen. Bei ihrer jeweiligen Verwerkung der Vor- oder Nachlassobjekte Jüngers im Sinne einer Werkkonstituierung greifen sie auf die Praktiken der Selektion und der Präsentation zurück. Das Zusammenspiel der Akteure lässt sich als ein Editionsprojekt darstellen, das das Werk Jüngers aus der Überlieferung konstituiert. Indem die Akteure ein Nachlassporträt im Sinne eines Werkprofils formen (Archiv), schließen sie Nachlassobjekte mit ein, die nicht zwischen zwei Buchdeckel passen. Sie verlangen qua Materialität nach der Geste des Zeigens und können das Werk im dreidimensionalen Raum repräsentieren (Dichterhaus, Literatúrausstellung), verändern es dadurch aber gleichzeitig. Was so entsteht, ist die Ausgabe eines Werks, dem eine neue, erweiterte begriffliche Kategorie zugrunde liegt, die sich nicht mehr nur auf eine rein literaturwissenschaftliche Begriffsdefinition (Œuvre, Opus) beziehen lässt, sondern beispielsweise auch Anleihen aus der Kunstgeschichte (Gesamtkunstwerk) macht. Es bildet sich eine Kategorie des Werks heraus, deren Untersuchung kulturwissenschaftliche und wissenssoziologische Ansätze erfordert und die beinhaltet, dass die Bestandteile und Grenzen des Werks sich im Blick auf das Zusammenspiel von Akteuren und Objekten als flexibel erweisen.

Dieses Zusammenspiel, verstanden als eine Form der Repräsentation im Latour'schen Sinne, d.h. als eine Versammlung und Zusammenkunft von Menschen und Dingen, bei der strittige Sachverhalte verhandelt und zu öffentlich diskutierten Angelegenheiten werden (z.B. in Form musealer Präsentationen und deren Rezeption), wird von zwei Faktoren geprägt. Dies ist zum einen die Materialität und damit die Berücksichtigung der den Dingen eigenen Wirkmächtigkeit in ihrem Einfluss auf die Entscheidungen der Akteure. Zum anderen ist es der Nachvollzug der Praktiken in der Zusammenschau aller Einzeloperationen der Akteure, die sich gegenseitig prägen und zu einer stufenweisen und prozessualen Werkkonstituierung führen.

Allen Verwerkungspraktiken gemein ist dabei der Versuch, Präsenzeffekte mit den Objekten herzustellen. Diese Präsenzeffekte werden in den untersuchten Stationen durch Authentifizierungs- als Beglaubigungsstrategien im Rekurs auf die Beziehung der Objekte zur Person des Autors und zu seinem literarischen Wirken in unterschiedlicher Gewichtung hergestellt. Strategien zur Authentifi-

zierung entsprechen dabei den Praktiken der Verwerkung und umgekehrt: Nur indem das Objekt von den Akteuren als authentisch im Sinne einer verbürgten Teilhabe am Œuvre eines Autors wahrgenommen und dadurch legitimiert wird (am evidentesten ist dies bei Objekten, die der Autor selbst literarisiert und damit auch authentifiziert hat), kann es auch zum Werkbestandteil werden. Umgekehrt sind es wiederum die Handlungen der Akteure, die die Objekte authentifizieren und sie als Werkbestandteil ausweisen und erlebbar machen (was sich auch bei Objekten beobachten lässt, die keine literarische Nobilitierung seitens des Autors erfahren haben).

Je nachdem, welche Authentizitäts- bzw. Authentifizierungsstrategie mit den Objekten verfolgt wird, ändert sich auch der Status der verhandelten Objekte vom räumlichen Stimmungsding hin zum Werkbestandteil. Eine wichtige Erkenntnis dabei ist, dass diese Authentifizierungs- als Verwerkungsstrategien als eine referenzielle Kette der Erkenntnisproduktion (Bruno Latour) aufeinander aufbauen: Welchen Umgang Objekte in der jeweils vorangegangenen Station erfahren haben und wie sie (personell und medial) rezipiert werden, prägt die sich jeweils daran anschließenden Praktiken und zeigt, dass es oft mehrere Stufen und Stadien der Verwerkung seitens unterschiedlicher Akteure bedarf, um einzelne Objekte zu Werkbestandteilen zu machen oder sie vice versa von der Werkkonstituierung auszuschließen. Ersteres ist beispielsweise bei den Sanduhren und den Stahlhelmen Jüngers der Fall, die sich primär durch eine literarische Nobilitierung seitens des Autors auszeichnen und somit als Werkbestandteile deuten lassen. Die Präsenz von Objekten in Jüngers Texten stellt einen wichtigen Faktor dar, für den die Kenntnis und Rezeption der Schriften des Autors als Vorbedingung gelten muss, um bei den verschiedenen Akteuren (Haushälterin, Archivar, Kurator) unterschiedliche Assoziationen zu bestimmten Objektensembles hervorzurufen, die dann z.B. durch Interieurgestaltung, Nachlasselektion, Museumspräsentation produktiv gemacht und an die Öffentlichkeit weitergegeben werden. Als Folge dessen ist es neben der literarischen Nobilitierung der Objekte maßgeblich ihre Zurschaustellung in Jüngers Wohnraum als einem kreativen Umfeld des poetischen Raums, ihre Übernahme in den Bestand des Literaturarchivs in der Schaffung eines Werkprofils sowie ihre erneute Kontextualisierung in der literarischen Werkschau im LiMo, die sie sekundär zu Werkbestandteilen des Œuvres machen. Ein zweiter maßgeblicher Faktor neben der Verankerung der Lebensobjekte in Jüngers Texten und dem produktiven Umgang dabei ist ihre mediale Rezeption.

Dies zeigt sich am Beispiel der Aufnahme der Sanduhren und Stahlhelme in Bildbände, Zeitungsartikel, Ausstellungskataloge, Postkarten, Film- und Tondokumente sowie in die Sekundärliteratur zu Jünger, seiner Biografie und seinen Schriften. Als eine weitere Form der Öffentlichmachung führt dies wiederum zur wiederholten Einbindung dieser Objekte in literatur- und kulturhistorische Ausstellungsformate (im Schiller-Nationalmuseum Marbach, in Berlin und Han-

nover). Die öffentliche Wahrnehmung der Objekte trägt damit entscheidend zu ihrer Bedeutung bei und prägt die Praktiken der Akteure, sodass die Rolle der Medien als weitere, öffentliche Akteure nicht unterschätzt werden darf. Dass der Archivar für eine Ausstellung sowie für das Inventar des Archivs ein bestimmtes Sanduhrenensemble auswählt, könnte u.a. auch an seiner vorherigen Kenntnis des öffentlich rezipierten Autorenporträts liegen (vgl. Abb. 2), in dem die Sanduhren literarische Requisiten des fast 100-jährigen Jüngers sind. Wenn die Kuratorin der Marbacher Jünger-Ausstellung äußert, dass sie die Helme nicht in der „Verinselung zu Ikonen“ zeigen will, gleichzeitig aber einräumt, dass es „Ikonen“ sind, „die man kennt und die wir einmal in einem anderen Licht zeigen wollen“, dann liegt das u.a. an der hohen medialen Aufmerksamkeit, die die Helme erfahren haben und die ihr diesen Begriff entlockt.

Die Präsenz dieser Objekte wird in Verbindung mit dem jeweiligen Narrativ, mit dem sie ausgestattet werden, noch gesteigert und kann ebenfalls als eine Stufe der Verwerkung angesehen werden. Diese prozessuale Werkkonstituierung, verstanden als eine referenzielle Kette von aufeinander aufbauenden bzw. sich beeinflussenden Praktiken, ist dabei so wirkungsvoll, dass solch prominent gewordene Objekte wie das Ensemble an Sanduhren entgegen ursprünglich getroffenen Regelungen (Nach- bzw. Vorlassvertrag mit der Familie Jünger) verhandelbar und in Teilen dem Bestands- im Sinne eines Werkprofils Jüngers im Archiv zugeschlagen werden. Objekte, die keine Literarisierung seitens des Autors erfahren haben, werden durch die Aufnahme ins Archiv (Mikroskop unter Glassturz) oder die museale Zurschaustellung (Nachttischschublade) ins Werkprofil übernommen oder in die Werkschau integriert. Im Unterschied dazu sind es Objekte wie die Badezimmertür oder die kleine Tonskulptur einer Katze aus Jüngers Interieur, an denen sich im Blick auf die Praktiken der Akteure Aushandlungsprozesse aufzeigen lassen. Im Zuge der Neukonzeption des Jünger-Hauses als einer literarischen Gedenkstätte, der Nachlassübernahme ins Archiv oder aber der Auswahl von Exponaten für die Literatúrausstellung werden sie von einer Teilhabe am Bestands- und damit Werkprofil des Autors (Archivprozesse), an der musealen Werkschau (LiMo) und an der Zurschaustellung des kreativen (Wohn)Umfelds im Sinne eines Gesamtkunstwerks (neu konzipiertes Jünger-Haus) ausgeschlossen.

Hier werden die Konfliktlinien deutlich, an denen entlang das Gesamtwerk Jüngers im Umgang mit den Objekten konstituiert wird. Je nachdem, welcher Akteur in welcher Rolle die Deutungshoheit über die Objekte beansprucht oder zuerkannt bekommt, ändert sich auch die Beglaubigungsstrategie in der Authentifizierung der Objekte und damit ihre Teilhabe am Gesamt(kunst)werk des Autors. Die Interessen sind andere, je nachdem, ob die Deutungshoheit beim Autor, seinen Nachlassverwaltern, den Kustoden, Archivaren oder Kuratoren liegt, die sich mit den Gegenständen aus dem Besitz des Autors befassen. Im Folgenden wird der Versuch einer Kategorisierung vorgenommen: Es werden die

verschiedenen Rollen der handelnden Akteure mit ihrem jeweiligen Anspruch auf Deutungshoheit über die Objekte zusammengefasst und darauf aufbauend ihre verschiedenen Verwerkungspraktiken benannt. Daraus ergibt sich der wechselnde Status der Objekte im Zuge der Werkkonstituierung.

Abschließend werden folgende Fragen über den konkreten Untersuchungsgegenstand und damit die Markerobjekte hinaus thematisiert: Was können die Ergebnisse der empirischen Studie für einen um das Gegenständliche erweiterten Werkbegriff bedeuten? Welche Relevanz haben die Beobachtungen für Kriterien und Regeln der Nachlasserschließung? Welches Selbstverständnis von Archivaren, Kustoden und Kuratoren lässt sich daraus ableiten?

Objekte zu Lebzeiten des Autors

Zu Lebzeiten Jüngers sind Stahlhelme und Sanduhren Eigentum des Autors, der auch die Deutungshoheit über die Objekte innehat. Die beiden Stahlhelme nimmt er im Ersten Weltkrieg als persönliche Erinnerungsstücke und Kriegssouvenirs an sich. Beim Ensemble an Sanduhren handelt es sich um Sammlungsstücke, die der Autor seit Mitte der 1940er-Jahre erwirbt oder geschenkt bekommt. Stahlhelme und Sanduhren sind für den Autor räumliche Stimmungsdinge, die ihn zeitlebens als Teile seines Interieurs begleiten. Eine Verwerkung erfahren sowohl die Stahlhelme als auch die Sanduhren durch den Autor als Urheber, der diese Objekte in seinen Egodokumenten (z.B. Kriegstagebuch, Briefe) thematisiert und literarisch in seinen Opera verarbeitet. Als literarisierte Wohnobjekte erhalten sie Eingang ins Werk. Neben der literarischen Verwerkung werden die Objekte zur Selbstdarstellung des Autors genutzt: In der Wilflinger Oberförsterei führt Jünger Besucher und Gäste an das Regal mit den Stahlhelmen und erzählt die Anekdote der tödlichen Feindbegegnung. Mit einer Sanduhr in den Händen lässt sich Jünger fotografieren, sie werden zu literarischen Requisiten im Autorenporträt.

Die Deutungshoheit über die Objekte liegt damit zu Lebzeiten also doch nicht ausschließlich beim Autor selbst: Die mediale Aufnahme der Objekte, beispielsweise die Porträtfotografie des Autors mit der Sanduhr oder filmische Dokumentationen, die Jünger mit den Stahlhelmen zeigen, sind ebenfalls als Praktiken der Verwerkung zu werten. Die Bekanntmachung durch die Medien trägt entscheidend zu ihrer öffentlichen Wahrnehmung bei. Die Objekte werden zu biografischen Zeugnissen Jüngers, mit denen in der Berichterstattung über den Autor auch die Verbindung zum literarischen Schaffen gezogen wird, beispielsweise im Text- und Tonverweis auf den Roman „In Stahlgewittern“ oder das „Sanduhrbuch“. Ebenfalls zu Lebzeiten des Autors sind es die Frauen im Haushalt Jüngers, die als autorisierte Sachwalterinnen die Deutungshoheit über die Objekte besitzen. Die beiden Ehefrauen sowie Jüngers letzte Hauswirtschafterin sind es, denen der Zugriff auf die Objekte obliegt, die sie pflegen und sie nach Umzügen oder Renovierungsarbeiten im Interieur prominent präsentieren, sodass sie zu Schauobjekten im Lebensmuseum werden.

Konfliktlinien zeichnen sich zu Lebzeiten des Autors im Umgang mit den Objekten zunächst nicht ab. Sanduhren und Stahlhelme sind für die Personen im Haushalt Jünger in erster Linie persönliche Erinnerungsstücke und Wohnobjekte, die authentisch und auratisch sind, weil der Autor sie selbst aufgehoben bzw. gesammelt hat und sie ihm etwas bedeuten. Diese Bedeutung wird durch das Bedingungsverhältnis von materiellem und textuellem Zeugnis noch gesteigert: Durch die literarische Nobilitierung werden die persönlichen Erinnerungsstücke des Autors zu literarisch reflektierten Lebenszeugnissen und fungieren in dieser Einmaligkeit auch als Anker der Texte in Jüngers Lebenswirklichkeit. Das zeichnet sie unter all den anderen Wohnobjekten aus und zeigt sich sowohl in der prominenten Positionierung der Objekte im Wohnhaus als auch am Narrativ, mit dem sie von den Bewohnern bei Besuchen oder in Filmdokumentationen und bei Fototerminen ausgestattet werden.

Mit den Überlegungen und Gesprächen der Familie Jünger und des Literaturarchivs Marbach zu einer Vorlassübernahme Mitte der 1990er-Jahre entsteht eine erste Konfliktlinie, die durch die Aushandlungsprozesse künftiger Eigentums-, Besitzverhältnisse und Standorte der Objekte geprägt ist. Die Entscheidungen und Verträge zur Übernahme betreffen nicht nur Schriftobjekte sowie die Bibliothek des Autors, sondern auch gegenständliche Bestandsgruppen wie Bild- und Lebenszeugnisse. Hier zeigt sich ein erster Verhandlungsspielraum dafür, ob einzelne Objekte des Interieurs zukünftig in den Besitz des DLA gehören oder Eigentum der Nachkommen der Familie bleiben, nach Marbach ins Archiv transferiert werden oder in Wilflingen verweilen. Die Deutungshoheit über die Objekte liegt sowohl beim Autor und seiner Ehefrau in der Rolle der „Hausarchivarin“ (O-Ton Jünger) als auch bei den Archiv- und Bibliotheksmitarbeitern Marbachs. Erstere entscheiden, welche Objekte grundsätzlich als Vorlassobjekte zur Verfügung stehen, unter diesen wird dann von den Mitarbeitern Marbachs in einem zweiten Schritt ausgewählt. Stahlhelme und Sanduhren werden von persönlichen Wohnobjekten zu möglichen Vorlassobjekten. Der im Zuge der Vorlassverhandlungen von der Familie Jünger akzeptierte Vorschlag, das Wohnhaus nach dem Tod des Autors als Gedenkstätte zu betreiben, sichert vorerst den Standort aller gegenständlichen Objekte im Wohnhaus. Laut Vertrag sollen die Sanduhren als Sammlungsstücke Familieneigentum verbleiben. Der Text- bzw. Werkbezug tritt bei dieser Entscheidung in den Hintergrund – genauso wie die im Vertrag aufgeführte Sammlung an Spazierstöcken und die Naturaliensammlung möchte die Familie sie als Sondersammlung des Autors behalten. Die beiden Stahlhelme sind im Vertrag nicht explizit erwähnt.

Objekte nach dem Tod des Autors

Akteure, Rollen sowie die Deutungshoheit über die Objekte und deren Status ändern sich mit dem Tod des Autors im Jahr 1998. Die Objekte des Wohnbereichs werden zu Reliquien, zu emotionalen Objekten, die bei den Angehörigen und

Trauer Gästen Erinnerungen an den Autor auslösen und als Signum für die Person Jüngers selbst stehen. Die Deutungshoheit liegt bei den Frauen des Haushalts, der Ehefrau Jüngers und der Haushälterin als Nachlassverwalterinnen, die sich weiterhin im Interieur bewegen, Umgang mit den Objekten pflegen und deren Standort im Wohnhaus bezeugen und bestimmen, so z.B. im Falle der Auswahl und Inszenierung der Schreibtischutensilien. Diese persönliche Beglaubigungsstrategie seitens der Hausherrin und der Haushälterin zeichnet die Objekte als authentisch und auratisch im Sinne einer fiktiven Präsenz des Autors aus. Stahlhelme und Sanduhren werden erst zu Reliquien und dann zu Exponaten.

Im Zuge der Vorbereitung zur Musealisierung des Wohnhauses wird von der eingerichteten Ernst-Jünger-Stiftung ein Sachbearbeiter damit beauftragt, alle Wohnobjekte zu verlisten und zu kategorisieren. Neben dem Vorlassvertrag obliegt ihm damit die Deutungshoheit über die Objekte, die 1998 angefertigte Liste gibt Auskunft über die Besitzverhältnisse sowie die geschätzten Versicherungswerte der Exponate. Die Sanduhren werden als Kunsthandwerk dem Besitz der Ernst-Jünger-Stiftung, die Stahlhelme als Lebensdokumente dem DLA zugerechnet.

Objekte in der Gedenkstätte

Mit der Transformation des Wohnhauses zur Gedenkstätte treten weitere Akteure hinzu. Unter der Stabsführung der ALIM und in Zusammenarbeit mit der Ernst-Jünger-Stiftung werden Eingriffe ins Interieur vorgenommen. Die Kuratoren und Gestalter sind für das Einziehen von Museumskordeln zum Schutz der Wohnensembles, für das Erstellen eines Faltblatts oder für die Einrichtung der Museumsräume im Erdgeschoss verantwortlich. In Vitrinen präsentieren sie neben Erstaussgaben des Autors (z.B. der von „In Stahlgewittern“) auch ausgewählte Wohnobjekte Jüngers und stellen damit einen Werkbezug her – so z.B. mit dem Ensemble einer Schleuder aus Jüngers Besitz und dem Titelblatt der ersten Seite des Werkmanuskripts „Die Zwillie“. Sanduhren und Stahlhelme verbleiben als Exponate unkommentiert in den Wohnräumen. Ihre Präsentation in der Dichtergedenkstätte im Zusammenhang mit den kuratierten Museumsräumen, Vitrinen und Infotafeln im Erdgeschoss gilt dabei aber nicht mehr nur dem Lebens-, sondern auch dem literarischen Schaffensraum des Autors. Die Musealisierung des Wohnbereichs bedingt auch eine erhöhte mediale Aufmerksamkeit. Bildbände und Zeitungsartikel zeigen die Stahlhelme und die Sanduhren als Interieurteile im Arbeitszimmer des Autors und manifestieren die Objekte als Teil des literarischen und kreativen Zentrums der Gedenkstätte.

