Diana Störl • Marcus Becker

GOETHES WOHNHAUS AM FRAUENPLAN. EIN KLEINES GESPRÄCH IN 8 BILDERN

Abbildung 1

Marcus Becker (MB): Wir haben in der Forschungsgruppe Raum so viele Dichterhäuser, Bibliotheken und Archive erkundet, bei Besuchen in Weimar, Wolfenbüttel und Marbach immer im gemeinsamen Gespräch – ein peripatetischer Zugang zur spatialen Dimension von Literatur? Jetzt sind wir nur zu zweit; lass uns ins Goethehaus gehen! Gleich die erste Frage: Wo beginnt eigentlich Goethes Wohnhaus am Frauenplan?

Diana Störl (DS): Gute Frage! Überall im Weimarer Stadtgebiet sind diese Hinweisschilder verteilt, und der mythische Begriff *Haus am Frauenplan* suggeriert, dass zumindest der Platz vor dem Haus unbedingt schon dazugehört. Bereits Goethe hat ja den Weg vor dem Haus befestigen lassen, damit man trockenen Fußes zum Dichter gelangen konnte.

MB: Trotz der historischen Bausubstanz ist der Frauenplan aber auch ein modern-funktionaler städtischer Raum, inklusive der durch einen Bombentreffer entstandenen Grünfläche. Das hat so eine Unschärfe: Je nachdem, wie man guckt – ist das schon Goethes Lebenswelt oder gegenwärtiges Draußen-vor-der-Tür?

DS: Die Türen sind jedenfalls ein klareres liminales Zeichen: Jetzt betrete ich das Refugium Goethes. Aber welche Tür? Hoftor oder Museumseingang? Und dann steht man erst mal im modernen Foyer und zahlt Eintritt.

MB: Ein retardierendes Moment vor dem ›richtigen‹ Eintritt in die authentische Lebenswelt?

DS: Na ja, da kommt ja gleich noch einmal eine Wand mit Tür und Inschrifttafel à la »Hinter dieser Schwelle wohnte Goethe nun aber wirklich«. Interessant finde ich, dass man hier unten heute vom Museumspersonal begrüßt wird – und zu Goethes Zeiten der Gast vom Hausdiener empfangen wurde. Die Hinführung zum Hausherrn als sozialer Akt über räumliche Schwellen hinweg.

© 2024 Diana Störl / Marcus Becker, Publikation: Wallstein Verlag; DOI https://doi.org/10.15499/kds-007-002 | CC BY-SA 4.0

Abb. 1 Goethehaus am Frauenplan, Türklinke am Haupteingang | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Candy Welz

MB: Der performative Vergleich zwischen Goethes Haus- und modernem Museumspersonal gefällt mir natürlich sehr!

Abbildung 2

MB: Jetzt sind wir im berühmten Treppenhaus. Spätestens hier scheint sich für das Publikum endgültig die Erwartungshaltung eines authentischen Heiligtums einzulösen.

DS: Und für Goethes Gäste markierte seinerzeit das noch berühmtere *Salve* am oberen Treppenabsatz wiederum eine Zäsur: Jetzt betrete ich die eigentlichen Wohnräume des Hausherrn …

MB: Mich hat immer fasziniert, wie Thomas Mann für seinen Roman *Lotte in Weimar* von 1939 die Materialität dieses noblen Raumes manipuliert hat. Da werden aus den gefassten Gipsabgüssen der antiken Statuen kostbare Bronzen und aus den gemalten Marmorierungen wird echter Marmor: eine Impo-

Abb. 2 Von Goethe entworfene Treppenanlage zu seinem Wohnhaus mit Gipsabguss der Ildefonso-Gruppe | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Jens Hauspurg

nierarchitektur für die Fall- oder (passend zum Treppenhaus) Aufstiegshöhe, die die einstige Jugendfreundin Charlotte Kestner bei der Wiederbegegnung mit dem arrivierten Dichterfürsten überwinden muss.

DS: Meinst du, dass die ›falschen‹ Werkstoffangaben etwas mit dem Augenschein älterer Materialfassungen zu Manns Zeiten zu tun haben, oder dass sich Mann im Exil falsch erinnerte?

