

Bodo Plachta

Haydns Papagei – Zur „Kunst“ der Erinnerung in
Komponisten-, Künstler- und Dichterhäusern

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier
Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. –
Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der
Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt,
Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 105 – 123.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch
verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte
office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung
Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

*This work may only be used for personal, non-commercial purposes.
Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.*

*The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in
1993, is a non-profit organization.*

Haydns Papagei – Zur „Kunst“ der Erinnerung in Komponisten-, Künstler- und Dichterhäusern

1.

Erinnerung ist ein komplexes Phänomen, das sich aus vielen Quellen speist, doch stets Zusammenhänge zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem herstellt. Wir verstehen Erinnerung allerdings inzwischen weniger als „Kunst“, wie es in der Antike unter der Schirmherrschaft der Göttin Mnemosyne üblich war. Erinnerung ist in heutigem Verständnis eine Kulturtechnik. Und doch hilft ein vergewissernder Blick in die griechische Mythologie, um zu verstehen, wie fundamental das Phänomen des Erinnerns schon damals war und noch immer unseren Umgang mit Erinnerung bestimmt. Mnemosyne ist nicht nur die Göttin der Erinnerung, sondern auch Mutter der Künste, denn Zeus zeugte mit ihr die neun Muses. Kunst und Erinnerung sind seitdem miteinander verwandt. Musik, Literatur oder Malerei sind als Erinnerungskünste elementare Bausteine unseres Zusammenlebens, weil sie den Blick in die Vergangenheit pflegen und damit Identität garantieren. Sie bauen einem Verlust an Ich-Gefühl vor, denn in Erinnerungen erkennen wir, „wer wir sind, was wir werden wollen“ und was uns von anderen unterscheidet¹. Welche einschneidenden Konsequenzen Erinnerungsverluste haben, wird bei Demenzkranken oftmals auf tragische Weise sichtbar. Erinnerung ist ein Phänomen mit sozialen und kulturellen Dimensionen, überbrückt große Zeitabschnitte und wirkt verknüpfend und verbindend, indem es gemeinsame Erfahrungen oder Handlungs- und Verhaltensweisen aufruft und dadurch „Vertrauen und Orientierung“ stiftet². Erinnerung und das auf ihr ruhende kulturelle Gedächtnis schaffen die Grundlage, dass wir Vergangenes überhaupt gegenwärtigen können und eine Beziehung zu unserer Geschichte behalten, die wiederum eine regelmäßige Verständigung über Werte, Normen und Zukunftsentwürfe ermöglicht. Aber Vergangenheit ist nichts, das „an sich“ existiert, sondern ist immer das Konstrukt einer späteren Generation. So stellt sich nicht allein die Frage, was wir erinnern, sondern die vielleicht

¹ Vgl. Deutsche Erinnerungsorte, hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze, 3 Bde., München 2001, Bd. 1, S. 12f.

² Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1999, S. 26.