Auch die Rolle der Haushälterin ändert sich mit der Transformation zur Gedenkstätte. Sie wird von der Ernst-Jünger-Stiftung als Kustodin eingesetzt, die für die Pflege der Wohnräume, die anfallende Korrespondenz und den Besucherverkehr zuständig ist. Damit übernimmt sie auch kuratorische Aufgaben. Sie arrangiert und drapiert die Exponate im Wohnbereich während der nächsten zehn

Jahre Gedenkstättenbetrieb und behält auch weiterhin die Deutungshoheit über die Objekte. In der Rolle der letzten Zeugin führt sie Besucher durch das Haus und schildert dabei Jüngers tägliche Rituale, prägende Erlebnisse oder – oft anekdotisch – seine Geisteshaltung, wobei ihr die Wohnobjekte als Anlassgeber dienen. Mit ihren Narrativen stellt sie ebenfalls die Verbindung zum literarischen Schaffen her, so auch bei den Stahlhelmen und den Sanduhren. Sie wird zur zentralen und alleinigen Figur der Authentizitätssicherung und Vermittlung. Der große interpretatorische Spielraum, der ihr in dieser hybriden Rolle der Kustodin und Kuratorin zukommt, tritt während der ersten zehn Jahre Gedenkstättenbetrieb nur selten in Konflikt mit anderen Deutungsansprüchen. Ihre Deutungshoheit in Form der persönlichen Vermittlung der präsentierten Objekte wird von keiner Seite angefochten und nur selten kritisch hinterfragt. Konflikte treten im alltäglichen Gedenkstättenbetrieb dennoch auf. So weist die Kustodin den Leiter der ALIM in Marbach mehrmals auf mangelnde Sicherheitsvorkehrungen und verschwundene Wohnobjekte und Bücher hin, die für einige Besucher den Status begehrter Souvenirs und Reliquien besitzen und entwendet wurden.

Objekte in kulturhistorischen Ausstellungen

Dreimal wird Jüngers Stahlhelm zur musealen Leihgabe. Im Jahr 2000 wird der deutsche Helm für eine Ausstellung in Hannover angefragt. Die dortigen Kuratoren präsentieren den Helm zwar als persönliches Erinnerungsstück des Autors, zuvorderst aber als Exemplar und Referent eines Helmtyps, der in Hannover entwickelt wurde, und damit als historische Quelle. Der Werkbezug ist dabei in seiner musealen Inszenierung erst einmal zweitrangig, wird über den Begleittext und den Ausstellungskatalog aber hergestellt. Allein durch den Einbezug des Helms in die Schau manifestiert sich die mehrfach geschaffene Verbindung zwischen Autor, Objekt und Werk.

Als Dokumente der Erinnerungskultur sind die Stahlhelme und Sanduhren 2001 Teil einer Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum in Marbach. Präsentiert werden ausschließlich gegenständliche „Erinnerungsstücke“ von Dichtern und an Dichter. In der Rolle des Kurators ist der Archivar und Leiter des Bestands der Kunstsammlungen für die Schau verantwortlich. Er konstatiert die gegenständlichen Exponate ohne schriftliche Nachlassobjekte. Dennoch erhalten die Sanduhren ihre Bedeutung als gegenständliche Werksymbole: Mittels Katalogtext und Audioguide wird auf die Literarisierung der Sanduhren seitens des Autors verwiesen, neun Textstellen aus Jüngers Werken im Katalog zeigen die Verwertung der Objekte und zielen damit auf die Ambivalenz der Exponate als biografische Partikel und literarisch reflektierte Lebenszeugnisse ab. Die beiden Stahlhelme werden als zeitgeschichtliche Dokumente für die beiden Weltkriege präsentiert, erhalten ihre Bedeutung aber ebenfalls durch ihre Literarisierung. Der Katalogtext hebt auf die Mythisierung und Heroisierung des Erlebten ab, die Jünger in

Feldtagebuch, Brief und Roman betreibt. Damit erhalten die Helme neben ihrem Status als gegenständliche Werksymbole die explizite Deutung als persönliche Kultobjekte im Sinne von Trophäen des Autors.

Diese Verknüpfung individualgeschichtlicher wie historischer Ereignisse wird mit Jüngers Stahlhelmen ein drittes Mal in einer Ausstellung außerhalb der Wilflinger Gedenkstätte hergestellt. Als Leihgabe gehen die Helme anlässlich der großen Weltkriegsausstellung im Deutschen Historischen Museum im Jahr 2004 nach Berlin. Die Kuratoren verleihen ihnen in der Präsentation mit anderen Objekten der „trench art“, im Schützengraben gefertigten Kunstgegenständen, den Status eines individuellen Kriegssouvenirs. Jüngers Literarisierung des Kriegsgeschehens macht die Helme zum Fokalisierungspunkt einer individuellen Sinngebung durch den Autor und zum Zeugnis für Jüngers Selbstprofilierung. Der im Begleittext zur Ausstellung hergestellte Werkbezug dient als Beleg für ihre Authentizität. Gleichzeitig wird Jüngers Helm unter den rund 650 gezeigten Exponaten zum Leitfossil für die ganze Ausstellung und in der medialen Berichterstattung immer wieder herangezogen und abgebildet.

In allen drei Ausstellungen außerhalb der Gedenkstätte wird der Werkbezug der Jünger'schen Objekte thematisiert, wenn auch unterschiedlich stark gewichtet. Diese kuratorische Praktik entspricht einer Beglaubigungs- als Authentizitätsstrategie mit gegenseitiger Wechselwirkung: Die Objekte fungieren als Authentizitätsgaranten für die literarischen Texte und zeigen, dass die fiktionale Textwelt bei Jünger direkte Bezüge zu seiner realen Lebenswelt aufweist oder sogar in ihr verwurzelt ist. Jüngers Texte (Tagebuch, Korrespondenz und Roman) auratisieren wiederum das gezeigte Objekt, Stahlhelme und Sanduhren werden durch ihre literarischen Bezüge nobilitiert und damit als authentisch ausgezeichnet und wahrgenommen, womit sie dann erst als Verankerung der literarischen in der realen Welt dienen können. Die Stahlhelme werden durch ihre mehrfache Präsentation außerhalb der Gedenkstätte und die mediale Berichterstattung zum Signum des Autors und zugleich zu Reputationsobjekten verschiedener Akteure bzw. Institutionen. Dies zeigt sich an den Konfliktlinien, die bezüglich der angegebenen Besitzverhältnisse in den Ausstellungskatalogen hervortreten: Sowohl die Witwe Jüngers (fungierend als Vertreterin der Ernst-Jünger-Stiftung) als auch das Literaturarchiv Marbach erheben mit ihren Angaben zur Provenienz der Helme wechselnden Besitzanspruch auf die Objekte.

Objekte im Archiv und in anderen Depots

Mit der von allen beteiligten Akteuren als notwendig erachteten Entscheidung, das Wohnhaus und damit die Gedenkstätte nach zehn Jahren zu sanieren, werden einzelne Interieurobjekte bezüglich ihrer Besitzverhältnisse noch einmal verhandelbar. Im sich neu eröffnenden Feld geraten Objekte in Bewegung – indem mehrere (auch semi-professionelle) Akteure mit ihnen umgehen, ergibt sich ein

erhöhter Verhandlungsspielraum, der sich auch in der Umwidmung von Objekten zeigt und damit deren Status ändert. Die Räumung der gegenständlichen Wohnobjekte wird vom Leiter der Bestandsgruppe der Kunstsammlungen des Marbacher Archivs betreut. Die Deutungshoheit über die Wohnobjekte liegt in diesem Prozess bei ihm in seiner Funktion als Archivar. Er entscheidet, welche Objekte in die Sammlungen des Marbacher Literaturarchivs aufgenommen werden. Jedes Objekt wird geprüft und erhält bei positiver Entscheidung eine vorläufige Inventarnummer. Trotz Vor- und Nachlassvertrag sowie der 1998 erfolgten kategorisierenden Verlistung aller Objekte entsteht ein verhandelbarer Spielraum. Der Archivar betreibt Bestandsbildung und formt das Nachlassporträt. Seine Selektionskriterien in der Praxis sind die Kategorien „Lebenszeugnis“, „Familiendokument“, „Werkbezug“ und „Zeugnis des literarischen Schaffensprozesses“. Die Stahlhelme gehören als biografische Zeugnisse und Werksymbole fast allen Kategorien an, ihre Verbindung zwischen dem Leben und dem literarischen Wirken hat sich nicht zuletzt durch ihre wiederholte Präsentation und die mediale Aufmerksamkeit so manifestiert, dass über ihre Aufnahme ins Archiv nicht mehr diskutiert wird. Anders ist dies im Falle der Sanduhren, die laut Vertrag aus dem Marbacher Bestand exkludiert sind. Die referenzielle Kette der Erkenntnisproduktion in Form ihrer Präsentation als Werksymbole in der Marbacher Ausstellung 2001 (hier fungierte der Archivar in der Rolle des Kurators), ihr Status als Requisite des Autors im Dichterporträt sowie die Aufnahmen der Sanduhren in Bildbänden, die nach Jüngers Tod erscheinen, gaben Anlass zur Entscheidung, einen Teil der Sammlung in den Marbacher Bestand zu überführen. Die Kriterien sind dehnungsfähig, da Regelwerke im Bereich der Nachlassübernahme nur bedingt auf gegenständliche Objekte anwendbar sind. Ausgewählt wird, was der Archivar als besonders authentisch in Bezug auf eine der oben genannten Kategorien wahrnimmt. Mit ausschlaggebend ist das Narrativ der bei der Räumung anwesenden Kustodin, das zugleich eine Konfliktlinie im Aushandlungsprozess um die Deutungshoheit von Objekten bildet. Ihr ist es in der Rolle der Kustodin ein Anliegen, möglichst viele Objekte als „archivwürdig“ zu beschreiben und somit deren Verbleib in der Gedenkstätte, langfristig aber ihre Inventarisierung und damit Sicherung im Literaturarchiv zu erwirken. In einem Mikroskop erkennt die Kustodin ein Objekt mit dem Status Familienbesitz (aus der hannoveranischen Apotheke von Jüngers Vater) und überzeugt den Archivar. Einen Briefbeschwerer als persönliches „Liebesgeschenk“ einer engen Freundin Jüngers weist er zurück. Objekte, die auf ihn authentisch und auratisch wirken, nimmt er mit. Das sind beispielsweise solche, die den Status von Netzwerkanzeigern haben und zudem noch Werkbezug aufweisen (das Gemälde „Begegnung im Wald“ des befreundeten Künstlers Alfred Kubin wählt er aus). Körpernahes des Autors (Rasierpinsel, Bademantel) lehnt er als „überkommenen Reliquienkult“ (O-Ton des Archivars) ab. Diese Objekte verbleiben als Hausinventar unbearbeitet im Besitz der Ernst-Jünger-Stiftung. Jüngers Präparierwerkzeug für Käfer und Pflanzenreste

sowie Schere und Schreibzeug des Autors sind in der Auswahl des Archivars Zeugnisse des literarischen Schaffensprozesses (Jünger versah zahlreiche Manuskriptseiten mit getrockneten und eingeklebten Naturmaterialien). Stahlhelme und Sanduhren werden durch Praktiken der Selektion und Inventarisierung vor Ort sowie der Verzeichnung und Erschließung im Archiv ein weiteres Mal authentifiziert. Ihre Aufnahme in die Sammlungen des Archivs macht sie damit einzigartig und unveräußerlich, ihre wissenschaftliche Bearbeitung zeichnet sie als original im Sinne von „echt“ aus. Sie erhalten damit unabhängig von ihrer erneuten Präsentation in Wilflingen den Status von Archivalien als potenzielle Quellen.

Während des Zeitraums der Haussanierung finden wiederholt „Authentizitätsprüfungstermine“ (O-Ton des Leiters der ALM) statt. Aushandlungsprozesse betreffen weniger persönliche Besitzobjekte Jüngers als vielmehr ganze Raumensembles wie das Badezimmer und die Küche oder Entitäten, die zur Wohnatmosphäre der Oberförsterei beitragen, wie Teppiche, Wandfarben oder Grünpflanzen. Am runden Tisch versammeln sich die Akteure in unterschiedlichen Rollen: Der Baron vertritt seine Interessen als Baubesitzer, Vertreter der Ernst-Jünger-Stiftung als Baunutzer und Betreiber der Gedenkstätte, der Vorstand des Freundeskreises der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger e.V. als wissenschaftlicher Jünger-Experte, die Haushälterin als weiterhin amtierende Kustodin und enge Vertraute der Familie Jünger, ein Architekt, der die besprochenen Sanierungsmaßnahmen in den Innenräumen vornehmen soll, und der Leiter der ALIM, die als Geldgeber und beratendes Kuratorium die Projektleitung der Neugestaltung der Gedenkstätte innehat.

Konfliktlinien tun sich zwischen den Akteuren in ihren jeweiligen Rollen und mit teilweise unterschiedlich vertretenen Interessen auf: Der Hausbesitzer möchte die Innenräume möglichst nachhaltig und zukunftsorientiert sanieren, dazu gehört neben der Erneuerung der Elektrik z.B. auch der Austausch von alten, brandgefährdeten Teppichböden und der Neuanstrich aller Wände. Die Kustodin möchte möglichst viel so belassen wie zu Jüngers Lebzeiten, abgelebte Interieurteile aus ästhetischen Gründen aber kommentarlos erneuern. Dazu gehört für sie auch die Berücksichtigung der von Familie Jünger aufeinander abgestimmten Farbwahl der Wände, Decken und Teppiche. Der Leiter der ALIM als wissenschaftlicher Berater sieht seinen Auftrag darin, die Sanierungsmaßnahmen in Einklang mit einer museumswissenschaftlich überzeugenden Neukonzeption der Gedenkstätte zu bringen. Das bedeutet, das konfliktreiche Nebeneinander von authentisch belassenen und reinszenierten Raumensembles überzeugend und dennoch möglichst transparent zu gestalten. Die Vertreter der Ernst-Jünger-Stiftung nehmen als Besitzer und Betreiber der Gedenkstätte eine vermittelnde Rolle zwischen den Interessen des Hausbesitzers, der Kustodin als letzter Zeugin, des regional ansässigen Vertreters des Freundeskreises sowie des projektleitenden Gremiums aus Marbach ein.

Einigkeit herrscht in Bezug auf die Repräsentationsräume wie Jüngers Arbeitszimmer und den Raum mit Jüngers Bibliothek, hier soll so wenig wie möglich eingegriffen und damit verändert werden. Was mit Küche und Badezimmer geschieht, hängt mit dem möglichen Beitrag dieser Räume zu einer als authentisch empfundenen Wohn- und Schaffensstätte Jüngers zusammen. Die Küche leistet für den Leiter der ALIM keinen werkhermeneutischen Beitrag und soll zum Kassenraum und Museumsshop umgestaltet werden. Als Folge dieser Entscheidung werden Wohnobjekte verhandelbar, Objekte wie das in den Schränken verstaute Porzellan und bisherige Hausinventar werden von der Kustodin im Rekurs auf den letzten Willen der Witwe zum Geschenk für den Baron. Das Badezimmer, über das in Jüngers Egodokumenten von seinen kalten Morgenbädern zu lesen ist, weist Werkbezug auf und soll damit Teil der Besucherräume werden, allerdings ohne Jüngers körpernahe Utensilien, was auf Unverständnis seitens der Kustodin stößt. Die Diskussion entfacht sich an unterschiedlichen Authentizitätsvorstellungen bzw. Auraempfindungen. Für die Kustodin und andere der Familie Jünger nahestehende Personen sind authentische Räume bzw. auratische Objekte solche, die sie durch ein gemeinsames Erlebnis im Wilflinger Haus im Nachhinein persönlich mit dem Autor in Verbindung bringen und die dadurch von einer persönlich erfahrenen und somit beglaubigten Verbindung zum Autor zeugen. Zu erwähnen ist diesbezüglich beispielsweise das gemeinsame Backen mit der Familie Jünger in der Küche mit den Backmodellen aus Familienbesitz oder das Badezimmer mit den täglichen Gebrauchsobjekten des Autors. Diese Objekte leisten für den Leiter der ALIM aus literatur- wie museumswissenschaftlichem Gesichtspunkt jedoch keinen Beitrag zur Kenntlichmachung der Verquickung von Jüngers Wohn- als Arbeitswelt. Das Arbeitszimmer wird als kreatives Schaffenszentrum mit all seinen Objekten (auch Stahlhelmen und Sanduhren) als authentisches und auratisches Raumentsemble gewertet. Das Badezimmer birgt werkhermeneutische Aspekte, die körpernahen Objekte bieten jedoch eine im kuratorischen Konzept nicht intendierte Projektionsfläche für einen Voyeurismus, auch wenn sie vom Besucher gerade in ihrer Alltäglichkeit als ganz besonders authentisch und auratisch im Sinne einer fiktiven Präsenz des Autors wahrgenommen werden. Sie werden in Kisten verpackt und mit unbestimmtem weiterem Schicksal auf dem Dachboden der Oberförsterei verstaут.

Objekte im Literaturmuseum der Moderne

Im Unterschied zur Objektauswahl im Zuge der archivarischen Nachlassübernahme sowie der Transformation des Wohnhauses in eine Gedenkstätte ist die Werkpolitik in der Literatúrausstellung im LiMo nicht nur von vorgängigen Praktiken der Selektion, sondern von Präsentationspraktiken als Authentifizierungs- und damit Verwerkungsstrategien geprägt. Stand bei den Akteuren in Wilflingen die Auswahl

von Objekten (als Archivalien sowie als Exponate in der Gedenkstätte) hinsichtlich ihres Beitrags zur Deutung von Jüngers Wohnstätte als literarischem Wirkungsort im Vordergrund, sind es in der Marbacher Literatúrausstellung die expositorischen Praktiken der Inszenierung und Konstellierung von Objekten als Exponaten, die sich als Verwerkungspraktiken zeigen und die Objekte als authentisch ausweisen und dabei auratisieren. Die Deutungshoheit liegt bei der Leiterin der Abteilung „Museum“ als Kopf des Kuratorenteams der Ausstellung, die gegenständliche Nachlassobjekte im Ausstellungsraum mittels unterschiedlicher Präsentations-techniken und Zeigepraktiken in Beziehung zu schriftlichen Nachlassobjekten des Autors setzt. Bei vielen dieser Objekte wie Stahlhelm und Sanduhr hat sich ihre Bedeutung als biografische Zeugnisse und Werksymbole bereits manifestiert. Im LiMo werden Objekte aus dem Besitz Jüngers in einem nochmals anderen Rekurs auf den Autor, sein Werk und sein literarisches Schaffen gezeigt. Die Kuratorinnen machen die Arbeitstechnik des Autors selbst zur Präsentationsstrategie. Anders als in den bisherigen Ausstellungen referieren sie in der Schau nicht nur auf Zitate aus Jüngers Werken, die einzelne Objekte über die Wahl entsprechender Textbelege als Werksymbole darstellen. Mit der Intention, den Nachlass als Werk zu lesen und zu zeigen, werden die Objekte in der Schau von reinen Werkbelegen zu integralen Werkbestandteilen. Dies wird im Ausstellungsraum umgesetzt, indem Jüngers angewandtes literarisches Verfahren des Umwertens, Verschiebens, Verdichtens und Schneidens zum Ausstellungskonzept erhoben wird: Exponate werden in Vitrinen in einer seriellen Reihung gezeigt, die Jüngers Schreibverfahren und die verschiedenen Werkstufen als Synopse darstellen. Daneben werden gegenständliche Nachlassobjekte zusammen mit Schriftobjekten in Vitrinen als „metonymisch-metaphorische Kombination“ in gläsernen „Sammelkästen“ (O-Ton der Kuratorin) konstellierte. Mit Objekten aus dem Wilflinger Interieur werden assoziative Analogien zu Jüngers Texten oder seinem Verwerkungsprozess hergestellt und präsentiert.

Durch die spezifischen Zeigepraktiken in den Vitrinen im Ausstellungsraum und in der Kombination mit schriftlichen Nachlassobjekten werden Objekte aus dem Besitz Jüngers sowohl nach Kriterien eines assoziativen Werkbezugs als auch nach ästhetischen Kriterien ausgewählt und im Ensemble oder singular inszeniert: Beide Formen der musealen Objektarrangements (werkbezogen wie auch ästhetisch) machen die Exponate authentisch (mittels ihres Beitrags zum literarischen Werk- und Schaffensprozess) und auratisch (mittels ihrer Präsentation als museale Reizobjekte). Die kuratorische Sinn- als Bedeutungsstiftung im Präsentationsmodus erfolgt über die hergestellten Präsenzeffekte im musealen Raum. Alltägliche Gebrauchsgegenstände des Autors werden aus den Wilflinger Objektensembles herausgelöst und erhalten als museale Reizobjekte den Status ästhetischer Unikate im Sinne von Kunstwerken. Diese performative Zeigerhetorik wird zum deiktischen Akt der Wissensgenerierung und die Praktiken des Kuratierens damit zu einer Politik des Zeigens. In die Schau eingebundene Ob-

jekte, die von den bisherigen Akteuren als Archivalien bzw. als Exponate für die Präsentation in der Gedenkstätte mangels Werkbezug vorerst abgelehnt wurden (Nachttischschublade samt Inhalt, blauer Flakon mit Aftershave aus der Badezimmerkommode), werden in die im dreidimensionalen Raum gezeigte Werkchau temporär miteingebunden. Die kuratorische Deutungshoheit in dieser Station prägt den weiteren Umgang mit einzelnen Objekten und ihren Status in der wieder zu eröffnenden Gedenkstätte.