MB: Eigentlich ist mir das egal. Im Roman sind Bronze und Marmor sinnstiftend. Thomas Mann entstellt den Raum seines Dichterkollegen zur Kenntlichkeit.

DS: Der authentische Raum wird zum Imaginationsraum. Spannend ist das besonders für diejenigen, die erst den Roman gelesen haben und dann das Goethehaus besuchen.

MB: Ja, nehmen sie Manns Deutung an, oder gibt es da diese »Ist ja bloß gemalt!«-Enttäuschung? Das sind so Abgleich-Fragen an die Realität …

Abbildung 3

DS: Wir verweilen nicht lange auf der Prunktreppe, sondern gehen sofort ins Arbeitszimmer!

MB: Ich horche immer auf, wenn du bei deinen Recherchen zum Goethehaus auf kleine archivalische Trouvaillen stößt, »Interessant!« rufst – und dich dann fragst »Aber was machen wir jetzt damit?«

DS: Ja, ich denk dann immer, gut, ich weiß jetzt, welcher Handwerker an welchem Tag welches Möbel umgearbeitet hat, dass das Arbeitspult mal ein Wäscheschrank war oder dass ein anderer Schrank von dem und dem bis zu dem und dem Datum woanders gestanden hat. Es ist ja auch kein Wunder – Goethe hat hier über Jahrzehnte gelebt! Aber was hat das für eine Relevanz für die museale Anschaulichkeit? Sicher, ich kann das alles verbalisieren und aufschreiben. Aber es gibt da diesen Status quo des Überlieferten. Die Eindrücklichkeit des Gegebenen, das Prinzip Konservieren statt Rekonstruieren.

MB: Und trotzdem existiert diese Erwartungshaltung bei Teilen des Publikums, der Raum müsse so aussehen, als habe Goethe ihn gerade verlassen. Gibt es so etwas wie ein ›Wohnen letzter Hand‹, analog zu Goethes Werken in der ›Ausgabe letzter Hand‹?

DS: Mal abgesehen davon, dass andere Zeitschichten oft viel besser dokumentiert sind … Die große Frage ist, wie man das Prozesshafte historischer Lebenswelten in eine stimmige Raumerfahrung überführt.

Wir machen's jetzt wie Goethe und nehmen den hinteren Weg am runden Treppenhaus vorbei ins Urbinozimmer.

Abbildung 4

MB: »Zum Raum wird hier die Zeit.« Wir haben diesen ikonischen Blick vom Urbino- ins Junozimmer, ein Raumkontinuum wie bei Goethe, als beide Zimmer zu einem großen Gesellschaftssaal kombiniert werden konnten – aber zugleich springen wir zwischen den Zeitebenen.

DS: Stimmt. Die Einrichtung des Junozimmers orientiert sich an Goethes Lebenszeit, aber das Urbinozimmer ist eine vollständige Rekonstruktion nach

Abb. 3 Arbeitszimmer Goethes mit Schreibzeug und Pult | Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: ST.ERN Photography

den Bombenschäden des 2. Weltkriegs. Hier sieht es aus wie im 19. Jahrhundert, und die Möbel sind die von Schwiegertochter Ottilie aus ihrer Wohnung im Mansardgeschoss. Natürlich geschah das nicht willkürlich, der Raum war ja ihr Salon nach Goethes Tod.

MB: Das heißt, wir sehen hier die räumlichen Gegebenheiten verschiedener Formen bürgerlicher Geselligkeit aus verschiedenen Jahrzehnten?

DS: Ja – und zwar unscharf getrennt! Die Wandfassung im Urbinozimmer ist wiederum die aus Goethes Zeiten … Man sollte solche Brüche viel deutlicher kommunizieren.