noch wichtigere, wie wir uns an etwas erinnern. Zur Unterstützung von Erinnerung verwenden wir häufig „Gedächtnisstützen“ wie Texte, Bilder, Denkmäler, Riten und Gedenktage als sichtbare Zeichen einer jeweils aktuellen Wahrnehmung historischer Zusammenhänge³. Unter diesen „Gedächtnisstützen“ besitzen Orte und Dinge – wie bereits Cicero festgestellt hat – eine besondere „Kraft der Erinnerung“, weil Eindrücke, die man durch konkrete Anschauung gewinnt, „um einiges lebhafter und aufmerksamer“ sind als diejenigen, die durch Erzählung oder Lektüre vermittelt werden⁴. Orte und Dinge helfen uns, dass wir uns erinnern, denn sie schaffen einen unmittelbaren Bezug zu einem Geschehen, zu einem Menschen oder einer Lebensleistung – und das trifft auch auf unser alltägliches Leben zu, wenn wir auf dem Friedhof verstorbener Angehöriger gedenken, frühere Wohnorte besuchen oder Familienschmuck, Briefe und Fotoalben aufbewahren und an die nächste Generation weitergeben: „Dinge formen das Leben“, betont Andrea Hauser⁵. Diese „Dingwelt“, präzisiert Jan Assmann, „hat einen Zeitindex, der mit der Gegenwart zugleich auch verschiedene Vergangenheitsschichten deutet“⁶ und ist somit prädestiniert für die Beschreibung und Analyse von Erinnerung. Orte und Dinge helfen uns nicht nur dabei, die Erinnerung zu lokalisieren und zu konkretisieren, sondern sie sind auch selbst ein Medium, um dem Vergessen zu trotzen, sogar wenn der Ort in seiner ursprünglichen Gestalt nicht mehr existiert und nur noch eine Ruine oder der Rest eines einstmals intakten und nun zerstörten oder unterbrochenen Lebenszusammenhangs ist. Solche Orte sind aber erklärungsbedürftig, ihre Bedeutung muss durch Erzählung gesichert und die Erinnerung an sie muss medial transportiert werden⁷. Dies gilt gleichermaßen für Gegenstände, die ihren ursprünglichen Kontext verloren haben und denen nun als rein museale Relikte und „stumme Zeugen“ die Kontextlosigkeit droht⁸, weil wir ihre Geschichte nicht oder nicht mehr kennen. Sie müssen also in einen neuen narrativen oder visuellen Kontext überführt werden, der ihr spezifisches Erinnerungspotential freilegt und eine Brücke zur ursprünglichen Bedeutung schlägt, damit wir dem Gegenstand in seiner Geschichtlichkeit neu begegnen können. Dinge gelten als

³ Vgl. Bodo Plachta, *Literaturbetrieb*, Paderborn 2008, S. 117f.

⁴ Cicero, *De finibus bonorum et malorum*. Über das höchste Gut und das größte Übel, übersetzt und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 1989, S. 394–396.

⁵ Andrea Hauser, *Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes*, Tübingen 1994, S. 11.

⁶ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 20.

⁷ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 4., durchgesehene Auflage, München 2009, S. 309.

⁸ *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer, Stuttgart und Weimar 2010, S. 165.

potentielle „Vermittler und Übersetzer zwischen ‚fremden‘ und ‚eigenen‘ Räumen“ und werden gerade deshalb als „Produzenten von Bedeutungen, von sozialen Beziehungen und Praktiken, von Identitäten, Wertvorstellungen und Erinnerungen“ betrachtet, weil sie Kondensate einer vergangenen, jedoch rekonstruierbaren materiellen Kultur sind⁹.

Kulturwissenschaftliche Fragestellungen haben uns in den zurückliegenden Jahrzehnten diese „lieux des mémoires“, diese Erinnerungsorte, wie sie Pierre Nora genannt hat¹⁰, aus unterschiedlichsten Perspektiven nahe gebracht, um zu zeigen, wie sich Erinnerung in ihnen „kondensiert, verkörpert oder kristallisiert hat“¹¹. Nora hatte dabei nicht nur konkrete, sondern auch Orte im übertragenen Sinne wie Institutionen, Begriffe oder Symbole und Embleme vor Augen, zählte sogar historische Gegenstände zu Erinnerungsorten. Die Bedeutung konkreter Erinnerungsorte, wie sie uns in historischen Bauwerken oder überlieferten Gegenständen begegnet und auf die ich mich in diesem Beitrag konzentrieren will, ist meistens schon durch bloßen Augenschein materiell beglaubigt. Ihre Funktion und ihr Wert für das kulturelle Gedächtnis lassen sich aber auch daran ablesen, dass Gebäude, die als historisch wichtig und damit als erinnerungswürdig gelten, nach Naturkatastrophen oder Kriegen wieder aufgebaut oder komplett rekonstruiert wurden. Gegenstände – ob als Einzelobjekt oder Teil einer Sammlung – haben ihren prädestinierten Ort im Museum gefunden¹². So beeindruckend und vielfältig die Museums- und Denkmallandschaft in Europa ist, es muss einschränkend angemerkt werden, dass immer wieder Fälle zu beklagen sind, in denen eine verfehlte Stadtplanung, eine ideologisierte Kulturpolitik und eine machtlose Denkmalpflege für den Ver-