Konfliktlinien bzw. Aushandlungsprozesse manifestieren sich im Vorfeld der Ausstellung bezüglich des Präsentationskonzepts mit dem Direktor des Literaturarchivs als beteiligtem Akteur. Er legt sein Veto bei der Wahl der Badezimmertüre Jüngers als Auftaktexponat ein. Als Exponatentext haben die Kuratorinnen ein Zitat Jüngers vorgesehen, in dem der Autor die Bedeutung von Badezimmertüren reflektiert. Gleichzeitig zeigt die mit Reisesouvenirs in vielen Fremdsprachen beklebte Tür den Autor als „Wörter sammeln“ und stellt als Auftaktexponat die Verbindung zum literarischen Schaffen des Autors her (vorgesehenes Ausstellungskapitel: „Wortgewitter“). Der Direktor des Literaturarchivs empfindet die Wahl des Exponats als pietäts- und distanzlos und entscheidet sich gegen das Objekt. Die Tür wird zurück nach Wilflingen transferiert und somit kein Bestandteil der literaturmusealen Werkchau in Marbach.

Objekte im neu konzipierten Jünger-Haus

Erneut treten im Zuge der Rückräumung der evakuierten Objekte in die literarische Gedenkstätte Konflikte um die Deutungshoheit auf: Welche Objekte wieder Teil des reinszenierten Wohnhauses werden, stellt sich als ein Aushandlungsprozess zwischen mehreren Akteuren dar. Beteiligt daran sind der Projektleiter, der die Umsetzung des von ihm entworfenen Präsentationskonzepts supervisiert, die Kustodin, die als letzte Zeugin im Wohnhaus als personifiziertes Bildgedächtnis fungiert, sowie mehrere Mitarbeiter und Restauratoren aus Marbach, die mit der Rückräumung und Positionierung der Interieursobjekte betraut sind. Es entstehen Konflikte, die aus verschiedenen Auffassungen einer als authentisch empfundenen und hergestellten Wohnsituation des Autors resultieren. Die Inszenierung des Interieurs im Sinne einer verbürgten Tatsachentreue wird von den Marbacher Akteuren nicht länger am Narrativ der Kustodin alias Haushälterin festgemacht: Die Beglaubigungs- als Authentifizierungsstrategie wird mit dem Bildkorpus der abfotografierten Räume und den darauf erkennbaren Objektkonstellationen aus dem Todesjahr des Autors verfolgt. Es entstehen Unschärfen im Umgang mit einzelnen Objekten, über deren Platzierung die Dokumentationsfotos keinen Aufschluss geben. Erneut kommen Praktiken der Selektion von Objekten als Verwerkungspraktiken zum Tragen. Überzählige Objekte werden von den Mitarbeitern Marbachs in der Annahme wieder verpackt, dass sie in den zehn Jahren Gedenkstättenbetrieb hinzugekommen sind. In der Orientierung

an den Referenzfotos zur Reinszenierung des Interieurs als Gesamtkunstwerk letzter Hand werden sie als nicht authentisch wahrgenommen. Die Rekonstruktionsvorschläge der Haushälterin bzw. Kustodin auf Basis ihres Bildgedächtnisses weichen teilweise von den Momentaufnahmen der Räume aus dem Todesjahr ab. Sie fungiert im Einräumungsprozess als zweite Instanz, die fragwürdigen Objekten ihren angestammten Platz im Interieur zuweist. Ihr wird aber nicht immer die Deutungshoheit über die Objekte zuerkannt. Das Marbacher Team entscheidet weiterhin, welche Objekte (Schubladeninhalte) als künftige Archivalien wieder nach Marbach transportiert werden (handschriftliche Notizen, Kalender, Gedrucktes), welche Objekte in Kisten verpackt als Deposita in Stiftungsbesitz übergehen (Kleidung des Autors, Haushaltsgegenstände) und welche Objekte in eine dritte Kiste gelangen, die zum Abfall wird (alltägliche Gebrauchs- und Hygieneartikel). Entscheidend in diesem Aushandlungsprozess ist, was die Akteure neben dem Rekurs auf die Referenzfotos als Authentizitätsgaranten dabei selbst als authentisch und auratisch wahrnehmen: Eine angebrochene Dose Niveacreme mit einem abgebildeten Stier (Kosenamen Liselotte Jüngers war „Stierlein“, vgl. Abb. 23) kommt in die Stiftungskiste, Medikamentenverpackungen, darunter auch ein kleines goldfarbendes Kosmetiktäschchen mit Papiertaschentüchern, wandern als Verpackung in den Müll. Die Kustodin erkennt beim Durchsehen der Kiste mit dem Abfall im goldenen Täschchen ein persönliches Utensil von Jüngers Ehefrau Liselotte, das diese immer bei sich trug. Als letzte Kontrollinstanz beim Einräumungsprozess fungierend, korrigiert sie damit die Entscheidung und authentifiziert das Objekt. Das Täschchen wird vom Abfall zum Exponat und auf Liselotte Jüngers Schreibtisch neben ihrem persönlichen Namensstempel als Bestandteil des reinszenierten Büros der Hausarchivarin präsentiert. Im Falle des Tonkätzchens aus der Bibliothek oder der Spieluhr aus dem Badezimmer überzeugt die persönliche Authentifizierungsstrategie der Kustodin als Verwerkungspraktik nicht, diese Objekte werden (im Fall der Katze vorerst) von Exponaten zu Deposita und gelangen in die Kiste mit dem Stiftungsbesitz.

Neben den dokumentarischen und persönlichen Abgleich zur Authentizitätssicherung (Referenzfotos und Kustodin) bei der Wiederherstellung der Interieurensembles treten inszenatorisch-kuratorische Deutungshoheiten bezüglich des Beitrags von Objekten zum literarischen Werk bzw. zum Schaffen des Autors und ihrer auratisch-ästhetischen Eignung als Bestandteile seines Gesamtkunstwerks. Dies führt zum Ausschluss von körpernahen und abgenutzten Utensilien Jüngers aus dem Präsentationskonzept (rosa Duschvorleger, Bademantel, Rasierpinsel etc.), deren Beitrag zur Reinszenierung des Wohninterieurs als einem kreativen und werkbezogenen Schaffensraum den Marbacher Akteuren genauso fragwürdig erscheint wie ihre Eignung als auratische Exponate im Sinne von ästhetischen Unikaten. Neben die Selektionspraktiken treten damit museale Zeigestrategien als Präsentations- und Verwerkungspraktiken. Einzelne Hygieneartikel aus dem Badezimmer des Autors werden unter einem Glassturz auf der Kommode im

Ankleidezimmer zur Schau gestellt. Es entsteht ein museales Display, das dem Besucher die Inszenierung der Objekte durch den Glassturz bewusst macht und ihn auf Abstand hält. In dieser Form des klassisch musealen Zeigegestus wird die Präsentation aller anderen, unkommentierten Alltagsobjekte in den Wohnräumen des Autors hypertrophiert, gleichzeitig nehmen die Kuratoren damit eine distanzierte und reflektierte Haltung ein: Mit den auratisierten Alltagsobjekten in der Vitrine setzen sie einen reflexiven Kontrast zum Präsentationskonzept der inszenierten Reauthentifizierung der Gedenkstätte. Auch die Nachttischschublade des Autors wird abweichend vom Ausstellungskonzept, das keine Präsentation von Schubladeninhalten vorsieht, geöffnet und mit einer Glasscheibe versehen im Schlafzimmer des Autors gezeigt (Abb. 66). Ihre Präsentation in der Literaturausstellung im LiMo im Ensemble mit Jüngers Zettelkasten gesammelter „Letzter Worte“ Sterbender und im Rekurs auf seine gleichnamige Publikation prägt die Entscheidung, den Schubladeninhalt auch im neu konzipierten Jünger-Haus zu zeigen, und bildet die Vorstufe dieses kuratorischen Authentifizierungs- und Auratisierungsprozesses. Auch das Zeigen eines Duftflakons als Projektionsfläche assoziativer Werkbezüge im LiMo nimmt Einfluss auf die Präsentationspraktik einzelner Hygieneartikel im neu konzipierten Jünger-Haus. Das Ausstellungskonzept der Nachlasspräsentation als dreidimensional angelegte Werkschau hat in Marbach eine intensive Reflexion über den Beitrag von (gegenständlichen) Nachlassobjekten als Werkbestandteile in Gang gesetzt, die auch die Zeigestrategien im Jünger-Haus beeinflusst. Die Rekonstruktion der Wohnwelt Jüngers als intentionales und autorisiertes Gesamtkunstwerk wird direkt über Werkzitate zu einzelnen Objektensembles (Sanduhren, Stahlhelme, Badewanne) gekennzeichnet sowie über die Inszenierung einzelner Objekte und ihre assoziative Verbindung von Leben und Literatur (Badezimmerutensilien, Nachttischschublade unter Glas) hergestellt. Die Aufhebung der Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität mit der unkommentierten Reinszenierung von Raumsituationen, der direkten Auszeichnung von Objekten als Werksymbolen oder dem indirekten Aufzeigen von Analogien zum Werk sowie zum literarischen Schaffensprozess des Autors wird durch unterschiedliche museale Zeigepraktiken zur kuratorischen Prämisse.

Diese inszenatorischen Entscheidungen führen zu Konflikten mit der Kustodin, wobei es sich dabei nicht ausschließlich um Praktiken des Zeigens oder Verbergens einzelner Objekte, sondern auch um die Nomenklatur ganzer Räume und damit um didaktische Praktiken handelt. Zeugnis dieser Ausstellungsdidaktik ist auch das neu entwickelte Faltblatt als Kommentar zum Haus, das dem Besucher Bezüge von Räumen und Objekten zu Jüngers Leben und literarischem Wirken aufzeigt und damit eine persönliche Vermittlungsinstanz ersetzt. Das Faltblatt führt mitunter zum Bruch mit der Kustodin: In einem an das Literaturarchiv zurückgesandten Exemplar korrigiert sie Fehlerhaftes in der Biografie des Autors, vermeintlich fehlerhafte Anekdoten sowie die Bezeichnung von Räumen

und Personen.⁵⁵¹ Unverständlich ist ihr beispielsweise, weshalb der Raum, der im Sprachgebrauch aller Hausbewohner jahrzehntelang „Liselottes Büro“ bzw. „Archiv“ hieß, nun als „Schreibstelle“ ausgewiesen wird. Für sie rühren all diese Eingriffe an der Authentizität des Hauses sowie am ideellen Erbe des Autors und seiner Familie. Im Vorfeld der Neueröffnung der Gedenkstätte am 29. März 2011 teilt sie der Verfasserin mit: „Wenn Ernst Jünger bisher noch in den Räumen war – spätestens jetzt ist er ausgezogen.“⁵⁵² Für sie ist das Jünger-Haus nicht mehr authentisch – weder im Sinne von Tatsachentreue noch von Glaubwürdigkeit. Sie quittiert ihren Dienst als Kustodin, eine Entscheidung, die sie schlaflose Nächte gekostet hat, wie sie der Presse gegenüber berichtet.⁵⁵³ In einem Presse-Interview mit der Jungen Freiheit spricht sie von einer „umfrisierten Authentizität“⁵⁵⁴. Der Vorsitzende der Jünger-Stiftung in der Rolle des Vermittlers erklärt die entstandene Irritation: „Bisher war es ihr Lebensraum, jetzt ist es ein Museum.“⁵⁵⁵ Mit dem Schritt vom Privaten ins Öffentliche, vom Wohnhaus zur Gedenkstätte, über all die institutionellen Stufen werden die Objekte und Räume Transformationen und Aushandlungsprozessen unterzogen, die für die ehemalige Haushälterin, Sachverwalterin und Kustodin mitunter auch Verzerrungen und Verfälschungen darstellen.

5.2 Schlussbetrachtung

Die Musealisierung des Wohnhauses Ernst Jüngers und damit auch der Umgang mit seinen Nachlassobjekten sind von einer „Faszination des Authentischen“⁵⁵⁶ geprägt. Es lässt sich festhalten, dass dabei beide Kategorien des Authentischen, die selbstreferenzielle und die fremdreferenzielle, als Wahrnehmungskategorien verstanden zum Tragen kommen: Bestimmte Objekte werden in ihrer Biografie und Rezeption (literarisch, medial, archivarisch, museal) von den Akteuren (Ehefrau, Kustodin, Archivar, Kurator) in ihrem jeweiligen Erfahrungs- und Erwartungshorizont im Umgang mit den Besitzobjekten Jüngers (persönlich, pro-

551 So verweist sie auf die falsche Jahresangabe der Verleihung des „Pour le Mérite“-Ordens, merkt zu den Ausführungen zum Badezimmer an, dass Ernst Jünger während ihrer Zeit im Haus nicht mehr Seil sprang zum Frühsport und kritisiert die Bezeichnung des damals Vorsitzenden des Freundeskreises der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger e.V. als „Jüngers letztem Sekretär“. Das fehlerhafte Datum der Ordensverleihung wurde in einer Neuauflage des Flyers inzwischen korrigiert.

552 Eintrag im Feldtagebuch vom 28.03.2011.

553 Vgl. dazu den Artikel „Böses Erwachen“ von Richard Mayr im Allgäuer Anzeigebblatt vom 13.04.2011.

554 Vgl. dazu Hennig, Sebastian: Zwist unter Freunden. Provinzlärm in Oberschwaben. Verläßt die Kustodin des Jünger-Hauses ein leckes Schiff? In: Junge Freiheit vom 06.05.2011. URL: <http://www.jf-archiv.de/archiv11/201119050639.htm>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.

555 Ebd.

556 Korff 2002b, S. 168; vgl. auch ders./Roth 1990, S. 17.

fessionell) als authentisch und auratisch wahrgenommen. Die von den Objekten ausgehende Faszination als Wahrnehmungskategorie wird wiederum durch die Deutungshoheit der Akteure (in Bezug auf die Person Jüngers und sein literarisches Wirken) beeinflusst und mit Praktiken der Selektion und Präsentation als Authentifizierungs- und Auratisierungsstrategien im jeweiligen Setting (Wohnhaus, Gedenkstätte, Sonderausstellung, Archiv, Literatúrausstellung) fremdreferenziell hergestellt. Diese Handlungen der Akteure verleihen den Objekten einen unterschiedlichen Status in- und außerhalb des Jünger-Hauses als Wohnobjekte, Erinnerungsstücke, literarische Requisiten, Nachlassobjekte, Lebenszeugnisse, Reliquien, historische Quellen, Archivalien, Werksymbole, Ikonen, Exponate, ästhetische Unikate, Werkbestandteile – oder Abfall.

Es zeigt sich, dass von allen professionellen Akteuren (Archivare, Kuratoren) der Rekurs auf den literarischen Schaffensprozess und damit auf das Werk des Autors das leitende Kriterium für die Entscheidungsfindungen in der Selektion sowie den Zeigemodus in der Präsentation von Objekten darstellt. Ihre Rollen zeichnen sich dadurch aus, dass sie keine Familienangehörigen oder Vertraute des Autors und damit auch nicht dessen Sachverwalter oder letzte Zeugen des Autorenwillens sind. Ihr Handeln orientiert sich nicht am (letztlich vermuteten) Willen des Autors, sondern an professionellen Kriterien der Nachlasserschließung und der Nachlasspräsentation innerhalb der Institution DLA Marbach. Qua Profession sind sich diese Akteure der Authentifizierungs- und Auratisierungsmechanismen bewusst und rekurrieren auf institutionalisierte Selektionskriterien (biografisches Dokument und Werksymbol des Autors im Archiv) und museale Präsentationstechniken als Zeigestrategien (Ensemblierung nach assoziativen Werkbezügen im LiMo, autorisierte Textzitate als Werkbelege im Jünger-Haus, Reauthentifizierung des Wohnraums als kreativer Schaffensort), um diese Effekte mit Objekten zu verstärken (unterschiedliche Präsentation von Sanduhren und Stahlhelmen als Ikonen Jüngers) oder sich von diesen Mechanismen zu distanzieren und ihnen entgegenzuwirken (Selektion und Präsentation von Badutensilien).

Neben diesen professionellen Praktiken der Verwerkung stehen die persönlichen Beglaubigungsstrategien, die von Akteuren eingesetzt werden, um einzelne Objekte als authentisch und auratisch auszuweisen (Wohn- und Bildgedächtnis als Narrativ der Ehefrau und Haushälterin als Kuratorinnen), die nicht im weitesten Sinne literaturwissenschaftlich motiviert sind. Diese nichtprofessionellen Authentifizierungsmechanismen stellen ebenso Verwerkungspraktiken von Objekten dar. Sie sind Teil der Aushandlungsprozesse um die Objekte und wirken sich damit auch handlungsleitend auf das Tun der professionellen Akteure aus, ähnlich der medialen Rezeption und damit der Einflussnahme auf die Erkenntnisproduktion mit den Objekten. Festhalten lässt sich, dass die Verwerkungspraktiken bei allen Akteuren immer auch hochgradig idiosynkratisch motiviert und Resultat subjektiver Wahrnehmungen sind. Rollenmodelle des

Literaturbetriebs, die sich durch ein professionelles und distanzierendes Verhältnis zu Nachlassobjekten auszeichnen, werden dadurch teilweise unterlaufen. Dieser Entscheidungsspielraum im Einbezug von Nachlassobjekten als Werkbestandteile tritt vor allem bei den Objektkategorien auf, die keine Textobjekte bzw. Schriftträger im eigentlichen Sinne sind. Sie bilden eine verhandelbare Grauzone, in der das Theorie- und Methodenspektrum der Editionswissenschaft als Teildisziplin der Literaturwissenschaft nur bedingt Orientierung bietet. In der Übertragung und im Vergleich von Editionspraktiken auf den literaturarchivarischen und literaturmusealen Umgang mit Nachlassobjekten zeigt sich der entstehende Verhandlungsspielraum im Verwerkungsprozess gegenständlicher Nachlassobjekte noch deutlicher, da eine Verfahrenskunde bzw. Regelwerke zur Erschließung dieser Nachlasskategorie nur unzureichend formuliert und die Entscheidungsprozesse individuell und akteurspezifisch geprägt sind.

In der Bezugnahme auf die historische Dimension und die Genese des Werks Jüngers, auf die Korrelation mit schriftlichen Nachlassteilen und die Betonung des literarischen Produktionsprozesses oder durch die Bezugnahme auf den literarischen Reflex des Autors fungieren die Akteure als ein Editorenkollektiv, das gegenständliche Nachlassobjekte zu Bestandteilen einer dreidimensionalen „Schau-Philologie“⁵⁵⁷ macht. Was in welcher Form zum Werk des Autors zu rechnen ist, wird auf der Sammlungs- wie auf der Zeigeebene verhandelt. Archivarische als selektive Praktiken tragen zur Überlieferungsbildung im Sinne der Schaffung des Patrimoniums des Autors bei. Die kuratorischen Präsentationspraktiken im Museum und in der Gedenkstätte binden Nachlassobjekte als Bestandteile in eine museale Werkschau ein bzw. inszenieren sie als Teil des Gesamt(kunst)werks des Autors.