MB: Man müsste überall Fußnoten dransetzen? Und gleichzeitig gibt es diese neohistoristische Sehnsucht nach Immersion in eine historische Totalität. Museologische Konzepte der 1990er-Jahre, nur das wirklich Dokumentierte zu zeigen, stießen, wie etwa bei Goethes Gartenhaus im Park an der Ilm, beim Publikum auf wenig Gegenliebe …

Abb. 4 Blick vom Urbinozimmer in die Zimmerflucht der Beletage des Wohnhauses | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik

DS: Und schon gar nicht, wenn sich bestimmte Arrangements und Deutungsmuster über Jahrzehnte in der Rezeption verfestigt haben.

Abbildung 5

DS: Schau dir im Majolikazimmer die Sammlungsschränke an. In den Gesellschaftsräumen waren diese Schränke ursprünglich edel mahagonifarben gefasst. Aber das heutige Publikum erwartet genau dieses schlichte Grau, weil es mit modernen Vorstellungen von geistiger Konzentration korrespondiert. Und deshalb hätte bereits Goethe bei seinen Sammlungsmöbeln bequeme Schlichtheit bevorzugt. Das Grau, das es hier aber erst seit 1908 gibt, ist eine hochgradig semantisierte Farbe. Man müsste die Schränke eigentlich umstreichen.

MB: Sehgewohnheit. Das ist aber wie im Theater. Werkgetreu erscheint mir immer der Inszenierungsstil, in dem mir ein Stück in meiner Jugend zuerst gefallen hat.

Abb. 5 Raumansicht des Majolikazimmers mit grau gefassten Sammlungsschränken | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik

DS: Interessant ist, was passiert, wenn man an den Stellschrauben dreht. Wie verändert sich das geistige Bild Goethes als Dichter, Sammler und Forscher, wenn man das vertraute Erscheinungsbild seiner materiellen Lebenswelt verändert? Das ist dann nicht nur philologische Arbeit am Text, sondern eben auch am Schrank, Tisch oder Bett.

Abbildung 6

MB: Aus konservatorischen Gründen sind die Schränke heute leer, und die überwiegende Mehrheit der Sammlungsstücke befindet sich im Depot. In den oberen Fächern gibt es statt der einstigen Überfülle von Objekten nur ein paar wenige Majoliken oder Kleinbronzen – und zwar genau so viele, wie man gut durch das Vitrinenglas betrachten kann …

DS: … und unten sind dann diese mittlerweile ausgeblichenen Vorhänge aus den 1950er-Jahren, die den Einblick in die leeren Fächer verwehren.

Abb. 6 Sammlungsschränke mit Majoliken | Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik

MB: Ich finde das ungeheuer implikationsreich, dieses Konzept eines »what you see is what you get«. Als Anmutung einer historischen Lebenswelt dehnt sich der Raum immer bis in die Ecken und Winkel aus, wo das Auge auf eine Oberfläche trifft. Die ist dann das Display dieser Goethe-Welt, sei es ein gut sichtbarer Majolika-Teller oder eine geschlossene Schranktür. Eigentlich ist das hier so eine Art Deleuze-Theater der *faciality*.

DS: Spannend ist zu überlegen, wie man das wieder dynamisieren könnte. Wenn man das ernst nimmt, dass der Umgang mit den Dingen genauso entscheidende historische Informationen vermittelt wie die Raumhüllen und die überlieferten Objekte, muss man dafür museologische Strategien entwickeln.

MB: Wenn es um die Benutzung von Möbeln geht, muss ich natürlich sofort an die Kopie von Goethes Gartenhaus im Kulturhauptstadtjahr 1999 denken, die jetzt in Bad Sulza steht.

DS: Bei Teilkopien ist der kreative Spiel- und Entdeckungsdrang aber oft ein Problem. Stellst du einen Stuhl hin, auf den sich das Publikum setzen darf

oder einen kopierten Schrank, den es öffnen kann, wirkt das oft wie eine Aufforderung, auch alle anderen Möbel im Raum anzufassen. Und da geht's dann an die konservatorisch fragile Originalsubstanz.

MB: Du willst, dass wir über *augmented reality* sprechen …

DS: Nun, hier gäbe es ja das Potential, differente historische Nutzungsszenarien durchzuspielen. Wer durfte wann welchen Schrank öffnen? Wer bekam was zu sehen? Für all diese Praktiken gab es Regularien, sowohl zeittypische als auch solche, die nur für Goethe spezifisch waren. Und das zu verschiedenen Zeiten.