⁹ Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Ethnographie e.V. von Elisabeth Tietmeyer, Claudia Hirschberger, Karoline Noack, Jane Redlin (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen 5), Münster, New York, München, Berlin 2010, S. 7 und S. 31. Vgl. in diesem Sammelband auch den Beitrag von Hans Ottomeyer, Zeugnisse der Geschichte und die Museen Europas, S. 23–30. Einen Überblick über die einzelnen Forschungsperspektiven bietet: The Oxford Handbook of Material Culture Studies, ed. by Dan Hicks and Mary C. Beaudry, Oxford 2010.

¹⁰ Les lieux des mémoires, sous la direction de Pierre Nora, 7 Bde., Paris 1984–1992; Auswahl in deutscher Übersetzung: Pierre Nora (Hrsg.), Erinnerungsorte Frankreichs, aus dem Französischen von Michael Bayer, Enrico Heinemann, Elsbeth Ranke, Ursel Schäfer, Hans Thill, Reinhard Tiffert, München 2005.

¹¹ Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser, Berlin 1990, S. 7.

¹² Vgl. z.B. Anke te Heesen und Petra Lutz, Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 4), Köln, Weimar, Wien 2005, besonders S. 11–17.

fall oder Abriss schützenswerter Gebäude sowie für den Verlust historisch wertvoller Gegenstände verantwortlich sind. Zu den rekonstruierten Orten, denen so eine dauerhafte Zerstörung erspart blieb, zählen auch eine Reihe von Komponisten-, Künstler- und Dichterhäusern wie das Frankfurter Goethe-Haus, das Buddenbrook-Haus in Lübeck, das Dürer-Haus in Nürnberg, das Rubens-Haus in Antwerpen oder die zahlreichen, überwiegend nicht authentischen Bach-Gedenkstätten in Mitteldeutschland¹³. Auch Haydns Geburtshaus in Rohrau zählt zu diesen historischen, nach Zerstörung wieder aufgebauten Gebäuden¹⁴, ja sogar die problematische, von heftigen Kontroversen begleitete und 2012 der Öffentlichkeit übergebene Rekonstruktion des letzten Ateliers von Gustav Klimt in Wien¹⁵. Diese „Architektur aus dem Archiv“, wie Aleida Assmann dieses Phänomen genannt hat¹⁶, war deshalb nie unumstritten, weil mit Rekonstruktionen historische Rückbauten und damit architektonische Konstrukte entstehen, die auf dem Symbolwert ihrer Originale aufbauen und dadurch trotz aller denkmalpflegerischen Bemühungen um die Bewahrung von Authentizität automatisch eine Inszenierung von Erinnerung sind. Wir nehmen sie heute als Schnittstellen zwischen Bauwerk, Museum und Gedenkstätte wahr, sie sind also im Kern ein Konglomerat aus Dokumentation, Erlebnis und Erinnerung¹⁷.

¹³ Etwa die Gedenkstätten bzw. Museen in Eisenach, Köthen, Leipzig oder Wechmar, vgl. im Einzelnen www.musikermuseen.de (08.08.2019).

¹⁴ Das Dachgeschoss wurde nach einem Brand im Jahr 1899 zerstört, das Haus, das zuvor schon durch verschiedene Hochwasser in Mitleidenschaft gezogen worden war, wurde auf seinen originalen Grundmauern bis 1909 wieder aufgebaut. Vgl. Alfred Willander, Das Geburtshaus Haydns in Rohrau. Zur Geschichte einer Gedenkstätte, in: Phänomen Haydn 1732–1809. Heranreifend. Kulturfabrik Hainburg: Entwicklungsjahre eines Genius, Mattersburg 2009, S. 20–23.