Die Kuratoren verfolgen dabei unterschiedliche Zeigestrategien, die sich in ein semiotisches und ein phänomenologisches Zeigen unterscheiden lassen. Ersteres ist als ein „Zeigen als“ zu verstehen, bei dem die Exponate als Stellvertreter für etwas anderes gezeigt werden, Letzteres als ein „Zur-Erscheinung-Bringen“ von etwas, was nicht in der Referenzfunktion der Exponate aufgeht.⁵⁵⁸ Stahlhelme und Sanduhren werden verstärkt in ihrer Funktion als Werksymbole eingesetzt. Sie erhalten ihre semiotische Bedeutung als Verweise auf das Werk des Autors oder als Werkbelege bzw. werden in dieser Deutung auch medial rezipiert (semiotisches Zeigen). Dennoch gehen diese Objekte qua Materialität nie ganz in dieser Bedeutungszuschreibung auf. Die unterschiedlichen Stadien und Stationen haben ihre semiotischen und materiellen Spuren an den Objekten hinterlas-

557 Wirth 2011, S. 63.

558 Vgl. Thiemeyer, Thomas: Das Depot zeigen. In: Jöhler, Reinhard u.a. (Hg.): Kultur_Kultur. Denken, Forschen, Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21.-24.09.2011. Münster u.a. 2013, S. 394-400, hier S. 367.

sen und machen sie zu musealen und damit auch zu emotionalen Reizobjekten. Dieser „agency“, verstanden als ein den Dingen eigener Aufforderungscharakter und ästhetischer Reiz, sind sich die Ausstellungsmacher bewusst und verstärken diese Präsenzeffekte in der Inszenierung der Objekte im Jünger-Haus bzw. im Ausstellungsraum, indem sie sich einer phänomenologischen Zeigestrategie bedienen. Die Objekte werden dabei nicht nur als auto(r)biografische Zeugnisse Jüngers, sondern als Kunstwerke exponiert, die eine Form der Wahrnehmung initiieren, unter deren Einfluss sie etwas zur Erscheinung bringen, einen sinnlichen Überschuss produzieren, der sich als ein Präsenzeffekt nur zeigen, aber nicht übersetzen lässt (Hans Ulrich Gumbrecht). Die unterschiedlichen depositoryen und expositorischen Praktiken, in die gegenständliche Nachlassobjekte eingebunden sind, rücken diesen als editorisch zu verstehenden Verwerkungsprozess von Objekten in die Nähe zur wissenschaftlichen Forschung. Es entsteht eine eigene Epistemologie des Kuratorischen (Karen van den Berg). In der musealen Reflexion über den Beitrag dieser Objektkategorie zum Werk eines Autors wird nicht nur vorhandenes Wissen illustriert und wiedergegeben. Durch die Kompilation von Objekten werden neue Zusammenhänge ausprobiert, die einen neuen Blick auf das Werk eines Autors freigeben und einer Kategorie des Werkbegriffs Raum schaffen, die in Erweiterung des literarischen Werkbegriffs als literaturmuseale Werkkategorie bezeichnet werden kann und gegenständliche Nachlassobjekte zu Werkbestandteilen macht. Die Konstituierung des Nachlassprofils und dessen museale Präsentation wird zum Werkprofil eines Autors. Ein Helm ist ein Helm ist ein Helm ist ein Helm?

6. Abbildungen



Abb. 3: Jünger-Haus Wilflingen, Oktober 2009. Foto: Kira Eghbal-Azar.



Abb. 4: Jünger-Haus Wilflingen, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 6: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: F. G.



Abb. 10: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 11: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: DLA Marbach.



Abb. 14: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 16: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: DLA Marbach.



Abb. 17: Jünger-Haus, Oktober 2009. Foto: Kira Eghbal-Azar.



Abb. 18: Abtransport aus Wilflingen, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 19: Magazin DLA, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 20: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 21: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 22: Inventarfoto DLA Marbach.



Abb. 23 u. 24: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 25: Magazin DLA, Foto: F. G.



Abb. 29: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 30: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 31: Jünger-Haus, Juli 2009, Foto: F. G.



Abb. 32: Jünger-Haus, Januar 2010, Foto: F. G.



Abb. 33: Jünger-Haus, Juli 2010. Foto: F. G.



Abb. 34: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: F. G.

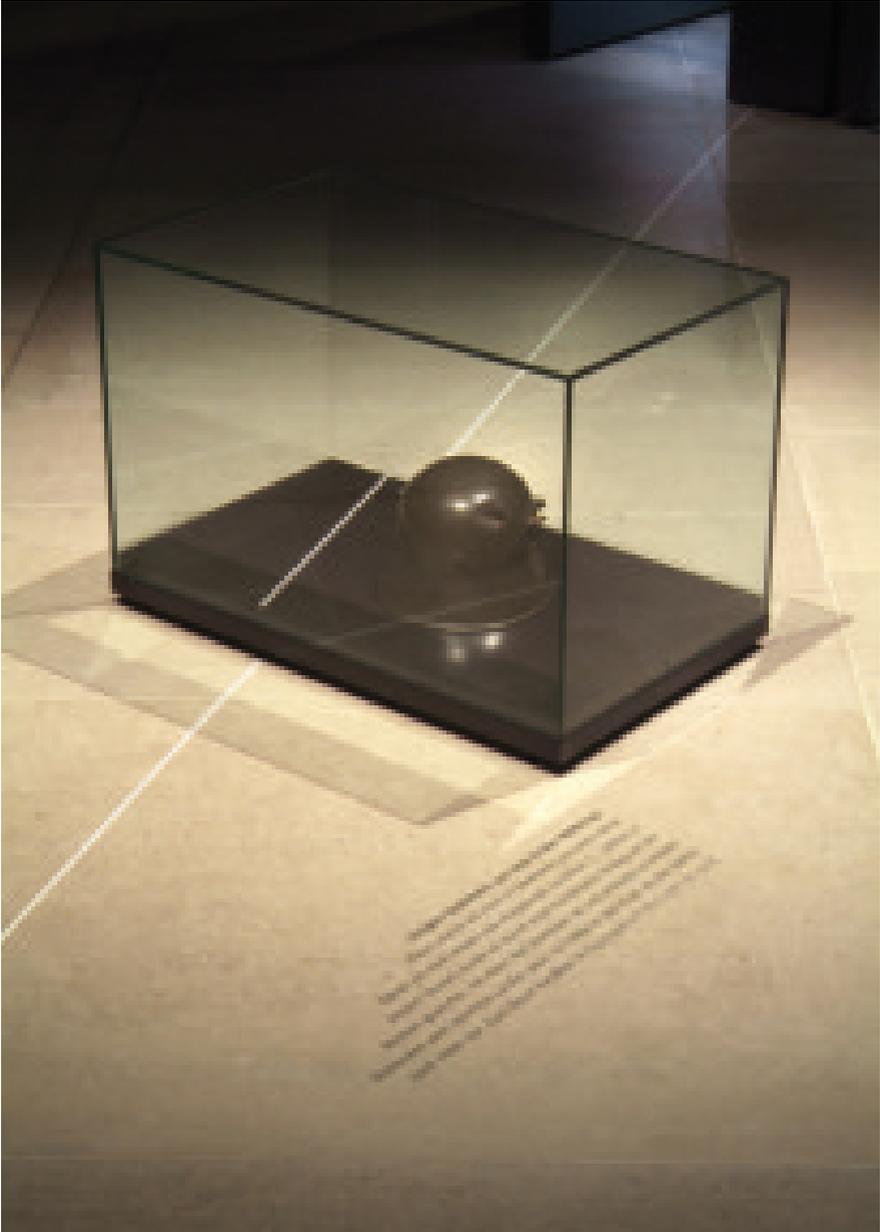


Abb. 35: Ausstellung „Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund“ (November 2010 bis März 2010), LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.



Abb. 36: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: space4.



Abb. 37: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.



Abb. 38: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.

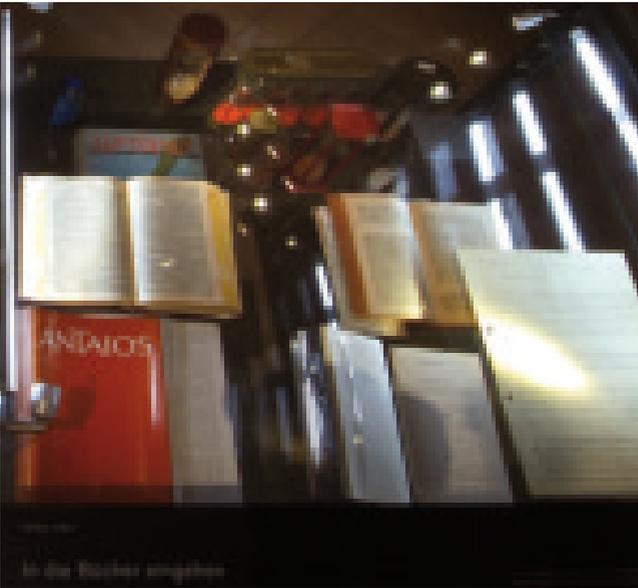


Abb. 39: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.



Abb. 40: Vorbereitung zur Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: F.G.

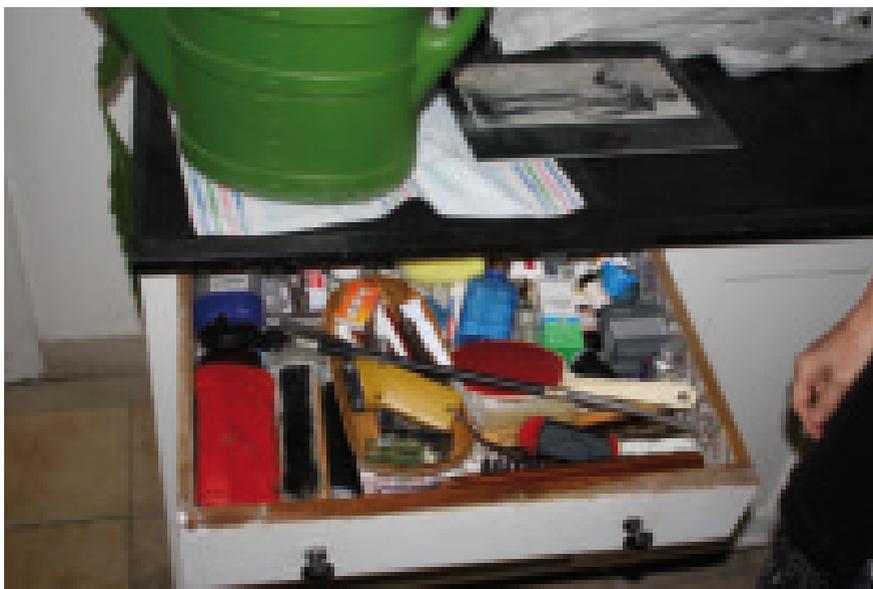


Abb. 41: Exponatrecherche im Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.



Abb. 42: Exponatrecherche im Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.



Abb. 43: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.



Abb. 44: Exponatrecherche im Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.



Abb. 45: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.



Abb. 46: Postkarte zur Jünger-Ausstellung, LiMo Marbach. Foto: François Lagarde.



Abb. 47: Abbau der Jünger-Ausstellung, LiMo Marbach, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 48 u. 49: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.

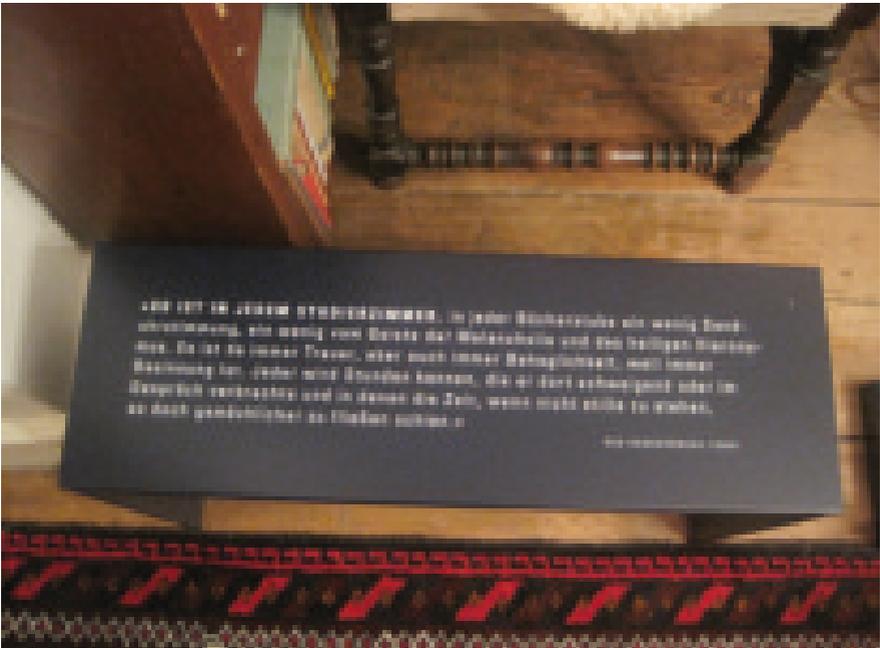


Abb. 50: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 51: Jünger-Haus, März 2011. Foto: DLA Marbach.



Abb. 52: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 53: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: DLA Marbach.



Abb. 54: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 55: Jünger-Haus, August 1998. Foto: DLA Marbach.



Abb. 56: Jünger-Haus, März 2012. Foto: F. G.



Abb. 57: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 58: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 59: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 61: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.



Abb. 62: Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.



Abb. 63: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 64: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 65: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.



Abb. 66: Jünger-Haus, März 2012. Foto: F. G.

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

7.1 Literatur

- Allen, Woody: Die Metterling-Listen. In: Ders.: Wie du dir so ich mir. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 7-14.
- Allen, Woody: Wie du dir so ich mir. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Ananieva, Anna/Holm, Christiane: Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit. In: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt/Gablowski, Birgit (Hg.): Der Souvenir. Erinnerungen in Dingen von der Reliquie zum Andenken. Ausstellung im Museum für Kommunikation, 29.06.-10.11.2006. Frankfurt u.a. 2006, S. 156-188.
- Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart u.a. 2007a.
- Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. 3 Bde. Bd. 2. Methoden und Theorien. Stuttgart u.a. 2007b.
- Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge 2001.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1995, S. 237-251.
- Assmann, Aleida: Archive und Bibliotheken. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 165-170.
- Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern (= Kultur- und Museumsmanagement). Bielefeld 2005.
- Bal, Mieke: Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting. In: Elsner, John/Cardinal, Roger (Hg.): The Cultures of Collecting. London 1994.
- Bal, Mieke/Fechner-Smarsly, Thomas/Neef, Sonja/Schulte, Joachim: Kulturanalyse (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1801). 1. Aufl. Frankfurt a.M. 2002.
- Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990.
- Barthel, Wolfgang: Literaturmuseen im Visier. Bei Gelegenheit mehrerer Neugründungen und Neugestaltungen. In: Neue Museumskunde 33/3 (1990), S. 181-192.

- Barthel, Wolfgang: Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums. In: Ders. (Hg.): Literaturmuseen. Facetten. Visionen. Frankfurt a.d.O. 1996a. S. 7-31.
- Barthel, Wolfgang (Hg.): Literaturmuseum. Facetten. Visionen. Frankfurt a.d.O. 1996b.
- Barthes, Roland: La morte de l'auteur [The Death of the Author, 1967]. In: Ders.: Œuvres complètes. Nouvelle édition revue et corrigée, hg. von Eric Marty. Bd. III (1968-1971). Paris 2000a, S. 40-45.
- Barthes, Roland: Œuvres complètes. Nouvelle édition revue et corrigée, hg. von Eric Marty. Bd. III (1968-1971). Paris 2000b.
- Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010.
- Bausinger, Hermann: Stückwerk Erinnerung. (= Eröffnungsrede anlässlich der Ausstellung „Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson“ vom 01.07.2001 im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Erstmals publiziert ist diese Rede im Rahmen der vorliegenden Arbeit als Nachwort). Tübingen 2018 [2001].
- Bausinger, Hermann u.a. (Hg.): Ein Aufklärer des Alltags. Der Kulturwissenschaftler Hermann Bausinger im Gespräch mit Wolfgang Kaschuba, Gudrun M. König, Dieter Langewiesche und Bernhard Tschofen. Wien u.a. 2006.
- Becker, Peter: Ernst Jünger: Weltgeist mit Blutwurst. In: Tagesspiegel vom 28.03.2011. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ernst-juenger-weltgeist-mit-blutwurst/3998064.html>.
- Beer, Bettina (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin 2003.
- Bein, Thomas/Nutt-Koforth, Rüdiger/Plachta, Bodo (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität (= Beihefte zu editio, Bd. 21). Tübingen 2004.
- Bellemin-Noël, Jean: Le Texte et l'avant-texte. Paris 1972.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie (= Science Studies). Bielefeld 2006.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt a.M. 1977a. Band II/I, S. 168-385.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt a.M. 1977b.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Hg. von Detlev Schöttker. Frankfurt a.M. 2001a, S. 351-383.
- Benjamin, Walter: Medienästhetische Schriften. Hg. von Detlev Schöttker. Frankfurt a.M. 2001b.
- Beutler, Ernst: Die literaturhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung. In: Brauer, Ludolph/Mendelsson-

- Bartholdy, Albrecht/Meyer, Adolf (Hg.): Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele. Bd. 1. Hamburg 1930, S. 227-259.
- Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin u.a. 2013.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a.M. 1995.
- Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Böhme, Gernot: Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern bei Stuttgart 1998.
- Böhmer, Sebastian: Wer hat Angst vor einer Philosophie der Präsenz? Hans Ulrich Gumbrecht blickt zurück nach vorn. Rezension zu Gumbrecht, Hans Ulrich/Klein, Ulrich (Hg.): Präsenz. Frankfurt a.M. 2004. In: IASLonline, 19.11.2012. URL: http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3169. Letzter Zugriff: 21.09.2017.
- Böhmer, Sebastian u.a. (Hg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog. Berlin u.a. 2012.
- Böhmer, Sebastian: Was bedeutet die Materialität der Literatur für die Literatur(-ausstellung)? In: Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Bielefeld 2015, S. 87-102.
- Bohnenkamp, Anne: Neugermanistische Editionswissenschaft. In: Gabler, Hans Walter/dies. (Hg.): Kompendium der Editionswissenschaft. 2003a. URL: <http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/A1/Neugerm-A1-AB-print.html>.
- Bohnenkamp, Anne: Voraussetzungen der neugermanistischen Editionswissenschaft. In: Gabler, Hans Walter/dies. (Hg.): Kompendium der Editionswissenschaft. 2003b. URL: http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame_edkomp_AB.html.
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2010. Göttingen 2011, S. 339-360.
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft (= Beihefte zu editio, Bd. 35). Berlin u.a. 2013.
- Bohnenkamp, Anne/Vanandenrath, Sonja: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen 2011a, S. 9-11.
- Bohnenkamp, Anne/Vanandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen 2011b.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Paderborn u.a. 1981.
- Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1979a.

- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1979b.
- Bourdieu, Pierre: Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000-2001. Paris 2011.
- Brauer, Ludolph/Mendelsson-Bartholdy, Albrecht/Meyer, Adolf (Hg.): Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele. Bd. 1. Hamburg 1930.
- Braungart, Georg u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u.a. 2003.
- Burdorf, Dieter u.a. (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007.
- Bürger, Jan: Zeit des Lebens, Zeit der Künste. Wozu dienen Entstehungsgeschichten und biographische Informationen bei der Edition poetischer Schriften? In: Nutt-Kofoth, Rüdiger u.a. (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin 2000, S. 231-244.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Gumbrecht, Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M. 1991, S. 759-772.
- Davidis, Michael/Fischer, Sabine: Aus dem Hausrat eines Hofrats. Die Ausstellung in Schillers Geburtshaus. Marbacher Magazin Nr. 77 (1997), S. 1.
- Davidis, Michael/Nickel, Gunther: Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs, 01.07.-25.11.2001 (= Marbacher Kataloge, 56). Marbach 2001.
- Davidis, Michael: Schiller-Ausstellungen in Marbach von 1859 bis 2009. In: Henke, Silke/Immer, Nikolas (Hg.): Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung. Weimar 2011, S. 27-43.
- Davidis, Michael: Zur Vita Schreibkommode und Inventarisierung von Erinnerungsstücken. E-Mail-Korrespondenz vom 16.08.2011 – 16.11.2011.
- Daston, Lorraine: Things That Talk. Object Lessons from Art and Science. New York 2004.
- Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar (Hg.): Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar. Vorgestellt von den Mitarbeitern (= Marbacher Schriften, 2). Stuttgart 1969.
- Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung: HSA Kallias-Handbuch und Glossar (Stand 2011).
- Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58 (1889), S. 360-375.

- Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen 1970a, S. 1-16.
- Dilthey, Wilhelm: Gesammelte Schriften. Bd. XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Ulrich Herrmann. Göttingen 1970b.
- Dorit-Boy, Ann: Später Hausbesuch. In: Die Zeit vom 26.04.2012, S. 67.
- Druffner, Frank: Handschrift und Kunstwerk. Das Marbacher Schillermuseum von 1903. In: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik (= Jahrbuch Klassik Stiftung Weimar). Göttingen 2012, S. 133-151.
- Dücker, Burckhard/Schmidt, Thomas (Hg): Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung. Göttingen 2011.
- Ebeling, Susanne/Hügel, Hans-Otto/Lubnow, Ralf (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1945 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie. München u.a. 1991.
- Ecker, Gisela: Literarische Kramschubladen. Portraits – Privatmuseen – Zwischenspeicher. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 125 (2006), Sonderheft: Das Gedächtnis der Literatur, S. 19-31.
- Elsner, John/Cardinal, Roger (Hg.): The Cultures of Collecting. London 1994.
- Encke, Julia: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914-1934. München 2006.
- Encke, Julia: Herrndorfs Revolver. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.04.2016. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wolfgang-herrndorfs-selbstmord-waffe-in-literaturarchiv-marbach-14169286.html>.
- Espagne, Michel: Genetische Textanalyse: Edition – Archiv – Anthropologie. In: König, Christoph/Seifert, Christoph (Hg.): Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit (= Literatur und Archiv, 8). München u.a. 1996.
- Fabiansoon, Nils: Das Begleitbuch zu Ernst Jünger „In Stahlgewittern“. Hamburg u.a. 2007.
- Figal, Barbara: Ernst Jünger in Wilflingen. Ein Gang durch das Haus in Photographien und Texten. Hg. vom Freundeskreis der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger e.V. Riedlingen. Tübingen 2001.
- Figal, Günter/Knapp, Georg (Hg.): Krieg und Frieden. Jünger-Studien Bd. 6. Tübingen 2013.
- Fischer, Bernd Erhard/Fischer, Angelika: Ernst Jünger in Wilflingen (= Menschen und Orte). 1. Aufl. Berlin 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Kötten. Frankfurt a.M. 1981.

- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 1.: 1954-1969. Frankfurt a.M. 2001a, S. 1003-1041.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 1.: 1954-1969. Frankfurt a.M. 2001b.
- Fuchs, Dieter/Roller, Edeltraud: Politik. In: Dies. (Hg.): Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe. Reclam, Stuttgart 2009a, S.205-209.
- Fuchs, Dieter/Roller, Edeltraud (Hg.): Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe. Reclam, Stuttgart 2009b.
- Gabler, Hans Walter/Bohnenkamp, Anne (Hg.): Kompendium der Editionswissenschaft. 2003.
- Geimer, Peter: Über Reste. In: Te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln u.a. 2005, S. 109-119.
- Gell, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford 1998.
- Genette, Gérard: Theorie der Paratextualität. In: Ders.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. 1989a.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. 1989b.
- Gfrereis, Heike: Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen? In: Dies./Lepper, Marcel (Hg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen 2007a, S. 81-88.
- Gfrereis, Heike/Hunkeler, Andreas: Das Literaturmuseum der Moderne. Konzept und Realisation. Vortragsmanuskript o.J.
- Gfrereis, Heike/Kamzelak, Roland S.: Das Eigentliche ist ohnehin unsichtbar. Wider das Altern von Literatúrausstellungen. In: Jahrbuch für Kulturmanagement 6 (2002), S. 37-61.
- Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen 2007b.
- Gfrereis, Heike u.a. (Hg.): Ernst Jünger: Arbeiter am Abgrund (= Marbacher Kataloge, Nr. 64). Marbach 2010.
- Gfrereis, Heike/Strittmatter, Ellen: Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W. G. Sebald. In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld 2013, S. 25-52.
- Gfrereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen 2015.
- Goertz, Rainer/Graupner, Stefan (Hg.): ATMOSPHERE(N): Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff. München 2007.
- Golz, Jochen (Hg.): Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik, 02.-05.05.1994; autor- und problembezogene Referate (= Beihefte zu editio, Bd. 7). 7 Bde. Tübingen 1995.

- Göttsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie (= Ethnologische Paperbacks). 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin 2007, S. 15-32.
- Gottwald, Herwig/Williams, Andrew: Vorwort: Der Werkbegriff in den Künsten und Konzepte der „Metamorphose“. In: Dies. (Hg.): Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven. Heidelberg 2009a, S. I-VII.
- Gottwald, Herwig/Williams, Andrew (Hg.): Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven. Heidelberg 2009b.
- Greenblatt, Stephen: Resonanz und Staunen. In: Ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern. Frankfurt a.M. 1995a, S. 7-30.
- Greenblatt, Stephen: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern. Frankfurt a.M. 1995b.
- Grésillon, Almuth: Literaturarchiv und Edition. Das „Institut des Textes es Manuscrits Modernes“ (Paris): Zwischen Archiv und Literaturwissenschaft. In: König, Christoph/Seifert, Christoph (Hg.): Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit (= Literatur und Archiv, 8). München u.a. 1996, S. 49-62.
- Grésillon, Almuth: Bemerkungen zur französischen „édition génétique“. In: Zeller, Hans/Martens, Gunter (Hg.): Textgenetische Edition (= Beiheft zu editio, Bd. 10). Tübingen 1998, S. 52-64.
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften: Einführung in die „critique génétique“ (=Arbeiten zur Editionswissenschaft, 4). Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther. Bern u.a. 1999.
- Grisko, Michael: Literatúrausstellung. In: Burdorf, Dieter u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart 2007, S. 446.
- Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800 (= Berliner Schriften zur Museumskunde, 10). Berlin 1994.
- Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M. 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München 2011.
- Gumbrecht, Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M. 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ulrich (Hg.): Materialität der Kommunikation. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1995.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Klein, Ulrich (Hg.): Präsenz. Frankfurt a.M. 2012.
- Güntter, Otto von: Mein Lebenswerk (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 17). Stuttgart 1948.

- Hagen, Waltraud: Von den Ausgabentypen. In: Scheibe, Siegfried u.a. (Hg.): Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie. Berlin 1988, S. 31-54.
- Hagestedt, Lutz (Hg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München 2008.
- Hagestedt, Lutz: Tagungsankündigung zur Tagung „Werkbegriffe. Interdisziplinäre Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar 25.-27.11.2010“. URL: <https://idw-online.de/de/news397631>.
- Haischer, Peter-Henning: Von der Werkherrschaft zur Werkpolitik. In: IASL online vom 17.08.2010. URL: http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3209#FN1.
- Hartmann, Andreas u.a. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. Münster u.a. 2011.
- Hartmann, Felicitas: Augenlust und Gaumenfreuden: Zum Wert- und Gebrauchswandel von Springerlesmodeln. Tübingen 2007.
- Hartmann, Felicitas: Ein Helm, der Böses dabei denkt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.02.2011.
- Hartmann, Felicitas: Miscellanea or Works? Collecting and Exhibiting as Practices Constituting an Author's Oeuvre: The Example of Estate of Ernst Jünger. In: Scheer, Monique, u.a. (Hg.): Out of the Tower. Essays on Culture and Everyday Life (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 114). Translated by Michael Robertson. Tübingen 2013, S. 308-326.
- Hauschild, Jan-Christoph: Zur Edition der „Lebensspuren“ Georg Büchners. In: Golz, Jochen (Hg.): Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik, 02.-05.05.1994; autor- und problembezogene Referate (= Beihefte zu editio, Bd. 7). 7 Bde. Tübingen 1995, S. 228-232.
- Hauser, Andrea: Sachkultur oder materielle Kultur? Resümee und Ausblick. In: König, Gudrun M. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 27; Tübinger kulturwissenschaftliche Gespräche, Bd. 1). Tübingen 2005, S. 139-150.
- Hauser-Schäublin, Brigitta: Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin 2003. S. 33-54.
- Hay, Louis: Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer „critique génétique“. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 16 (1984), Heft 1-2, S. 307-323.

- Heidrich, Hermann: Dinge verstehen. Materielle Kultur aus Sicht der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 103 (2007), S. 223-236.
- Henke, Silke/Immer, Nikolas (Hg.): Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung. Weimar 2011.
- Hennig, Sebastian: Zwist unter Freunden. Provinzlärm in Oberschwaben: Verläßt die Kustodin des Jünger-Hauses ein leckes Schiff? In: Junge Freiheit vom 06.05.2011. URL: <https://phinau.de/jf-archiv/archiv11/201119050639.htm>.
- Hermanns, Reinhold (Redakteur): Familiensitz, Gefängnis, Literaturklause. Schloß Wilflingen als Spiegel deutscher Geschichte. Ein Beitrag von Ruth Jakoby. Ausgestrahlt in SWR 2 am 29.09. 2001.
- Hettche, Thomas: Um Gottes willen, nein! Monika Miller war früher die Haushälterin von Ernst Jünger. Heute kümmert sie sich um die Jünger-Gedenkstätte. Ein Besuch in Wilflingen. In: Hagedstedt, Lutz (Hg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München 2008, S. 135-140.
- Heuser, Magdalene (Hg.): Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 85). Tübingen 1996.
- Hochhuth, Rolf: Fernab zu liegen ist ein Vorteil. Was Deutschland seinen Dichtern schuldet: Plädoyer für ein Ernst-Jünger-Museum in Wilflingen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04.11.1994.
- Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Bielefeld 2015a, S. 7-21.
- Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Bielefeld 2015b.
- Holm, Christiane: Dingkultur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart u.a. 2008, S. 132-133.
- Holm, Christiane: Goethes Papiersachen und andere Dinge des „papiernen Zeitalters“. In: Zeitschrift für Germanistik 12 (2012), Heft 1, S. 17-40.
- Holm, Christiane: Ausstellung, Dichterhaus, Literaturmuseum. In: Binczek, Natalie/Dembeck, Till/Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin u.a. 2013, S. 569-581.
- Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba: Historische Ethnografie. Das Beispiel Archiv. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 106 (2010), S. 241-263.
- Jahr, Christoph: In Erinnerungsgewittern. Eine Berliner Ausstellung zeigt den Ersten Weltkrieg als europäische Katastrophe. In: Neue Zürcher Zeitung vom 21.05.2004.

- Jannidis, Fotisu u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hg. von Wolfgang Frühwald u.a., 71). Tübingen 1999.
- Johler, Reinhard u.a. (Hg.): Kultur_Kultur. Denken, Forschen, Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21.-24.09.2011. Münster u.a. 2013.
- Jünger, Ernst: Sämtliche Werke. 18 Bde. und 4 Supplementbände. Stuttgart 1978ff.
- Jünger, Ernst: Kriegstagebuch 1914-1918. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart 2010.
- Kahl, Paul: „... ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter“. Das Weimarer Schillerhaus 1847-2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen Literaturmuseums. Teil 1. In: Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena 1 (2008), Heft 4, S. 313-326.
- Kahl, Paul: „... ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter“. Das Weimarer Schillerhaus 1847-2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen. Teil II: Edition und Dokumentation. In: Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena 2 (2009a), Heft 1, S. 40-75.
- Kahl, Paul: „...ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter“. Das Weimarer Schillerhaus 1847-2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen Literaturmuseums. Teil III. In: Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena 2 (2009b), Heft 2, S. 155-176.
- Kahl, Paul: „...ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter“. Das Weimarer Schillerhaus 1847-2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen Literaturmuseums. Teil IV. In: Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena 2 (2009c), Heft 3, S. 217-237.
- Kahl, Paul: Friedrich Schiller und seine Häuser. Schillergedenkstätten im neunzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert. In: Henke, Silke/Immer, Nikolas (Hg.): Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung. Weimar 2011a, S. 9-25.
- Kahl, Paul: Museum – Gedenkstätte – Literaturmuseum. Versuch einer Begriffserklärung am Beispiel von Schillers Marbacher Geburtshaus 1859-2009. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2010. Göttingen 2011b, S. 339-360.
- Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt a.M. 2008.
- Kammer, Stephan: Kanon. In: Gabler, Hans Walter/Bohnenkamp, Anne (Hg.): Kompendium der Editionswissenschaft. 2003. URL: <http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/A1/Neugerm-A1-AB-print.html>.
- Kamzelak, Roland (Hg.): Computergestützte Text-Edition (= Beihefte zu editio, Bd. 12). Tübingen 1999.
- Keding, Melanie: Erlebter Stadtraum. Eine ethnografische Untersuchung zum Ulmer Münsterplatz. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der

- Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen. Tübingen 2012.
- Kimmich, Dorothee: Wie Dinge sich zeigen. In: Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen 2007, S. 156-169.
- Knigge, Volkhard: Gedenkstätten und Museen. In: Ders./Frei, Norbert (Hg.): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Bonn 2005a, S. 398-409.
- Knigge, Volkhard/Frei, Norbert (Hg.): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Bonn 2005b.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Objects of Memory. Material Culture as Life Review*. In: Oring, Elliott (Hg.): *Folk Groups and Folklore Genres*. Logan 1990, S. 329-338.
- Köhler, Otto: „Wer leitet den Krieg mit strategischem Blick?“ Die Stahlhelme Ernst Jüngers: Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums über den Ersten Weltkrieg gibt Rätsel auf in: *Der Freitag* vom 03.06.2004.
- Köbel, Martin: Das literarische Werk. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Literaturtheorie. In: *Text. Kritische Beiträge* 10 (2005), S. 27-44.
- König, Christoph/Seifert, Christoph (Hg.): *Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit (= Literatur und Archiv, 8)*. München u.a. 1996.
- König, Gudrun M. (Hg.): *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 27; Tübinger kulturwissenschaftliche Gespräche, Bd. 1)*. Tübingen 2005.
- König, Gudrun M.: *Effekte der Anschaulichkeit – Strategien des Zeigens: Ein Universitätsinstitut und seine Sammlungen*. In: Dies./Bauer, Carolin (Hg.): *Anschauungsmaterial. Fachgeschichte als Sachgeschichte*. Tübingen 2007a, S. 7-24.
- König, Gudrun M./Bauer, Carolin (Hg.): *Anschauungsmaterial. Fachgeschichte als Sachgeschichte*. Tübingen 2007b.
- Kopytoff, Igor: *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. In: Appadurai, Anjuna (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 2001, S. 64-95.
- Korff, Gottfried: *Umgang mit Dingen*. In: Reich, Susanne S. (Hg.): *Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschichten“ (Symposium: Lebens-Formen, 13.-15.12.1989 in der Berliner Akademie der Künste)*. Berlin 1991, S. 35-52.
- Korff, Gottfried: *Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit*. In: *Kieler Blätter zur Volkskunde* 32 (2000), S. 21-33.
- Korff, Gottfried: *Trench Art. Projektnotizen zur Kreativität des Schützengrabens*. In: Ders./Fuchs, Leonie (Hg.): *Kleines aus dem Großen Krieg*.

- Metamorphosen militärischen Mülls. Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Schlosses Hohentübingen vom 26.04.-16.06.2002. Tübingen 2002a.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders.: Museumsdinge – deponieren – exponieren. Hg. von Eberspächer, Martina/König, Gudrun M./Tschofen, Bernhard. Köln u.a. 2002b, S. 167-177.
- Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge [1992]. In: Ders. Museumsdinge – deponieren – exponieren. Hg. von Eberspächer, Martina/König, Gudrun M./Tschofen, Bernhard. Köln u.a. 2002c, S. 140-145.
- Korff, Gottfried: Museumsdinge – deponieren – exponieren. Hg. von Eberspächer, Martina/König, Gudrun M./Tschofen, Bernhard. Köln u.a. 2002d.
- Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: König, Gudrun M. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 27; Tübinger kulturwissenschaftliche Gespräche, Bd. 1). Tübingen 2005a.
- Korff, Gottfried: Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: Te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln u.a. 2005b, S. 89-109.
- Korff, Gottfried: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In: Hartmann, Andreas u.a. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. Münster u.a. 2011, S. 11-26.
- Korff, Gottfried/Roth, Martin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M. u.a. 1990a, S. 9-37.
- Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M. u.a. 1990b.
- Korff, Gottfried/Fuchs, Leonie (Hg.): Kleines aus dem Großen Krieg. Metamorphosen militärischen Mülls. Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Schlosses Hohentübingen vom 26.04.-16.06.2002. Tübingen 2002e.
- Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2006, S. 75-83.
- Krauß, Rudolf: Der Schwäbische Schillerverein und das Marbacher Schillermuseum. In: Sonderabdruck aus Westermans Illustrierten Deutschen Monatsheften für das gesamte geistige Leben der Gegenwart (Juniheft, Nr. 561) 1903, S. 433-443.

- Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld 2013.
- Kussmaul, Ingrid: Die Nachlässe und Sammlungen des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Ein Verzeichnis. 2 Bde. Marbach a.N. 1983.
- Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Hildesheim u.a. 1995.
- Latour, Bruno: Der „Pedologen-Faden“ von Boa Vista – eine photo-philosophische Montage. In: Ders.: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Aus dem Französischen übersetzt von Gustav Roßler. Berlin 1996a, S. 191-248.
- Latour, Bruno: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Aus dem Französischen übersetzt von Gustav Roßler. Berlin 1996b.
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Frankfurt a.M. 1998.
- Latour, Bruno: Die Geschichtlichkeit der Dinge. In: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M. 2000a (engl. Original 1999), S. 175-210.
- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M. 2000b (engl. Original 1999).
- Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2001.
- Latour, Bruno: Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht. Hg. von Bruno Latour und dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM). Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Berlin 2005.
- Latour, Bruno: Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente. In: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, S. 259-308.
- Lepper, Marcel: Zettelwelt, Denklabor oder Was Wissenschaftler hinterlassen: eine Sichtung. In: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs. Nr. 33/34 (2011), S. 27-32.
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Böhme, Hartmut/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205-231.
- Linder, Gisela (Hg.): Ernst Jünger. Die Jahrzehnte in Oberschwaben. Hamburg 2002.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972.

- Ludwig, Andreas: Materielle Kultur. In: Docupedia – Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung. URL: http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur#cite_note-4. Letzter Zugriff: 21.09.2017.
- Luhmann, Niklas: Politik der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2002.
- MacCannell, Dean: Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings. In: *The American Journal of Sociology* 79 1973, Nr. 3, S. 589-603.
- MacDonald, Sharon: Behind the Scenes at the Science Museum. Oxford u.a. 2002.
- MacDonald, Sharon: Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today, Abingdon 2013.
- Mandell, Laura: Special Issue: Scholarly Editing in the Twenty-First-Century – A Conclusion. In: *Literature Compass* 7/2 (2010), S. 120-133.
- Marcus, George E.: Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: *Annual Review of Anthropology* 24 (1995), S. 95-117.
- Marcus, George E.: Ethnography through Thick and Thin. Princeton 1998.
- Markgraf, Ellen: Die Wandlung des Künstlerateliers – von dem Ort der Inszenierung zu der Inszenierung des Orts. In: Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.): *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*. Bielefeld 2005, S. 55-70.
- Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeeman, Harald (Hg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien ab 1800. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich*. Aarau 1983, S. 40-51.
- Martens, Gunter: Textdynamik und Edition. Zur Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen. In: Ders./Zeller, Hans (Hg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München 1971a, S. 165-201.
- Martens, Gunter/Zeller, Hans (Hg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München 1971b.
- Martens, Gunter: Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs. In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 18 (2004), S. 175-186.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin u.a. 2007.
- Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: Praxeologie der Literaturwissenschaft. In: *Geschichte der Germanistik*. 35/36 (2009), S. 89-96.
- Mayr, Richard: Böses Erwachen. In: *Allgäuer Anzeigblatt* vom 13.04.2011.

- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2002.
- Meyer, Jochen: Erschließungsmodelle und die Bedürfnisse der Forschung. Das „Marbacher Memorandum“ des Deutschen Literaturarchivs. In: König, Christoph/Seifert, Christoph (Hg.): Literaturarchiv und Literaturforschung (= Literatur und Archiv, Bd. 8). München 1996, S. 175-188.
- Meyer, Jochen: Aus Marbachs Magazinen. Eine Nachlasser-Lese. In: Das Magazin-Magazin. Eine Blütenlese auf Stichwort (= Marbacher Magazin, Nr. 101). Marbach a.N. 2003, S. 64-71.
- Miller, Daniel (Hg.): Material Cultures: Why Some Things Matter. Chicago 1988.
- Mohler, Armin: Die Schleife. Dokumente zum Weg von Ernst Jünger. Zürich 1955.
- Mohler, Armin: Ravensburger Tagebuch. Meine Zeit bei Ernst Jünger 1949-50. Wien u.a. 1999a.
- Mohler, Edith: In Wilflingen 1950-1953. In: Mohler, Armin: Ravensburger Tagebuch. Meine Zeit bei Ernst Jünger 1949-50. Wien u.a. 1999b, S. 90-105.
- Museum für Angewandte Kunst Frankfurt/Gablowski, Birgit (Hg.): Der Souvenir. Erinnerungen in Dingen von der Reliquie zum Andenken. Ausstellung im Museum für Kommunikation, 29.06.-10.11.2006. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt/Museum für Kommunikation. Frankfurt u.a. 2006. Online verfügbar unter <http://www.gbv.de/dms/goettingen/513272127.pdf>.
- Musil, Robert: Nachlaß zu Lebzeiten. Stuttgart 2013 (Orig. 1936).
- Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Das Schau-Depot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld 2010.
- Neuhaus, Stefan/Ruf, Oliver (Hg.): Perspektiven der Literaturvermittlung (= Angewandte Literaturwissenschaft, 13). Innsbruck 2011.
- Niethammer, Ortrun: Das Testament im Spannungsfeld von juristischen Vorgaben und individueller Gestaltung. Probleme der Edition. In: Golz, Jochen (Hg.): Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik, 02.-05.05.1994; autor- und problembezogene Referate (= Beihefte zu editio, Bd. 7). 7 Bde. Tübingen 1995, S. 233-240.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart u.a. 2013.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Editionsphilologie. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft, 3 Bde. Bd. 2. Methoden und Theorien. Stuttgart 2007, S. 1-27.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Sichten – Perspektiven auf den Text. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft (= Beihefte zu editio, Bd. 35). Berlin u.a. 2013, S. 19-30.