MB: Dabei geht es auch darum, wie stark man die Erfahrung historischer Alterität rauskitzeln möchte.

DS: Das stimmt. Häufig gibt es ja diesen Erfahrungshorizont von »Ach, guck mal, Goethe hat auch in einem Bett geschlafen!« Das kann natürlich Nähe erzeugen, aber spannend wäre es auch zu zeigen, dass zu unterschiedlichen Zeiten verschieden mit Dingen umgegangen wurde. Virtuell könnte man zum Beispiel Zugangsszenarien verunmöglichen, zu denen das heutige Publikum aufgrund seiner eigenen Lebenswirklichkeit spontan neigt. Fremdheit erfahrbar machen beim Umgang mit Räumen und Objekten, auch jenseits von museumspraktischen Zwängen, an die das Publikum gewöhnt ist.

MB: Im Vergleich zur polysensuellen Performativität in vormodernen Sammlungen hätten wir dann aber immer noch den Primat des Augensinns. Na gut, zumindest ein audiovisuelles Erlebnis. Aber Tasten und Riechen?

DS: Immerhin ließe sich die Anzahl der Objekte im Raum virtuell vervielfachen, und auch ihre Platzierung müsste auf keinerlei Sicherheitsbedenken mehr Rücksicht nehmen. Die Leute würden sehen, dass Goethe auch ein ganz schöner ›Messie‹ war.

MB: Für die Korrektur dieser Vorstellungen von klassizistischer Aufgeräumtheit gefiele mir das viel besser als das museologisch berüchtigte Feuerholz im Kamin …

DS: Und man könnte virtuell endlich einmal diese museal-herrschaftlichen Enfiladen schließen – *das* Postkartenmotiv par excellence. Die Gelegenheiten, bei denen Gäste hier durch diese Raumfluchten schauen oder gar gehen

Abb. 7 Atelier Evers, Historische Raumansicht mit Tischgruppe in den sogenannten Christianezimmern von 1950 | Klassik Stiftung Weimar, Museen

konnten, waren äußerst selten. Tür zu! Da entsteht dann gleich ein anderes Raumgefühl. Und historisch ist es auch korrekter.

Abbildung 7

MB: Wir haben bei den grauen Schränken über die Wirkungsmacht von Sehgewohnheiten gesprochen und bei Thomas Manns manipulierten Materialangaben über die Wechselbeziehungen zwischen Realität und Imagination. Jetzt sind wir in Christianes Wohnzimmer. Muss ich gleich »sogenanntes Wohnzimmer« sagen?

DS: Ich bitte darum! Hier geht es um die Kraft von Benennungen. Wenn ich in die Christianezimmer komme, erwarte ich natürlich, das Refugium der Hausfrau zu betreten. Da werden bestimmte Nutzungsszenarien aufgerissen, die historisch mitnichten belegt sind.

MB: Dahinter steht die Strategie, bestimmten Aspekten der historischen Lebenswelt bestimmte Orte innerhalb des Hauses zuzuweisen. Und Christiane spielte als Ehefrau natürlich eine große Rolle in Goethes Leben.

DS: Selbstverständlich. Aber die Sphären überschnitten sich ja. Und da geht die Suche los. Christiane bewohnte auch Zimmer im Vorderhaus, die heute als Sammlungsräume gezeigt werden. Und bei diesen Räumen hier weiß man gar nicht so genau, wozu sie gedient haben. Im Vorderhaus geht es aber museal um andere Aspekte – und dann fand sich hier ein Ort, wo sich Christianes Welt gleichsam en bloc darstellen lässt. Und mit der Benennung »Christianezimmer« entsteht sofort der Eindruck »Ach, die Gattin hat also im Hinterhaus gelebt«.

MB: Natürlich wird in jedem gedruckten Flyer oder im Audioguide erklärt, dass diese museale Konzeption keineswegs den historischen Gegebenheiten entspricht.