¹⁵ Vgl. z.B. Michael Hierner, Die fünf größten Schönheitsfehler der Klimt-Villa in Wien, in: Der Standard, 3. Oktober 2012; www.derstandard.at/1348284692276/Die-fuenf-groessten-Schoenheitsfehler-der-Klimt-Villa-in-Wien?_slideNumber=1&_seite= (08.08.2019).

¹⁶ Aleida Assmann, Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architektur aus dem Archiv, in: Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte, hrsg. von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Markus Eisen und Hilde Strobl, München, Berlin, London, New York 2010, S. 16–23.

¹⁷ Sabiene Autsch, „Expositionen“ – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch, in: Sabiene Autsch, Michael Grisko, Peter Seibert (Hrsg.), Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005, S. 27–54, hier S. 31.

Drei Häuser, in denen Joseph Haydn gelebt und gearbeitet hat, haben sich erhalten. Sie werden heute als Erinnerungsorte gepflegt und in je eigener Weise als biographische Museen und Orte kultureller Begegnung präsentiert: Das Geburtshaus in Rohrau, das Haus in Eisenstadt, das Haydn zwischen 1766 und 1778 besaß und das Haus in Wien, das er 1793 erworben hatte und das bis zu seinem Tod im Mai 1809 seine Adresse war. Diese Häuser repräsentieren zentrale Abschnitte in Haydns Leben und Schaffen. Sie sind aber auch insofern eine Ausnahme, als es nur für wenige Komponisten, Künstler oder Dichter eine derartige Dichte von überlieferten, vor allem aber erhaltenen und darüber hinaus musealisierten Wohnstätten gibt. Meistens markiert nur eine Plakette an der Hauswand, dass hier eine bedeutende Person gelebt hat. Ähnlich gut dokumentiert sind die verschiedenen Wohnungen Schillers und Goethes, Beethovens, Wagners, Nietzsches, Gerhart Hauptmanns oder Bertolt Brechts¹⁸, wobei festzuhalten ist, dass Komponisten und Musiker aufgrund wechselnder Engagements und Auftraggeber häufiger umzogen als Dichter¹⁹, die ihren Beruf vom heimischen Schreibtisch aus erledigen konnten. Auch bildende Künstler gelten als „ortsfest“, weil sie in besonderem Maße auf die Apparatur eines Ateliers angewiesen sind, die sich nicht immer leicht an einen anderen Ort bringen lässt. Der Umzug Eugène Delacroix' von einem Pariser Stadtviertel in ein anderes im Dezember 1857 z.B. war eine logistische Großunternehmung, und äußerst besorgt notierte der Maler in sein Tagebuch, „dass es keine gefährlichere Prüfung“ gebe „als den Fluss [gemeint ist die Seine] zu überqueren“²⁰. Es ist weiterhin festzuhalten, dass Dichter und bildende Künstler häufig über einen längeren Zeitraum nach einer dauerhaften und ihren Wünschen entsprechenden Bleibe suchten. Komponisten dagegen ließen sich eher spontan auf Wohnungswechsel ein, wenn sich eine adäquate und bezahlbare Unterkunft fand, wo man außerdem ungestört musizieren konnte. Komponisten mussten sich ihrem unsicheren Berufsstand entsprechend fast immer dem jeweiligen Wohnungsmarkt und dem Prinzip von Angebot und Nachfrage unterordnen²¹. Die häufigen Wohnungswechsel

¹⁸ Vgl. Bodo Plachta, *Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Stuttgart 2011, und Ders., *Dichterhäuser. Mit Fotografien von Achim Bednorz*, Darmstadt 2017.

¹⁹ Vgl. Bodo Plachta (Text), Achim Bednorz (Bild), *Komponistenhäuser. Wohn- und Arbeitsräume berühmter Musiker aus fünf Jahrhunderten*, München 2018.

²⁰ Eugène Delacroix, *Journal, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh*, 2 Bde., Paris 2009, Bd. 1, S. 1205 (eigene Übersetzung).