- Nutt-Kofoth, Rüdiger u.a. (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin 2000.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger/Plachta, Bodo (Hg.): Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Bausteine zur Geschichte der Edition. Tübingen 2005.
- Oring, Elliott (Hg.): Folk Groups and Folklore Genres. Logan 1990.
- Ott, Michael: „Editionsplagiate“? Anmerkungen zu einem vermeintlichen Skandal. In: literaturkritik.de. vom 03.05.2012. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16656.
- O.V.: Klassiker zu besichtigen. In: Süddeutsche Zeitung vom 05.11.1994, S. 17.
- O.V.: Ernst Jünger. Das Archiv geht nach Marbach. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.12.1994.
- O.V.: Jünger-Haus Gedenkstätte. Symposium zur Eröffnung. In: Reutlinger General-Anzeiger vom 24.03.1999.
- Ott, Ulrich: Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft 1999/2000. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44 (2000), S. 449-514.
- Pelz, Annegret: Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen. In: Heuser, Magdalene (Hg.): Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 85). Tübingen 1996, S. 233-247.
- Penke, Niels: Werk und Wunderkammer. Das Jünger-Haus als fortgesetzte Autorschaft und musealer Sonderfall. In: Kroucheva, Katerina/Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld 2013, S. 184-196.
- Pfeiffer, Helmut: Rezeption. In: Braungart, Georg u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u.a. 2003, S. 283-285.
- Pickering, Andrew: From Science as Knowledge to Science as Practice. In: Ders.: Science as Practice and Culture. Chicago 1992a, S. 1-26.
- Pickering, Andrew: Science as Practice and Culture. Chicago 1992b.
- Plachta, Bodo: Editions-wissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. 2. Aufl. Stuttgart 2006.
- Plachta, Bodo: Das Dichterhaus – ein Ort für „abgelebte Dinge“. In: Neuhaus, Stefan/Ruf, Oliver (Hg.): Perspektiven der Literaturvermittlung. (= Angewandte Literaturwissenschaft, 13). Innsbruck 2011, S. 380-392.
- Plachta, Bodo: Schreibtische. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Medienwandel/ Medienwechsel in der Editions-wissenschaft (= Beihefte zu editio, Bd. 35). Berlin u.a. 2013, S. 257-267.
- Raabe, Paul: Einführung in die Quellenkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 3., unveränderte Aufl. Stuttgart 1974.
- Raulff, Ulrich: Weltkrieg bei Tiffany's. Fast eine sentimental journey: Das Deutsche Historische Museum gibt sich mit der Ausstellung „Der 1.

- Weltkrieg. Ereignis und Erinnerung“ sehr empfindsam. In: Süddeutsche Zeitung vom 13.05.2004.
- Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), Heft 4, S. 282-301.
- Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt a.M. 2008, S. 188-209.
- Reich, Susanne S. (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschichten“ (Symposium: Lebens-Formen, 13.-15.12.1989 in der Berliner Akademie der Künste). Berlin 1991
- Reuß, Roland: Text, Entwurf, Werk. In: Text. Kritische Beiträge Bd. 10 (2005), o.O., S. 1-11.
- Rietzschel, Thomas: Ans Ziel. Jüngers Papiere für Marbach. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.01.1995.
- Röcken, Per: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft 22 (2008), S. 22-46.
- Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. München 2005.
- Rother, Reiner (Hg.): Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignis und Erinnerung. Ausstellungskatalog. Wolftratshausen 2004.
- Scharfe, Martin: Signatur der Dinge. Anmerkungen zu Körperwelt und objektiver Kultur. In: König, Gudrun M. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur (= Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 27; Tübinger kulturwissenschaftliche Gespräche, Bd. 1). Tübingen 2005, S. 93-116.
- Scheer, Monique, u.a. (Hg.): Out of the Tower. Essays on Culture and Everyday Life (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 114). Translated by Michael Robertson. Tübingen 2013.
- Scheffler, Walter: Von den ungewöhnlichen Lebensumständen einer bevorzugten Wetterfahne. Unveröffentlichtes Vortrags-Manuskript anlässlich einer Buchvorstellung von Thomas F. Nagele am 04.11.1999.
- Scheibe, Siegfried: Von der Entstehungsgeschichte, der Textgeschichte und der zeitgenössischen Wirkungsgeschichte. In: Ders. u.a. (Hg.): Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie. Berlin 1988a, S. 160-204.
- Scheibe, Siegfried u.a. (Hg.): Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie. Berlin 1988b.

- Scheibe, Siegfried: Editorische Grundmodelle. In: Ders./Laufer, Christel (Hg.): Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie. Berlin 1991a, S. 23-48.
- Scheibe, Siegfried: Werk und Edition. Aus dem Eröffnungsreferat zum „Internationalen Editions-kolloquium Berlin 1989“. In: Ders./Laufer, Christel (Hg.): Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie. Berlin 1991b, S. 11-22.
- Scheibe, Siegfried/Laufer, Christel (Hg.): Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie. Berlin 1991c.
- Schenk, Dietmar: Kleine Theorie des Archivs. Stuttgart 2008.
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von Petersen, Julius/Fricke, Gerhard u.a. Weimar 1943ff. Bd. 41, I: Lebenszeugnisse. Schillers Kalender. Schillers Bibliothek. Hg. von Kurscheidt, Georg/Wistoff, Andreas. 2003; Bd. 41, II A: Lebenszeugnisse. Zweiter Teil: Dokumente zu Schillers Leben. Text. Hg. von Schalhorn, Martin. 2006. Weimar 1948ff.
- Schlereth, Thomas J.: Cultural History and Material Culture. Everyday life, Landscapes, Museums. London 1989.
- Schmälzle, Christoph: Weltliche Wallfahrt. Schillers Reliquien in den Gedenkstätten des 19. Jahrhunderts. In: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik (= Jahrbuch Klassik Stiftung Weimar). Göttingen 2012, S. 57-84.
- Schmid, Gerhard (Red.): Inventare des Goethe- und Schiller-Archivs. Bd. 1: Schillerbestand. Weimar 1989.
- Schmidt, Thomas: Vom Haus des Dichters zum Dichterhaus. Zum Problem der Authentizität im Wilflinger Jünger-Haus. Vortrag auf dem XI. Jünger-Symposium am 27.03.2010.
- Schmidt, Thomas: Musealisierung vs. Authentizität? Zum „neuen“ Jünger-Haus. In: Figal, Günter/Knapp, Georg (Hg.): Krieg und Frieden. Jünger-Studien Bd. 6. Tübingen 2013, S. 230-240.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin 2007, S. 219-248.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: Orte von Dauer. Der Feldforschungsbegriff der Europäischen Ethnologie in der Kritik. In: Windmüller, Sonja/Binder, Beate/Hengartner, Thomas (Hg.): Kultur – Forschung. Zum Profil einer volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft. Münster 2009, S. 237-254.
- Schneider, Gerd/Toyka-Seid, Christiane: Das junge Politik-Lexikon von www.hanisauland.de, Bonn. In: Bundeszentrale für politische Bildung 2017. URL: <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-junge-politik-lexikon/161506/politik>.
- Schröder, Julia: Ganze Schriftstellerleben ruhen in grünen Kästen. In: Stuttgarter Zeitung Nr. 15, 19.01.1995, S. 3.

- Schubert, Martin J.: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft (= Beiheft zu editio, 32). Berlin u.a. 2010a, S. 1-13.
- Schubert, Martin J. (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft (= Beiheft zu editio, 32). Berlin u.a. 2010b.
- Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart (Hg.): Siebzehnter Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1912/1913. Marbach a.N. 1913.
- Schwilk, Heimo: Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. Die Biografie. München u.a. 2007.
- Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik (= Jahrbuch Klassik Stiftung Weimar 2012). Göttingen 2012.
- Seibert, Peter: Lust und Klage einer alten Zeit werden uns wieder lebendig. Literatúrausstellungen als germanistischer Forschungsgegenstand. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 137 (2005), S. 25-40.
- Seibert, Peter: Literatúrausstellungen und ihre Geschichte. In: Bohnenkamp, Anne/Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen 2011, S. 15-37.
- Seibert, Peter: Zur Typologie und Geschichte von Literatúrausstellungen. In: Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Bielefeld 2015, S. 25-41.
- Semler, Christian: Verzweifelt unangemessen. In: taz vom 15.05.2004.
- Spangenberg, Peter: Art. Aura. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart u.a. 2000/2010, S. 400-416.
- Spiegel, Hubert: Untergang des Hauses Jünger. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.11.2007.
- Spiegel, Hubert: Ernst Jünger Haus. Die Ordnung der Dinge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28.11.2009.
- Spiegel, Hubert: Wohnhaus letzter Hand. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30.03.2011. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ernst-juenger-wohnhaus-letzter-hand-1607927.html>. Letzter Zugriff: 21.09.2017.
- Spinnler, Rolf: Ewig grüßt die Schillerlocke. Das Literaturarchiv Marbach am Neckar zeigt „Erinnerungsstücke“ von Schriftstellern (Rezension). In: Marbacher Bote vom 15.07.2001, S. 24.
- Spoerhase, Carlos: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: Scientia Poetica (Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften) 11 (2007), S. 276-344.

- Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Österreichische Nationalbibliothek Wien (Hg.): Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA). Stand: 04.02.2010.
- Stadler, Peter: Die Grenzen meiner Textverarbeitung bedeuten die Grenzen meiner Edition. In: Bohnenkamp, Anne (Hg.): Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft (= Beihefte zu editio, Bd. 35). Berlin u.a. 2013, S. 31-40.
- Stern, Martin (Hg.): Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung: autor- und werkbezogene Referat. Basler Editoren-Kolloquium, 19.-22.03.1990 (= Beihefte zu editio, Bd. 1). Tübingen 1991.
- Stieglitz, Leo von/Brune, Thomas (Hg.): Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld 2015.
- Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München 1997.
- Stingelin, Martin (Hg.): „Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004.
- Strässle, Thomas/Torra-Mattenkloft, Caroline (Hg.): Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg u.a. 2005.
- Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2006.
- Stüben, Jens: Edition und Interpretation. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger u.a. (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin 2000, S. 263-303.
- Süselbeck, Jan: Totale Tinte. In: Literaturkritik.de vom 01.01.2011. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15128.
- Szeeman, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien ab 1800. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Aarau 1983.
- Te Heesen, Anke: Objekte der Wissenschaft. Eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Museum. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 213-230.
- Te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg 2012.
- Te Heesen, Anke/Spary, Emma C.: Sammeln als Wissen. In: Dies. (Hg.): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen 2001a, S. 7-21.
- Te Heesen, Anke/Spary, Emma C. (Hg.): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen 2001b.
- Te Heesen, Anke/Lutz, Petra: Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln u.a. 2005.
- Thiemeyer, Thomas: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum. Paderborn/Tübingen 2010a.

- Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010b, S. 73-95.
- Thiemeyer, Thomas: Zwischen Aura und Szenografie. Das (Literatur)Museum im Wandel. In: Dücker, Burckhard/Schmidt, Thomas (Hg.): Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung. Göttingen 2011, S. 60-71.
- Thiemeyer, Thomas: Das Depot zeigen. In: Jöhler, Reinhard u.a. (Hg.): Kultur_Kultur. Denken, Forschen, Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21.-24.09.2011. Münster u.a. 2013, S. 394-400.
- Thiemeyer, Thomas: Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. In: Stieglitz, Leo von/Brune, Thomas (Hg.): Hin und her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld 2015, S.41-54.
- Thiemeyer, Thomas: Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken. Wien 2018.
- Thierse, Wolfgang: „Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 36 (1990), Heft 2, S. 240-263.
- Thomé, Horst: Werk. In: Braungart, Georg u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u.a. 2003, S. 832-834.
- van den Berg, Karen: Politik des Zeigens – Zur Einleitung. In: Dies./Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010a, S. 7-13.
- van den Berg, Karen: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In: Dies./Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010b, S. 143-168.
- van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010.
- Wahl, Volker: Textkonstitution bei der Edition von „Lebenszeugnissen“ innerhalb historisch-kritischer Werkausgaben. Dargestellt am Beispiel des Bandes „Lebenszeugnisse“ der Schiller-Nationalausgabe. In: Stern, Martin (Hg.): Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung: autor- und werkbezogene Referat. Basler Editoren-Kolloquium, 19.-22.03.1990 (= Beihefte zu editio, Bd. 1). Tübingen 1991, S. 63-72.
- Weber, Jan Robert: Ästhetik der Entschleunigung. Ernst Jüngers Reisetagebücher. Berlin 2011.
- Wehnert, Stefanie: Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte. Kiel 2002.
- Weible, Raimund: Einblicke in Jüngers Leben. In: Wochenblatt der Südwest Presse vom 01.04.1999.

- Weible, Raimund: Ein Dichterleben wird verpackt. Literaturwissenschaftler räumen die Gedenkstätte aus. In: Südkurier vom 19.11.2009.
- Weingart, Peter: Wissenschaftssoziologie. Bielefeld 2003.
- Windmüller, Sonja/Binder, Beate/Hengartner, Thomas (Hg.): Kultur – Forschung. Zum Profil einer volkskundlichen Kulturwissenschaft. Münster 2009.
- Wirth, Uwe: Archiv. In: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. München 2005, S. 17-27.
- Wirth, Uwe: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt? In: Bohnenkamp, Anne/Vanandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen 2011, S. 53-64.
- Wizisla, Erdmut: Archive als Editionen? Zum Beispiel Bertolt Brecht. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger u.a. (Hg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin 2000, S. 407-417.
- Zeller, Bernhard: Das Schiller-Nationalmuseum in Marbach. Aus der Arbeit eines Literaturarchivs. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe vom 13.06.1967, zitiert nach Marbacher Chronik 1979, S. 121f.
- Zeller, Bernhard: Literatúrausstellungen. Möglichkeiten und Grenzen. In: Ebeling, Susanne/Hügel, Hans-Otto/Lubnow, Ralf (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1945 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie. München u.a. 1991, S. 39-44.
- Zeller, Bernhard: Marbacher Memorabilien. Vom Schiller-Nationalmuseum zum Deutschen Literaturarchiv 1953-1973. Marbach 1995.
- Zeller, Bernhard: Marbacher Memorabilien II. Aus der Museums- und Archivarbeit 1972-1986. Marbach 2000.
- Zeller, Hans/Martens, Gunter (Hg.): Textgenetische Edition (= Beiheft zu editio, Bd. 10). Tübingen 1998.

7.2 Empirische Quellen

7.2.1 Archivalien

Arbeitsstelle für literarische Archive, Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg (ALIM)

„Antrag auf Förderung der Neugestaltung des Jünger-Hauses Wilflingen“ aus dem Jahr 2010. Registratur der ALIM.

Entwurf eines Kooperationsvertrags 1998. Registratur der ALIM.

- Fotodokumentation des Interieurs im Jünger-Haus von 1998. Registratur der ALIM.
- Gesprächsnotiz von Ulrich Ott, 18.12.1996, Registratur der ALIM, Dokumentation Wilflingen.
- Gesprächsnotiz von Ulrich Ott, 08.12.1997, Registratur der ALIM.
- Knapp, Georg/Schmidt, Thomas: Faltblatt „Jünger-Haus Wilflingen“. Mit handschriftlichen Korrekturen von Monika Miller-Vollmer. Registratur der ALIM.
- Leihgesuch des Direktors des Historischen Museums Hannover Thomas Schwark an Monika Miller-Vollmer vom 13.01.2000. Registratur der ALIM.
- Liste „Inventar Jünger“. Registratur der ALIM.
- Liste der „überzähligen Objekte“ im Jünger-Haus. Registratur der ALIM.
- Miller-Vollmer, Monika: Brief an die Ernst-Jünger-Stiftung vom 14.02.2001, Registratur der ALIM.
- Miller-Vollmer, Monika: Schreiben vom 23. April 2011 mit der Kopie der Postkarte Jüngers an Thomas Schmidt. Registratur der ALIM.
- Miller-Vollmer, Monika: Brief an Ulrich Ott vom 22.07.2001, Registratur der ALIM.
- Protokoll „Erste Bausitzung“ vom 18.01.2010. Registratur der ALIM.
- Protokoll „Erster Authentizitätsprüfungstermin“ vom 08.03.2010. Registratur der ALIM.
- Protokoll „Konzeption Jünger-Haus Wilflingen“ vom 12.05.2010. Registratur der ALIM.
- Protokoll „Konzeption Jünger-Haus Wilflingen“ vom 12.07.2010. Registratur der ALIM.
- Schreiben von Thomas Scheuffelen an Michael Davidis vom 04.02.2000. Registratur der ALIM.

Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA)

- Konzeptpapier zur Ausstellung „Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund“ November 2010 – März 2011, LiMo Marbach Museumsserver. DLA Marbach.
- Gesprächsprotokolle mit den Mitarbeitern der Bestandsgruppe „Bilder und Objekte“ des Archivs vom 24.11.2009. DLA Marbach.
- Gfrereis, Heike: Dokument „8 Fragen zur Ausstellung ‚Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund. (Fassung 7_9_2010)““. Museumsserver. DLA Marbach.
- Gfrereis, Heike: Ernst Jünger. Der Nachlass. Ausstellungskonzept zum Katalogkonzept von Stephan Schlak. Museumsserver. DLA Marbach.
- Gfrereis, Heike/Hunkeler, Andreas: Das Literaturmuseum der Moderne. Konzept und Realisation. Vortragsmanuskript. Museumsserver. DLA Marbach.

Jünger, Ernst: Brief an Hans Peter des Coudres, 14.12.1953. Bestand Jünger. DLA Marbach.
Handschriften/Nachlässe/Sammlungen/Jünger, Ernst. Ordner. DLA Marbach.
Scheffler, Walter: Unveröffentlichtes Vortrags-Manuskript anlässlich einer Buchvorstellung von Thomas F. Nagele am 04.11.1999, der Mörikes Turmhahngedicht illustriert hat. DLA Marbach.
Übersicht über die Bücherstandorte im Jünger-Haus in 21 Ordnern. DLA Marbach.

7.2.2 Korrespondenz

Brief Edith Mohlers an Felicitas Günther vom 01.08.2010.
Brief Albert von Schirndings an Felicitas Günther vom 01.07.2011.
E-Mail von Michael Davidis vom 21.04.2010.
E-Mail-Kontakt von Felicitas Günther mit dem Historischen Museum Hannover im Zeitraum Januar/Februar 2012.
E-Mail von Heike Gfrereis vom 01.08.2012.

7.2.3 Interviews/Gesprächsnotizen

Gesprächsnotiz mit Monika Miller-Vollmer vom 30.10.2009.
Gesprächsnotiz mit Monika Miller-Vollmer vom 17.11.2009.
Gesprächsnotiz mit dem BMBF-Projektteam vom 03.02.2010.
Gesprächsnotiz mit Heike Gfrereis während der Ausstellungsvorbereitung am 29.04.2010.
Gesprächsnotiz mit Ulrich Raulff vom 15.09.2010.
Gesprächsnotiz mit Thomas Schmidt vom 27.03.2011.
Interview mit Jochen Meyer vom 04.06.2010.

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Magazinschrank mit Nachlassobjekten im DLA. Foto: DLA Marbach.
Abb. 2: Ernst Jünger 1994 in Wilflingen. Foto: François Lagarde.
Abb. 3: Jünger-Haus Wilflingen, Oktober 2009. Foto: Kira Eghbal-Azar.
Abb. 4: Jünger-Haus Wilflingen, November 2009. Foto: F. G.
Abb. 5: Deutscher Stahlhelm, Nachlass Jünger. Foto: DLA Marbach.
Abb. 6: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: F. G.
Abb. 7: Jünger in Wilflingen, 1955. Foto: Stefan Moses.