DS: Aber solche Benennungen verstetigen sich trotzdem und leiten die Wahrnehmung des Raums.

MB: Auffällig ist, dass es mit der Fokussierung auf weibliche Lebenswelten gleich besonders beschaulich und biedermeierlich wird. Da geht es auch um Gender-Stereotypen. In Goethes Arbeitszimmer gibt es keine so hübschen Gardinen.

DS: Das Problem ist aber, dass viele dieser Einrichtungsstrategien ihrerseits schon wieder historisch geworden sind. Was willst du zeigen? Etwas rekonstruieren, das überhaupt nicht dokumentiert ist – oder dann doch besser die überlieferte und gut dokumentierte Inszenierung, die kulturhistorisch von großem Interesse ist? Ich denke da etwa an die Rolle, die die Wiederherstellung des Goethehauses nach dem Krieg für die Kulturpolitik der frühen DDR gespielt hat.

MB: Man kann im Goethehaus Authentischeres über die 1950er-Jahre lernen als über Goethe? Das Ausstellen von Rezeptionsgeschichte? – Andere Frage: Wir sprachen über Sehgewohnheiten. Meinst du, man wird etablierte Bezeichnungen wie Christianezimmer wieder los?

DS: Ich glaube, das ist ein Generationenproblem. Bei veränderten Inszenierungen überschreibt sich das mit der Zeit.

Abb. 8 Goethes Hausgarten mit Blick auf einen der beiden Gartenpavillons | Foto: Klassik Stiftung Weimar, Fotothek, Foto: Alexander Burzik

MB: Da habe ich so meine Zweifel, wenn ich an das Voltairezimmer im Schloss Sanssouci denke. Das hat auch nichts mit Voltaire zu tun …

Abbildung 8

DS: Schön hier im Garten!

MB: Das Wetter könnte besser sein. Der Garten wird als unabdingbarer Teil der Goethe'schen Lebenswelt präsentiert – aber wenn wir zum Dachgeschoss des Hauses schauen oder zu den Gartenpavillons, dann gibt es da überall Räume, die genauso dazugehörten und die das Publikum normalerweise nicht sieht.

DS: Ja, teilweise werden Objekte und Themen dann transloziert, wenn zum Beispiel in den Schauräumen für Ottilie oder Christiane ›neue‹ Orte der Sichtbarkeit gesucht werden.

MB: Und in der Mansarde geht das Museumspersonal in Ottilies ›eigentlichem‹ Schlafzimmer der Büroarbeit nach …

DS: Aber im Steinpavillon werden wie zu Goethes Zeiten zehntausende Objekte seiner naturwissenschaftlichen Sammlungen bewahrt. Das ist natürlich mein Lieblingsthema – und ich finde, davon bekommt das Publikum viel zu wenig mit. In den Schauräumen gibt es zu diesem Aspekt immer nur Kostproben, aber eigentlich sehen wir hauptsächlich das Wohnhaus eines betuchten bürgerlichen Mannes um 1800.

MB: Du musst halt aus dem Überlieferten immer eine Balance generieren zwischen dem, was die Goethe-Forschung für wichtig hält, und dem, was das Publikum in größeren gesellschaftlichen Kontexten interessiert und was museumspraktisch möglich ist.

DS: Und dann wäre da noch die Gestaltungsmacht der rezeptionshistorischen Dokumentation. Wir sind bestens darüber informiert, wie das Wandbild der *Aldobrandinischen Hochzeit* im Junozimmer präsentiert wurde. Aber wo stand der Waschzuber, der immerhin mal auf einer Haushaltsrechnung auftaucht?

MB: Das moduliert das Bild einer ›authentischen‹ historischen Lebenswelt ungemein. Größere Teile des Publikums würden sicher nichts vermissen, wenn die Klassik Stiftung das Brückenzimmer mit den antiken Gipsen schließen und dafür das Klo rekonstruieren würde.

DS: Die große Frage: Was ist wesentlich?

MB: Kaffee. Ich will Kaffee. Obwohl Goethe doch wohl Schokolade bevorzugt hat.

DS: Wo steht das? Das diskutieren wir noch aus …