²¹ *Musiker und ihre Häuser. Texte: Gérard Gefen. Fotografien: Christine Bastin, Jacques Evrard*, aus dem Französischen von Cornelia Niklas, 4. Auflage, München 2004, S. 6.

von Mozart und Beethoven in Wien sind sicherlich typisch für diese Praxis. Noch ein weiterer Aspekt ist zu berücksichtigen: Anders als Dichter- oder Komponistenhäuser, die durchweg singuläre Erscheinungen sind, haben Künstlerhäuser seit der Renaissance eine gemeinsame Geschichte, die das Künstlerhaus trotz aller Vielfalt zu einem besonderen Typus der Architektur-, Sozial- und Kulturgeschichte machte²². Das Haus des bildenden Künstlers war nicht nur Wohn- und Arbeitsstätte, sondern entwickelte sich zur architektonischen Demonstration künstlerischer Autonomie, die die stetig wachsende Bedeutung des Künstlers in der Gesellschaft sichtbar machte und somit deren Anerkennung durch architektonische Präsenz einforderte. Immer wieder begegnet uns der Künstler auch als eigener Architekt. Giorgio Vasari, Federico Zuccari oder schließlich Rubens bauten sich nach eigenen Plänen mit Fresken geschmückte Palazzi, die das durch ihre Künstlerschaft erworbene soziale Prestige selbstbewusst zur Schau stellten. Diesem Vorbild folgten im späten 19. Jahrhundert die Häuser der „Künstlerfürsten“ Franz von Stuck, Franz von Lenbach, Auguste Rodin oder Max Liebermann, und auch Richard Wagner, Franz Lehár, Giacomo Puccini und Richard Strauss bauten ihre Residenzen mit ähnlichen Ambitionen. Sogar die Meisterhäuser des Bauhauses in Dessau sind noch ein – wenn auch avantgardistischer – Reflex auf diese Tradition des Künstlerhauses als architektonisches Selbstporträt. Über die Funktion als Lebens- und Arbeitsort hinaus haben Künstlerhäuser eine explizit ästhetische und oftmals innovative Dimension bei der Gartengestaltung, der Auswahl von Mobiliar, dem Design von Alltagsgegenständen oder der Umsetzung neuer Lebenskonzepte, wie etwa die Häuser von Rosa Bonheur, William Morris, Claude Monet, Gabriele Münter, Emil Nolde, Georg Kolbe, Ernst Barlach, Joan Miró oder Giorgio de Chirico dokumentieren.

Die drei Haydn-Häuser sind zweifellos keine architektonischen Solitäre, obwohl Haydn aktiv an den Umbauplänen von zwei Häusern beteiligt war. Ihre im Laufe der Zeit überbaute oder zerstörte Originalsubstanz musste

²² Vgl. hierzu: Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985; Eduard Hüttinger (Hrsg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985; *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, hrsg. von Hans-Peter Schwarz in Zusammenarbeit mit Heike Lauer und Jörg Stabenow, Braunschweig 1989; Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies* (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie), Braunschweig 1990; Gérard-Georges Lemaire, *Künstler und ihre Häuser. Fotografien: Jean-Claude Amiel*, aus dem Französischen von Bernadette Ott, München 2004; Melanie Klier, *Künstlerhäuser*, 2. Auflage, München, Berlin, London, New York 2009, und Bodo Plachta, *Künstlerhäuser und Ateliers. Fotografien von Achim Bednorz*, Stuttgart 2014.