- Abb. 8: Besuch von Felipe Gonzáles und Helmut Kohl in Wilflingen, 1990. Foto: Rupert Leser. Slg. Leser, Haus der Geschichte Baden Württemberg .
- Abb. 9: Jünger-Haus, März 1999. Foto: Ernst-Jünger-Stiftung.
- Abb. 10: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 11: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 12: Ausstellung „Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson“ (Juli bis November 2001) im SNM Marbach. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 13: Ausstellung „Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignis und Erinnerung“ (Mai bis August 2004) im DHM Berlin. Foto: DHM Berlin.
- Abb. 14: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 15: Raumskizze, Bibliothek Jünger-Haus. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 16: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 17: Jünger-Haus, Oktober 2009. Foto: Kira Eghbal-Azar.
- Abb. 18: Abtransport aus Wilflingen, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 19: Magazin DLA, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 20: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 21: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 22: Inventarfoto DLA Marbach.
- Abb. 23: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 24: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 25: Magazin DLA, Foto: F. G.
- Abb. 26: Inventarfoto DLA Marbach.
- Abb. 27: Inventarfoto DLA Marbach.
- Abb. 28: Inventarfoto DLA Marbach.
- Abb. 29: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 30: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
- Abb. 31: Jünger-Haus, Juli 2009, Foto: F. G.
- Abb. 32: Jünger-Haus, Januar 2010, Foto: F. G.
- Abb. 33: Jünger-Haus, Juli 2010. Foto: F. G.
- Abb. 34: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: F. G.
- Abb. 35: Ausstellung „Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund“ (November 2010 bis März 2010) LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 36: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: space4.
- Abb. 37: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 38: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 39: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 40: Vorbereitung zur Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: F. G.
- Abb. 41: Exponatrecherche im Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.
- Abb. 42: Exponatrecherche im Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.
- Abb. 43: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.
- Abb. 44: Exponatrecherche im Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.
- Abb. 45: Ausstellung Ernst Jünger, LiMo Marbach. Foto: DLA Marbach.

- Abb. 46: Postkarte zur Jünger-Ausstellung, LiMo Marbach. Foto: François Lagarde.
Abb. 47: Abbau der Jünger-Ausstellung, LiMo Marbach, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 48: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 49: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 50: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 51: Jünger-Haus, März 2011. Foto: DLA Marbach.
Abb. 52: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 53: Jünger-Haus, Juli 2009. Foto: DLA Marbach.
Abb. 54: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 55: Jünger-Haus, August 1998. Foto: DLA Marbach.
Abb. 56: Jünger-Haus, März 2012. Foto: F. G.
Abb. 57: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 58: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 59: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 61: Jünger-Haus, November 2009. Foto: F. G.
Abb. 62: Jünger-Haus, Juni 2010. Foto: F. G.
Abb. 63: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 64: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 65: Jünger-Haus, März 2011. Foto: F. G.
Abb. 66: Jünger-Haus, März 2012. Foto: F. G.

Hermann Bausinger

Nachwort

Felicitas Günther diskutiert in ihrer Studie Fragen zur Einbeziehung gegenständlicher Erinnerungsstücke in Literaturmuseen. Sie öffnet dabei die Perspektive auf grundsätzliche Probleme der Erinnerungskultur – auf die Deutung und Bedeutung der Gegenstände und auf die Möglichkeiten, sie zum Sprechen zu bringen. Das sind weit ausgreifende Diskurse, die aber angestoßen wurden durch die ganz konkreten Erfahrungen, die sie in einer mehrjährigen Tätigkeit für das Deutsche Literaturarchiv Marbach sammeln konnte. Das wichtigste Projekt war dabei die Neukonzeption des Jünger-Hauses im oberschwäbischen Wilflingen, bei der sie in der kuratorischen Arbeit mitwirkte.

Felicitas Günther spricht von *Aushandlungsprozessen*, an denen sie beteiligt war, also von den praktischen Überlegungen und Kontroversen, in denen vorhandene Gegenstände auf ihr Gewicht und ihre Aussagekraft geprüft und im günstigen Fall in das Konzept integriert werden. Dies spielt sich ab in einem komplexen Spannungsfeld, da die Entscheidungen zwischen unterschiedlich ausgerichteten Fachleuten, aber auch Sponsoren, Hinterbliebenen, Erben, Freunden und kulturell Interessierten aus der Region ausgehandelt werden müssen.

Dies ist die aktuelle Dimension, in der aber historische Vorgänge und Vorläufer aufgehoben sind. Dass ein Objekt zur Verfügung steht und als geeignet für die weitere Aufbewahrung und Vorführung betrachtet werden kann, setzt ja doch voraus, dass ihm schon früher ein gewisser Wert beigemessen, dass es jedenfalls nicht dauerhaft entsorgt wurde. In vielen Fällen haben die Autorinnen und Autoren, denen später das Gedenken galt, quasi mit sich selbst ausgehandelt, was der Nachwelt gezeigt werden sollte – im Fall von Ernst Jünger, einem leidenschaftlichen Sammler und sendungsbewussten Kün­der, war dies sehr ausgeprägt. Aber schon an diesen ganz internen Entscheidungsprozessen ist indirekt ein Publikum beteiligt, anders gesagt, der Zeitstil und die dominierende Stimmung. Und nach dem Tod eines später als denkwürdig betrachteten Literaten sind nicht immer gleich Museumsleute zur Stelle wie im Fall Jünger, sondern es gibt eine Phase, in der sich Personen mit durchaus divergierenden und mit den Zeitläuften wechselnden Interessen um die fraglichen Gegenstände kümmern.

Felicitas Günther hat auch diese historischen Befunde und Prozesse einbezogen. Sie bewegt sich in ihrer ganzen Darstellung auf Neuland, nicht nur aufgrund der erst seit relativ kurzer Zeit entwickelten museologischen Perspektiven, sondern auch deshalb, weil Erinnerungsstücke im literarischen Feld verhältnismäßig selten und erst spät Beachtung fanden. Pionierarbeit wurde im Marbacher Museum im Jahr 2001 mit der Ausstellung *„Erinnerungsstücke. Von Lessing bis*

Uwe Johnson“ geleistet, in der konkrete 3D-Stücke nicht mehr nur zur besucherfreundlichen Auflockerung der bei Literaten zwangsläufig dominierenden Flachware verwendet, sondern in ihrer eigenen Bedeutung – und in ihrem Bedeutungswandel – vorgestellt und analysiert wurden. Michael Davids und Gunther Nickel haben für den Katalog¹ den Ausstellungstitel übernommen und die vielfältigen dinglichen Zeugnisse in 36 Kapiteln nach ihrer ursprünglichen Funktion und Bedeutung befragt und ihre weitere Geschichte bis in die Gegenwart verfolgt.

Ich hatte die Aufgabe, die Ausstellung mit einem kleinen Vortrag zu eröffnen. Dabei bin ich auf die Entstehung und Entwicklung der Erinnerungskultur eingegangen und ich habe versucht, ausgehend von einzelnen Exponaten die Problematik von Erinnerung und ihre begrenzte Reichweite zu thematisieren – eine ergänzende Erweiterung, aber auch eine Variation der Untersuchung von Felicitas Günther. Der nach der Eröffnung rekonstruierte Vortragstext lag bisher nur in einer französischen Übersetzung vor,² die deutsche Fassung wird erst hier publiziert.

Stückwerk Erinnerung

Zur Eröffnung der Ausstellung „Erinnerungsstücke“ im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar

Lorbeerkränze und Bronzestücken, Stickarbeiten und Scherenschnitte, Silberkannen und Eisenmedaillons, Taschenuhren und Kristallgläser, Haarlocken und alte Koffer, Totenmasken und Grabmalentwürfe, Pokale und Statuetten, Tabakdosen und Pfeifenköpfe ... Eine diffuse Ansammlung von Gegenständen, zusammengehalten durch das Stichwort Erinnerung, relativ einheitlich aber auch in der Ausstrahlung: Die Ausstellung öffnet ein Fenster in eine verfllossene Zeit, in eine Vergangenheit, in der nicht nur die Menschen, sondern auch die Dinge ruhiger waren, in der man sich Zeit ließ, mit den Dingen umzugehen.

Fast am Ende des chronologischen Spaziergangs im Museum sind Sanduhren aus dem Besitz Ernst Jüngers zu sehen. Sie symbolisieren jenen anderen Rhythmus relativ unmittelbar; und Ernst Jünger, der 1954 eine Essaysammlung mit dem Titel „*Sanduhrbuch*“ publizierte, reflektiert dieses Andere, die von dem Stundenglas ausgehende „*eigentümliche Beruhigung*“, ein „*stilles Leben*“, das im Kontrast steht zur mechanischen Zeitmessung der „*Räderuhr*“, die Zeit eher vernichte als schenke.

- 1 Davidis, Michael/Nickel, Gunther unter Mitwirkung von Sabine Fischer und Ulrich Weiß: *Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson (Marbacher Kataloge 56)*. Marbach am Neckar 2001.
- 2 Bausinger, Hermann: *Objets-souvenirs et souvenirs-objets. L'organisation fragmentaire de la mémoire*. In: *Revue de Sciences* 30 (2003), S. 62-67.

Inzwischen ist auch die von Jünger so benannte Räderuhr schon halb in eine nostalgische Perspektive gerückt. Im Vergleich mit der abgehackten Sekundenfolge digitalisierter Uhren vermittelt auch ihr Kreislauf mit der ruhigen Wiederkehr ein stilles Leben – von dem sich aber die Entwicklung entfernt. Das verraten übrigens auch die beiden Rückzugsbiotope, in denen Sanduhren noch abseits von musealer Pflege zu finden sind: In der Sauna senden sie stumme Warnsignale aus, die allerdings manche zu Schwitzrekorden anspornen, und auf dem Bildschirm der Computer präsentieren sich kleine Stundengläser als Symbole für lästige Wartezeiten, die aber in der Regel die hektische Informationsjagd kaum beeinträchtigen.

Im Kontrast zu solcher Hektik gewinnen Einblicke in Vergangenes ihren eigentümlichen Wert. Man hat, weil die Uhren inzwischen schneller laufen, unsere Zeit als *geschichtsvergessen* etikettiert und attackiert. Nüchterne Beobachter stellen demgegenüber fest, sie sei *geschichtsbesessen*: Noch nie gab es so viele Museen und historische Ausstellungen; Städte und Vereine haben früher nicht halb so viele Jubiläen gefeiert wie heute; noch nie war die Antiquitätenbegeisterung so groß und für die Händler so lukrativ. Man holt Vergangenes in die Gegenwart herein, inszeniert Geschichte, feiert die Tradition. Aber ist das *Erinnerung*?

Der Horizont der Erinnerung, der persönlichen und auch der kollektiven, ist relativ eng. Jeder weitere Ausgriff braucht Anhaltspunkte, Zeugnisse, Dokumente – Zeugnisse wie die Stücke, die hier versammelt sind. Schon ein rascher Rundgang durch die Ausstellung vermittelt den gültigen Gesamteindruck einer anderen Zeit, eines anderen Verkehrs zwischen den Menschen und eines anderen Umgangs zwischen Menschen und Dingen. Man spürt die Liebe, mit der die Stücke hergestellt, verschenkt, entgegengenommen, aber auch gebraucht oder verwahrt wurden; und es gibt sehr schöne Stücke darunter.

Aber sie stehen nicht (nicht nur) für sich. Die Dinge sind auch Spuren – und die aufgenommene Fährte führt über manche zeitlichen Verwerfungen.

Erinnerungsstücke: Das klingt einfach und ist doch kompliziert. Die Ausstellung will erinnern an die Art und Weise, wie sich Menschen früher erinnerten, wie sie über herausgehobene Gegenstände Erinnerungen von Dichtern und Erinnerungen an Dichter festzuhalten suchten. Es ist eine Suche nach verschütteten Zusammenhängen, eine Suche – der literarische Titel drängt sich auf – *nach der verlorenen Zeit*.

Marcel Proust hat das wohl berühmteste (und deshalb ein wenig abgedroschene) Beispiel einer gelungenen Erinnerung bereitgestellt: Marcel ist irritiert, als er an seinem Gaumen den Geschmack von mit Tee getränktem Kuchen verspürt. Er sucht in seiner Vergangenheit, und plötzlich ist die Erinnerung da – die Erinnerung an die *Madeleine*, ein Anisgebäck, das ihm in seiner Kindheit die Tante zum Tee anzubieten pflegte; und das Erinnerungsbild weitet sich: das Haus, die Stadt, der Platz, die Wege, die Gärten. Die Kindheit, die Vergangenheit ist wieder präsent in sinnlicher Dichte – aber selbst hier muss gefragt werden,

ob es wirklich die Vergangenheit ist, ob die Realität jemals in Erinnerungsbildern einzufangen ist.

Aus der Vergessenheit taucht immer nur bearbeitetes Material auf, schon im Vorbewussten *verdichtet* oder *entstellt* (wie Freud dies begrifflich gefasst hat), in der Vergegenwärtigung unvermeidlich geprägt durch die Bedürfnisse und auch durch die Stimmungslage des Sich-Erinnernden, durch Ängste, durch Wünsche, durch aktuelle Gewohnheiten.

Vor rund hundert Jahren gab William Stern die „*Beiträge zur Psychologie der Aussage*“ heraus. Gemeint war die Aussage vor Gericht, bei der ja häufig mit kurzzeitigen Erinnerungen operiert wird. In Sterns Umkreis waren dazu Experimente angestellt worden; er arbeitet aber auch mit anekdotischen Berichten. Einer dieser Berichte führt in eine Schulklasse. Ein Lehrer legte, nachdem er diese betreten hatte, regelmäßig seine goldene Uhr auf den Tisch und steckte sie am Ende der Stunde wieder ein. Eines Tages vermisste er sie nach der großen Pause; er ging zurück ins Klassenzimmer, die Uhr war weg. Der Lehrer war überzeugt davon, dass man sie gestohlen hatte, und in Anwesenheit eines Vorgesetzten kam es zur Befragung der Schüler. Keiner bekannte sich zu der Untat – aber jeder einzelne bestätigte auf Befragung: Ja, die Uhr sei auf dem Tisch gelegen. Als der Lehrer mittags deprimiert nach Hause kam, leuchtete ihm die Uhr vom Garderobentisch entgegen – die Uhr, die alle, der Lehrer wie die Schüler, auf dem Tisch in der Schule hatten liegen sehen, in der Reproduktion des alltäglichen Bildes, das sich bei ihnen festgesetzt hatte.

Solche Erfahrungen machen skeptisch gegen Zeugenaussagen (und damit auch gegen Erinnerungen). Sie zeigen, auf welch schmalem Seil Gerichte oft balancieren, und sie dämpfen auch die – eine Zeitlang in der Geschichtswissenschaft gehätschelten – Hoffnungen, über sogenannte Zeitzeugen zu einer objektiven Rekonstruktion von Situationen und Ereignissen zu kommen. Erinnerung ist ein wackeliges Vehikel zur vergangenen Realität. Uwe Johnson sprach von der *Katze Erinnerung*. Dieses Bild, bei Johnson nur beiläufig verwendet, lässt sich ausmalen: Erinnerung schmeichelt und schmiegt sich an, aber sie verweigert sich auch und entzieht sich: *Wenn ich die Erinnerung will*, sagt Gesine Cresspahl in Johnsons komplexem Erinnerungsroman „*Jahrestage*“ – „*wenn ich die Erinnerung will, kann ich sie nicht sehen*“.

Erinnerung gaukelt in Glücksmomenten die Wiederholbarkeit und Abrufbarkeit des Vergangenen vor; aber eigentlich bleibt sie immer Stückwerk. Und gerade deshalb sucht sie feste Anhaltspunkte, gerade deshalb ist sie angewiesen auf Gegenstände, die Vergangenes verkörpern: Das Stückwerk scheint aufgehoben in Erinnerungsstücken, die nicht leicht verformbar sind, die aber auch die Erinnerung oft fest umschließen.

Martin Walser, ein Virtuose kleinteiliger Erinnerung, schrieb eine Erzählungsskizze „*Heilige Brocken*“. In der Schublade einer alten Kommode findet er *vergilbte Sachen* – Seidenblumen, einen goldenen Zwicker, eine Fliege und einen

buschigen Schnauzbart. Später sind die Sachen weg, aber trotzdem (oder deshalb?) beschäftigen sie ihn immer wieder, besonders der Schnauzbart, den er seinem Großvater zuordnet und der ihn weiterträgt zu den Genossen des Großvaters, alten Handwerkern und kauzigen Gasthausbesuchern, aber auch zu Bildern des alten Dorfs und der umgebenden Landschaft am See. Erinnerung? Oder doch Fantasie? Aber wahrscheinlich sind das keine Gegensätze. Walser schreibt: „So geht es zu im Geisterreich Vergangenheit, in dem die Unfassbarkeiten fuhrwerken, wie die Wolken in der Nacht. Erreichbar ist nichts mehr, aber die Unerreichbarkeiten sind in einer Beziehung zueinander, die vor Spannung knistert.“

Die eigenen Erinnerungsstücke erlauben es, die Beziehung der Unerreichbarkeiten nachzuzeichnen. Aber was ist mit fremden, nicht nur von anderen Menschen, sondern auch aus einer anderen Zeit stammenden Erinnerungsstücken? Was schließen sie ein, und was geben sie preis, wenn man sie vorsichtig befragt?

Da ist eine Tabakdose, mit einem Portrait auf der Innenseite des Deckels und mit seltsamen Zeichen, eingraviert in den Boden der Dose. Das Stück ist merkwürdig, anrührend auch und schön in der handwerklichen Genauigkeit und Formsicherheit; aber das Bedeutsame liegt nicht in seiner ästhetischen Erscheinung. *Eine Dose ist eine Dose ist eine Dose* – das ist zwar logisch nicht falsch, aber was für die Rose ein wunderbares Rondo ergibt, scheppert bei der Dose doch erheblich.

Bedeutsam ist der Kontext, der gesellschaftliche und kulturelle Hintergrund, vor dem sich jene Erinnerung und Ehrung materialisierte. Es *war* eine Ehrung, die postume Ehrung des preußischen Dichters Ewald von Kleist, der 44-jährig an einer in der Schlacht von Kunersdorf erlittenen Verwundung gestorben war. Der Katalog ist in diesem Fall wohl wichtiger als in vielen anderen Marbacher Ausstellungen, weil erst er die Zusammenhänge erschließt, die man kennen muss. Er gibt auch für dieses Erinnerungsstück weitere Hinweise. Die Zeichen in der Dose stimmen überein mit den Zeichen auf dem Grabmal Kleists, das ihm von einer Freimaurerloge in Frankfurt an der Oder 20 Jahre nach seinem Tod errichtet wurde, 1779 – es gilt als erstes deutsches Dichterdenkmal. Zwei Jahre später wird von Lessing eine Totenmaske abgenommen. Hier, im Ausgang des 18. Jahrhunderts, liegen die Anfänge der auf das Gebiet der Literatur (und ganz ähnlich auf das Gebiet der anderen Künste) bezogenen bürgerlichen Erinnerungskultur, auf die sich der weitaus größte Teil dieser Marbacher Dokumentation bezieht. Die Entstehung und Durchsetzung dieser Erinnerungskultur war Folge und Ausdruck einer dreifachen Emanzipation:

Sie setzt die Lösung aus dem religiösen Rahmen voraus, was allerdings die Übernahme von im religiösen Ritual verbreiteten Formen des Erinnerns nicht hindert. Tatsächlich finden sich Formen der Verehrung, die es vorher fast nur im religiösen Leben gegeben hatte. Manche Dichter wurden verehrt wie Heilige. Seltener zu Lebzeiten, obwohl auch das vorkommt – es wäre reizvoll, aus Briefen und Autobiografien zusammenzustellen, mit welcher Scheu und wel-

cher Andacht die direkten Begegnungen mit Dichtern erlebt und festgehalten wurden. Um wenigstens ein Beispiel anzuführen: Johann Gottfried Pahl, später Prälat, Romancier und Historiker, wurde als Neunjähriger in Aalen kurz vor dessen langer Haftzeit Schubart vorgestellt, der die Hand auf seinen Kopf legte und ihn pathetisch-selbstherrlich ermahnte: „*Gottfried, werde ein ganzer Kerl und mache deiner Vaterstadt Ehre, wie ich.*“ Was Pahl in seinen Erinnerungen kommentiert: „*Diese Worte wirkten auf mich, als hätte sie ein Heiliger gesprochen.*“

Vor allem aber geht es um die Verehrung berühmter Personen nach ihrem Tod. Die frühen Lebensbeschreibungen lesen sich streckenweise wie Legenden, die Bilder der Toten nehmen einen wichtigen Platz ein in den Räumen und damit in der sich verfeinernden Wohnkultur, und Gegenstände aus dem Umkreis von Dichtern werden zu Reliquien. In der Ausstellung wird eine marmorne Haarlocke von der durch Johann Heinrich Dannecker gefertigten Kolossalbüste Schillers gezeigt. Sie war zwar von Dannecker selbst verschenkt worden, und er hatte die Locken wohl schon vorher aus künstlerischen Gründen entfernt; aber das Stück erinnert doch an die Holzspäne und Steinbrocken, die katholische Gläubige früher oft von Heiligenfiguren an sich nahmen, nicht aus Vandalismus, sondern um auch zu Hause den unmittelbaren Schutz der Heiligen zu genießen.