erst freigelegt oder rekonstruiert werden, bevor sie als sozialgeschichtlich aussagekräftige Beispiele für Wohnen und Alltag im 18. Jahrhundert besichtigt werden konnten²³. Diese Rekonstruktion ging mit der Deutung Haydns als „Pionier der bürgerlichen Musikkultur“ einher²⁴ und ist somit essentieller Baustein der Haydn-Rezeption überhaupt. Die Haydn-Häuser bilden allerdings sämtlich einen überzeugenden Rahmen für eine Künstlerbiographie, in der Kunst und Leben zu einer Kongruenz gefunden haben. Sie sind Anschauungsobjekte für das, was schon Carl Friedrich Zelter als Charakteristikum von Haydns „Persönlichkeit“ herausstellte, nämlich, dass „sowohl sein öffentliches als auch sein einsam, kunstgeschmücktes Leben dem angegebenen Sinne seiner Werke gemäß gewesen sei“²⁵. In diesem Sinne repräsentieren die Haydn-Häuser nicht nur den jeweiligen „genius loci“, wo große Musik entstand, sondern sie sind auch die Schauplätze für das Auf und Ab eines bürgerlichen Lebenslaufes und vermitteln uns damit den Künstler „als Menschen“²⁶. Das langgestreckte, mit Stroh gedeckte eingeschossige Geburtshaus in Rohrau ist das respektable, regionaltypisch einfache, um 1728 erbaute Haus eines Dorfhandwerkers und Marktrichters, das Beethoven

²³ Giuseppe Carpani (Haydn. Sein Leben, aus dem Italienischen und mit einem Vorwort von Johanna Fürstauer, St. Pölten und Salzburg 2009) beschreibt das Haus und seine Lage in Wien anlässlich seines Besuches bei Haydn am 15. April 1808 wie folgt: „Am äußersten Rand einer Wiener Vorstadt, nahe dem kaiserlichen Park von Schönbrunn findet sich, an der Grenze zu Maria Hilf, eine kleine ungepflasterte Straße; dort, wo sie wenig begangen wird, ist sie mit Gras bewachsen. Etwa in der Mitte dieser Gasse steht ein bescheidenes kleines Haus, das immer von Stille umgeben ist. Dort – und nicht im Palais Esterházy, wie Sie vielleicht glauben und wie es tatsächlich sein könnte, wenn er dies wollte – lebt der Vater der Instrumentalmusik, eine der phantasie reichsten Gestalten des 18. Jahrhunderts, der das Goldene Zeitalter der Musik geformt hat. | Wenn man das stille Domizil besucht, wo Haydn von seinen Werken ausruht, öffnet seine betagte Haushälterin mit lächelnder Miene. Man geht eine kleine hölzerne Treppe hinauf, und dann findet man im zweiten Raum einer sehr einfachen Wohnung einen stillen Greis an seinem Schreibtisch sitzen; er ist völlig in den trüben Gedanken verstrickt, daß das Leben ihn verläßt, und im übrigen so sehr nichts, daß er Besucher braucht, um sich daran zu erinnern, was er einmal war“ (S. 29f.).

²⁴ Phänomen Haydn 1732–1809. Eisenstadt: Schauplatz musikalischer Weltliteratur [Ausstellungskatalog], Eisenstadt 2009, S. 137.

²⁵ Carl Friedrich Zelter, Aufführung der Schöpfung an Joseph Haydns Geburtstage den 31. März 1826, zit. nach: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, Edith Zehm, 21 Bde. in 33, München und Wien 1985–1998, Bd. 20,3, S. 743–745, hier S. 745.

²⁶ Heike Gfrereis, Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs Marbach, in: Der Deutschunterricht 61 (2009), H. 2, S. 20–29, hier S. 21.

auf seinem Sterbebett gegenüber Johann Nepomuk Hummel etwas ungläubig als „eine schlechte Bauernhütte“ bezeichnet haben soll, „wo so ein großer Mann gebohren wurde“²⁷. Das Haus in Eisenstadt steht für Haydns künstlerischen und sozialen Aufstieg. Mit der Anstellung als Vizekapellmeister 1761 war ein finanzielles Auskommen verbunden, das es Haydn 1766 ermöglichte, bei seiner Beförderung zum ersten Kapellmeister ein eigenes Haus zu kaufen. Dies entsprach auch dem Dienstvertrag von 1761, wonach der Kapellmeister ausdrücklich angehalten wurde, auf „FAMILIARITÄT“, zu enge „gemeinschaft in essen, trincken“ und „ändern umgang“ mit seinen Untergebenen zu verzichten²⁸. Allerdings fiel es Haydn trotz eines ordentlichen Gehaltes schwer, die Hypotheken zu bedienen und die erheblichen Reparaturkosten nach zwei Bränden zu bezahlen, so dass er das Haus 1778 wieder verkaufte²⁹. Er bezog nun eine Dienstwohnung im Musikerhaus von Schloss Eszterház. Bauhistorische Untersuchungen und eine tiefgreifende Restaurierung von Haydns Eisenstädter Haus haben durch die Freilegung aufwändiger Wandmalereien den bürgerlich-repräsentativen Charakter der fünf, von Haydn und seiner Frau bewohnten Zimmer im Obergeschoss bestätigt, was der Position eines Beamten am Esterházy'schen Hof zweifellos entsprach. Dafür spricht auch, dass im Erdgeschoss Schüler und ein Notenkopist Unterkunft fanden. Für Haydn war das Haus offenbar nicht nur Privathaus, das er zeitweise als Rückzugsort nutzte, denn in den Zeiten der Konzert- und Opernsaison hatte er in Eszterház Residenzpflicht. Es war auch Teil seiner kompositorischen Werkstatt, von wo aus er mit Unterstützung durch Schüler und Kopisten die Nachfrage des Fürstenhofes nach musikalischer Unterhaltung mit einer immensen Produktion befriedigte³⁰. Im Laufe der Zeit mehrten sich die Klagen über die „Einöde“ von Eszterház, die wenig stimulierende Routine und über das Abgeschnitten-sein vom Wiener Musikbetrieb; Haydn fragte sich, ob er „Capellmeister oder Capelldiener“ sei³¹. Aber es sollte noch einmal bis 1790 dauern, bis

²⁷ Brief von Anton Felix Schindler an Ignaz Moscheles, 14. März 1827 (<https://da.beethoven.de/henle/letters-e/b2282.phtml>; August 2019), vgl. auch Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven. 1839, Neuausgabe Leipzig 1977, S. 461.

²⁸ Bartha, S. 42.

²⁹ Haydn-Museum Eisenstadt, Eisenstadt 1980, S. 5; Gerhard J. Winkler, Zur Geschichte des Haydn-Hauses in Eisenstadt, in: Phänomen Haydn 1732–1809, S. 138–143; Gerhard Winkler, Wolfgang Kuzmits, Haydn-Haus Eisenstadt, 2. Auflage, Eisenstadt 2012, S. 4–16. Die dazugehörigen Dokumente – insbesondere der Schuldschein für den Schwiegervater – sind abgedruckt in: Haydn-Dokumente vorgelegt von Walter Reicher (EHB 3, 2004), S. 138–149.

³⁰ Gerhard J. Winkler, Zur Geschichte des Haydn-Hauses in Eisenstadt, spricht in diesem Zusammenhang von der „Manufaktur Haydn“ (S. 141).

³¹ Brief Haydns an Marianne von Genzinger, 9. Februar 1790; Bartha, S. 228.