Das Stichwort *Säkularisation* löst im allgemeinen die Assoziation großer Verluste und auch Zerstörungen aus; und es ist sicher gut, dass eine für die nächsten Jahre geplante oberschwäbische Ausstellung zeigen wird, wie vor allem die staatlichen Säkularisationsmaßnahmen zur Vernichtung und zum Raub wertvoller Kulturgüter führten. Aber das ist nur die eine Seite: Säkularisation, die ja nicht nur staatlich verordnet und gelenkt wurde, führte auch zu einer Aufwertung der weltlichen Kultur. Für die Dichtung konnte gezeigt werden, wie die vorher für Religiöses reservierte Gefühlsintensität in die weltliche Sprache, vor allem der Lyrik, eindringt, wie sie auf weltliche Zusammenhänge übergreift, wie sich Liebe vertieft und wie um die Freundschaft ein regelrechter Kult entsteht. Es ist diese Intensivierung zwischenmenschlicher Bindungen, die zu einem fast fetischartigen Umgang mit Gegenständen aus dem Nachlass von Dichtern führt. Und die vielen Verehrungsgaben an Dichter (die in großer Zahl in der Ausstellung zu sehen sind) übernahmen etwas von der Unbedingtheit, der vorbehaltlosen Auslieferung, mit der Votivgaben an Heilige überbracht wurden.

Ein zweiter Aspekt des Emanzipationsschubs betrifft die allmähliche Überwindung von verfestigten sozialen Hierarchien und ihren Manifestationen im kulturellen Leben. Huldigungsgedichte, Huldigungsgeschenke, Huldigungsfeiern, aber auch die Formen der Verewigung in Denkmälern und Gedenktafeln – all das war bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein reserviert für die nicht vom Volk, sondern im Verständnis der Zeit von Gott gewählten Herren, für die vornehmsten Stände jedenfalls nur. Die Totenmaske Lessings markiert

hier einen Wendepunkt, und am Beispiel der Schillerverehrung wird deutlich, wie die Einbeziehung der Dichter in den Denkmalskult sich durchsetzt: Als zum 80. Geburtstag Schillers in Stuttgart das Thorvaldsen-Denkmal enthüllt wird, gehen der König und der württembergische Adel auf Distanz. 20 Jahre später, zum 100. Geburtstag, schenkt die preußische Kronprinzessin Schillers Nachkommen eine Vase mit dem Portrait des Dichters – wohl nicht nur wegen der Magie der runden Zahl 100, sondern im Zeichen der, wenigstens partiellen, Aufhebung von Standesschranken.

Noch ein dritter Aspekt der Emanzipation bürgerlicher Gedächtniskultur ist anzuführen. Es ist nicht so, dass die bürgerlichen Wohnstuben bis zu der ange deuteten Wende nur mit religiösen Bildern ausgeschmückt waren – vor allem für die protestantischen Häuser traf dies viel weniger zu. Und es waren auch nicht nur Skulpturen und Gemälde von regierenden Häuptern, die dort ihren Platz hatten; das war sogar verhältnismäßig selten der Fall. Dem bildnerischen Dichter- und Künstlerkult ging eine andere Bewegung voraus: der Versuch der Verlebendigung der Antike. In miniaturisierten Formen wurden die großen Werke der Antike als Raumschmuck verwendet; sie vermittelten in legitimer Weise das Erlebnis schöner, wohlproportionierter Körperformen. Im Tübinger Ludwig-Uhland-Institut war vor einigen Jahren die Ausstellung „*Kleine Gypse*“ zu sehen, Hinweis darauf, dass mittels des billigen Materials (aus dem Skulpturen geformt und Gemmen hergestellt wurden) nicht nur eine ganz schmale Schicht Zugang zu dieser Apotheose der Klassik hatte.

Die Antikenbegeisterung lief verhältnismäßig lange Hand in Hand mit der neuen Orientierung an den eigenen Dichtern und Künstlern. In der Stuttgarter „Danneckerei“ wurde 1808 ein Antikensaal eingeweiht. „*Alle Gefühle wurden erhöht durch die göttliche Umgebung*“, schrieb einer der dabei Anwesenden. Schon 14 Jahre vorher hatte Dannecker aber eine lebensgroße Schillerbüste geschaffen – übrigens auf Schillers eigenen Wunsch. Für Schiller begann damit die allmähliche Ablösung von dem antiken Vorbild; im Katalog ist ein Brief an Dannecker abgedruckt, in dem Schiller nach einem überschwänglichen Lob der Skulptur konstatiert: „*Ich selbst habe einige Abgüsse von Antiken in meinem Zimmer stehen, die ich seitdem nicht mehr ansehen mag.*“

Die Schillerbüste stand in Schillers eigenem Zimmer, und ganz allgemein war die Dichterverehrung (samt ihren gegenständlichen Ausprägungen) zunächst eine überwiegend private Angelegenheit, die aber allmählich überging in Freundschaftsbünde und Vereine, immer mehr öffentlichen Charakter annahm und die (falls das Wort nicht zu hoch gegriffen ist) entschieden demokratisiert wurde. Die Schillerfeiern im 19. Jahrhundert wurden zwar nicht von allen politischen Fraktionen in gleicher Weise goutiert, aber sie fanden ein gewaltiges Echo in allen Volksschichten (bis hin zu den Arbeiterbildungsvereinen und ihren Vorläufern). Und nicht anders war es bei Uhland: Schon zu seinem 75. Geburtstag gratulierten ihm in postalischen Botschaften:

der Vorstädtische Handwerkerverein zu Berlin
die im Hotel de Saxe zu Leipzig in Vater Uhlands Namen Versammelten
der Buchdrucker Fortbildungsverein Leipzig
der Arbeiterbildungsverein Mannheim
eine Künstlergesellschaft aus München
der Koburger Turn- und Wehrverein
der Essfinger Liederkranz
die Deutschen in Prag
die Turner von Saarbrücken und St. Johann
der Liederkranz Schweinfurt
viele Bewohner Stettins
der Verein Fortschritt in Dortmund
die Augsburger Liedertafel
der Offenbacher Turnverein
der Handwerkerverein Königsberg
der Fortbildungsverein für junge Männer in Pforzheim
preußische Männer des Wahlkreises Duisburg-Essen
Heidelberger Vereine
der Kirchheimer Liederkranz
der Königsstadtsche Handwerkerverein Berlin
das Organisations-Comite des eidgenössischen Sängerfestes in Chur

– und so fort. Und bei der Tübinger Einweihung des Uhlanddenkmals im Jahr 1873 gab es einen Festzug mit dem Stadtreiterkorps, 90 Festjungfrauen, Gesangsvereinen, der Feuerwehr, Schülern und Studenten, der ganzen Universität – und Massen von Besuchern, die zum Teil von weit her kamen.

Ich habe bisher nur von Dichtern, von Künstlern, von männlichen Personen also, gesprochen; die 90 Ehrenjungfrauen schieben sich dazwischen als dekorative Ergänzung der männlich bestimmten Feiern. Dies entspricht der Realität, den Proportionen im öffentlichen Raum. Im privaten Bereich und auch in dem der kleinen Geselligkeit verhielt es sich anders. Die Damen tauchen allerdings – das spiegelt sich auch in der Ausstellung – kaum auf der Seite der Verehrten auf, sondern als Organisatorinnen und Exponentinnen des Verehrens und Erinnerns, und als versierte Schöpferinnen von Formen und Gegenständen der Verehrung. Die Silhouetten – Schattenrisse, Schwarzkunst – waren eine gängige Form, Verehrung zu dokumentieren, und sie blieben lange Zeit eine weibliche Domäne, ebenso wie Stickarbeiten und Silberzeichnungen, für die Beispiele in der Ausstellung zu sehen sind.

Als Personen, deren eigener Besitz den Mehrwert des Erinnerns verdient, treten die Frauen erst relativ spät in Erscheinung. Das will nicht nur diese Ausstellung so (auch wenn man sich fragen kann, ob von Sophie La Roche oder Ottilie Wildermuth denn gar nichts erhalten und zu erhalten ist), es entspricht der ge-

sellschaftlichen Gewichtung. Die Erinnerungsstücke aus dem Besitz von Frauen in dieser Ausstellung sind, abgesehen von der Urnenuhr der Königin Luise, nicht in erster Linie Kunstwerke, kein Memorialschmuck – es sind Gebrauchsdinge, die auf politische Zwänge verweisen. Das gilt für das Reisealtärchen, das Anna Seghers aus der langen Emigration, aus Mexiko, mitbrachte und das den Reiseheiligen Christopherus zeigt, der auch in der Marbacher Alexanderkirche abgebildet ist; und es gilt für den Koffer von Elisabeth Freundlich (einer nur noch wenig bekannten, aber nicht unbedeutenden Schriftstellerin), auf dem die Exilstationen abzulesen sind.

Es muss erlaubt sein, diese Zeugnisse von Zwang und Not jener ‚*Trophäe*‘ gegenüber (und auch entgegen) zu stellen, mit der Ernst Jünger – ergänzend zu seinen Berichten und Reflexionen – das Weltkriegserlebnis in einem handfesten Symbol festhielt. Es handelt sich um den Stahlhelm eines britischen Offiziers, durchschossen aus großer Nähe bei einem Stoßtrupp, bei dem dieser Offizier den Tod fand. Woran und wie sich Jünger erinnerte, dokumentiert der Katalog: In Jüngers erster Tagebuchnotiz ist die Rede von einem nächtlichen Feuergefecht, bei dem einzelne Personen nicht zu erkennen waren; der tote Offizier wurde erst tags darauf gefunden. Drei Tage später, in einem Brief an den Bruder Friedrich Georg, ist der britische Offizier bei dem nächtlichen Kampf nur wenige Schritte entfernt und wird (es bleibt offen, ob von Jünger selbst) *„eben noch zur rechten Zeit in die ewigen Jagdgründe“* geschickt. Und in der Erstaussgabe der *„Stahlgewitter“* (in die Jünger auch ein Foto von sich mit dem toten Offizier einrückte) taucht der Feind unmittelbar vor ihm auf, *„voran eine Riesengestalt mit vorge Strecktem Revolver, eine weiße Keule schwingend“*.

Erinnerungen sind nicht gefeit gegen Manipulation. Sogar gegenständliche Erinnerungen, Erinnerungsstücke, scheinbar doch einen stabilen Realitätsbezug garantierend, können verändert und gefälscht werden: Die „Überarbeitung“ von Nietzsches Totenmaske zehn Jahre nach seinem Tod, veranlasst durch seine Schwester, bietet dafür ein abschreckendes Beispiel. Die Veränderungswut – in den Augen der Manipulateure die Berichtigungswut – kennt, geblendet von ideologischem Wahn, offenbar keine Grenzen, nicht einmal die schlichter Pietät.

Was Jüngers Berichtsvarianten anlangt, ist allerdings zu bedenken, dass grundsätzlich schon in den Gestus des Erlebens Momente eindringen, welche das objektive Ereignis und die objektive Erfahrung überschreiten, und dass alles Erinnern, auch bei geringstem zeitlichem Abstand, von der je gegenwärtigen Haltung und Perspektive geprägt ist. Mit Recht heißt es im Katalog: *„Wie jede Erinnerung, so ist auch Jüngers Text eine (Re-)Konstruktion.“* Jede Erinnerung ist Konstruktion, ist, gemessen an der vollen, nie wirklich zugänglichen vergangenen Realität, Stückwerk.

Es erscheint mir sinnvoll, noch einmal generell auf die Möglichkeiten und Grenzen von Erinnerung einzugehen. Ich suche einen kleinen Rückhalt bei Pascal Mercier (hinter dem Namen verbirgt sich ganz unexotisch der Schweizer Philosoph

Peter Bieri), der in seinem großen (nicht nur langen) Roman „*Perlmanns Schweigen*“ nicht nur einen Mordversuch, eine leise Familientragödie und das neiderfüllte Treiben bei einem exquisiten Linguistenkongress behandelt, sondern auch das Problem von Erinnerung und Sprache. Perlmann, die Titelfigur, meditiert darüber, wie schon das Denken in Sätzen Erfahrungen fixiert, Alternativen abschneidet, Fantasie ausschließt – wie aber in jede Fixierung das Bestreben eingeht, einem Geschehen Sinn zu geben und die eigene seelische Identität abzusichern. „*Erzählendes Erinnern*“, schreibt Mercier, sei „*stets auch ein Rechtfertigen, ein Stück erfindersicherer Apologie*“. In der volkskundlichen Erzählforschung findet sich der Begriff der *Rechtfertigungsgeschichte* – entwickelt an der erstaunlichen Virtuosität, mit der Deutsche ihre Mitläufer-Aktivitäten während der NS-Zeit in mehr oder weniger heroischen Widerstand verwandelten. Die Perspektive von Mercier ist radikaler: Für ihn gibt es *nur* Rechtfertigungsgeschichten, da die Erinnerung auf Sinn und Ganzheit zielt, auf Aneignung, die grundsätzlich manches zurücklassen muss. Paradox könnte man formulieren: Erinnerung muss Stückwerk sein, damit sie – als Puzzlestück – ins fragile Ganze einer Person sich fügt.

Die gängige moderne Haltung zur Vergangenheit und zu den Möglichkeiten des Erinnerns setzt sich freilich von dieser Fragmenten-Perspektive ab. Es ist immer riskant, Tendenzen an der Sprache festzumachen, da die Sprache kein Schaukasten ist, in dem sich geistige Richtungen unverhüllt abbilden. Aber vielleicht ist es doch nicht zufällig, dass man heute immer wieder einmal sagen hört: „*Ich erinnere genau den 1. Juli 1999*“ (oder irgendein Ereignis), Erinnern also als sicherer Zugriff auf ein Objekt. Früher sagte man fast immer: „*Ich erinnere mich an etwas*“, schaltete also die Unwägbarkeiten der eigenen Psyche dazwischen. Und ganz früher gab es hier im Südwesten die Redewendung: „*Es denkt mir noch*“ – eine Wendung, die deutlich macht, dass über Erinnerung nicht beliebig verfügt werden kann, sondern dass sie auftaucht aus Tiefen, für die man nicht immer den Schlüssel hat.

Die technischen Möglichkeiten der Erfassung und Speicherung von Wirklichkeiten leisten der Auffassung Vorschub, man könne sich exakt, das heißt wirklichkeitsadäquat, erinnern. Das gilt für große Dokumentationsprojekte, gilt aber auch im ganz privaten Bereich. Erinnerungen werden hier vielfach nicht vorsichtig bewahrt, sondern in unglaublichen Quantitäten gesammelt: Vitrinen voller Souvenirs zeichnen in nervösen Linien die zurückgelegten Touristenstrecken nach, *miles and more*; und Millionen von Fotoalben sollen Urlaubserinnerungen festhalten mit Milliarden Bildern, die das Erfahrene immer aber auch verändern durch Auswahl, Perspektive, Auslassung. Die Konzentration und Intensität der Erinnerung hat nicht immer, aber immer öfter der extensiven Anhäufung und Aufreihung von Erinnerungsbildern (dies auch im übertragenen Sinn) Platz gemacht. Die moderne Attitüde soll hier nicht denunziert werden; es soll nur der Abstand zu einer Zeit verdeutlicht werden, für die Bruce Chatwin, fern allem flachen Ma-

terialismus, sagen konnte, der Mensch sei die Summe seiner Dinge – ich füge hinzu: seiner wenigen Dinge.

In der das Private übersteigenden populären Erinnerungskultur spielen Poeten und Poetinnen heute nicht mehr die Rolle, die sie während des 19. Jahrhunderts gespielt haben. Öffentliche Denkmäler, die sich auf einzelne Personen beziehen, sind insgesamt selten geworden, und Schriftsteller werden nicht leicht auf dieses Podest öffentlicher Ehrung gehoben. Eine Ausnahme bilden Skulpturen von Peter Lenk in der Bodenseegegend; aber es sind Huldigungen, die sich vorbehaltloser Verehrung ironisch verweigern und bei den Dargestellten nicht nur Freude auslösen.

Auch kleine Erinnerungsstücke, die gesucht, gekauft und gehortet werden, sind anderen Idolen gewidmet, etwa den Leitfiguren des Sports oder den jeweiligen Stars des Films und der Musikszene. Dabei spielen aber zwei Tendenzen eine Rolle, die sich schon in der literaturbezogenen Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts herausbildeten. Das eine ist eine ins Läppische gehende Originalitätssucht, die nicht vom Gewicht und der Bedeutung eines Erinnerungsgegenstandes ausgeht, sondern von der als authentisch angenommenen Herkunft. Theodor Fontane hat dazu in seinem Gedicht „*Shakespeares Strumpf*“ das Nötige gesagt. Es beginnt:

*Hochgesprungen, laut gesungen!
Wenn verschimmelt auch und dumpf,
Sei's! wir haben ihn errungen,
William Shakespeares wollnen Strumpf.*

Das andere ist auch in diesem Bereich die Ansammlung großer Quantitäten. Ein zeitgenössischer Bericht aus dem Schillerjahr 1839 (abgedruckt im Katalog) führt auf, was damals angeboten wurde und erworben werden konnte: nicht nur Schiller-Editionen ganz verschiedenen Zuschnitts, sondern auch:

„Schiller-Busennadeln von Gold und Schiller-Denkmale von Gyps, Schiller-Bonbons und Schiller-Trinkgläser, aus denen der Schillerwein vorzüglich mundet, Schillerdosen und Tabackspfeifen, Schiller-Musik und Schiller-Lotterie, Schiller-Portraits in Miniatur und in ganzer Figur, und Schiller-Hüte von Filz und von Stroh, die Schiller-Gogelhopfen nicht zu vergessen.“

Im Discountbetrieb des Erinnerns bedeutet das einzelne Erinnerungsstück nicht viel. Vor diesem Kontrastbild (und mit dieser braven Verbeugung will ich schließen) wird die paradoxe Qualität dieser Ausstellung deutlich: Während eine Fülle von Erinnerungsgegenständen die Objekte des Erinnerns oft eher zum Verschwinden bringt, hat das einzelne Erinnerungsstück sehr viel mehr Gewicht. Es stellt ruhig die Forderung, den Weg von dem Ding zu der Person zu gehen, an die das Stück erinnern soll – Erinnerung also zu versuchen, auch wenn sie Stückwerk bleibt, bleiben muss.

Über die Autorin

Felicitas Günther (geb. Hartmann) studierte von 2000 bis 2006 Empirische Kulturwissenschaft, Ur- und Frühgeschichte und Erziehungswissenschaft an der Universität Tübingen. Nach einem museumswissenschaftlichen Volontariat im Stadtmuseum Tübingen war sie von 2009 bis 2012 Mitarbeiterin im BMBF-Projekt „wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz“ am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft in Tübingen und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Sie promovierte mit der hier veröffentlichten Dissertation über Praktiken musealer Literaturvermittlung am Beispiel Ernst Jünger. Seit 2014 leitet sie die Städtischen Museen Calw, u.a. das Hermann Hesse Museum.



English Summary

What happens to the possessions of an author when his residential home is posthumously converted into a literary memorial open to the public? Felicitas Günther analyses the negotiation processes which items from the living environment of Ernst Jünger undergo when they are turned into objects of inheritance, archive and exposition. Contained within the field of study are the German Literary Archive Marbach (Deutsches Literaturarchiv Marbach) alongside the Museum of Modern Literature (Literaturmuseum der Moderne), as well as the Jünger House in Wilfingen. An innovative research design provides new insights into literary work as a category from a cultural-anthropological perspective and shows how steel helmets and hourglasses can be transformed into material for literary corpora, changing a collection of objects from a patchwork of meaning into work of art.