Haydn sich dauerhaft nach Wien umorientieren konnte. Sein künstlerisches Renommee verwandelte sich allmählich in klingende Münze und das Gehalt, das er weiterhin aus Eszterház bezog, erlaubte ihm eine großzügige Lebensführung. Diese spiegelt sich im Haus am damaligen Wiener Stadtrand, das er 1793 nach der Rückkehr von seiner ersten triumphalen Londoner Konzertreise für 1370 Gulden kaufte. Seine Frau hatte es entdeckt und eigentlich als ihren Witwensitz auserkoren, doch Haydn gefiel ebenfalls die „einsam stille Lage“³² des Hauses inmitten von Obstgärten und Weinbergen, die ihn einerseits vom städtischen Trubel entfernte, ihn aber andererseits dem Musikbetrieb nahe genug sein ließ. Außerdem war das Haus auf dem Land oder am Stadtrand nicht nur in Wien eine Modeerscheinung, sondern weit verbreitetes Phänomen einer typisch bürgerlichen Lebensauffassung, der sich Künstler gern anschlossen. Erst im Frühsommer 1797 konnte das Ehepaar Haydn das Haus beziehen, das ein zweites Stockwerk erhalten hatte und um Anbauten (1794/95 während Haydns zweiter Londoner Konzertreise) erweitert worden war. Haydns Frau starb im März 1800, so dass das Haus nun ganz auf Haydns Bedürfnisse zugeschnitten wurde und dem Wunsch nach Privatheit und Bequemlichkeit in seinem letzten Lebensjahrzehnt entsprach. Das Haus blieb Mittelpunkt von Haydns musikalischem Leben, aber es wurde durch den außerordentlichen Bekanntheitsgrad seines Bewohners und der wachsenden Bedeutung Wiens als „Musikstadt“ bald zu einem Anziehungspunkt für Kollegen und Musikbegeisterte. Das Haus war – wenn man so will – zu einem Pilgerort geworden,³³ eine Funktion, die es etwa mit Goethes Weimarer Wohnhaus gemeinsam hat. Die Bedeutung als Gedenkort kristallisierte sich aber erst im 19. Jahrhundert allmählich heraus. Doch die Idee, die dahinter stand, hatte viele Vorbilder: So notierte etwa auch Heinrich Heine im Mai 1831 unmittelbar nach seiner Ankunft im Pariser Exil über einen Besuch von Molières Wohnhaus: „Ich ging eben das Haus zu sehen, worin Molière gewohnt hat; denn ich ehre große Dichter, und suche überall, mit religiöser Andacht, die Spuren ihres irdischen Wandels. Das ist ein Kultus“³⁴. Entsprechend wurden die Haydn-Besucher zu Lebzeiten des Komponisten nach dessen Tod

³² Dies, S. 96.

³³ Vgl. auch Gerhard J. Winkler, Zur Geschichte des Haydn-Hauses in Eisenstadt, der mit Bezug auf das Eisenstädter Haydn-Haus feststellt: „1898 kann als das Geburtsjahr der Haydn-Verehrung in Eisenstadt bezeichnet werden; denn von diesem Jahr an wurden von Sopron aus jährliche Pilgerfahrten zu Karfreitagsaufführungen der ‚Sieben letzten Worte‘ in der Bergkirche organisiert“ (S. 141).

³⁴ Heinrich Heine, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bde. in 23, Hamburg 1973–1997, hier Bd. 8.1, S. 176 („Romantische Schule“).

zu „Haydnhaus-Besuchern“³⁵. Während die Haydn-Häuser in Rohrau und Eisenstadt erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts musealisiert wurden, setzte dieser Prozess im Fall des Wiener Hauses bereits 1840 ein, als es über der Toreinfahrt eine Gedenktafel mit der Inschrift „Zum Haydn“ erhielt und ein eigens gegründeter „Haydn-Haus-Verein“ damit begann, Objekte mit Haydn-Bezug zu sammeln³⁶. Die Umbenennung der Kleinen Steingasse in Haydngasse im Jahre 1862 und die Eröffnung einer ersten Gedenkstätte 1899 in der Trägerschaft des Orchester-Clubs „Haydn“ waren weitere Stationen im Prozess der Umwidmung des Hauses zum Erinnerungsort, bis ab 1909 schrittweise seine wirkliche Musealisierung erfolgte³⁷. Die Deutung Haydns als eines „volkstümlichen Denkmal[s]“³⁸ setzte bereits zu Lebzeiten des Komponisten ein, als 1794 im Geburtsort Rohrau ein Denkmal zu Ehren Haydns auf einer Insel in der Leitha errichtet wurde. Bekrönt war dieses Denkmal symbolisch mit einer Lyra. Ort und Gestaltung des Denkmals erinnerten an das 1779 in Ermenonville bei Paris auf einer Insel errichtete und mit einer schlichten Vase geschmückte Grabmal für Jean-Jacques Rousseau. 1841 wurde die Lyra des Haydn-Denkmals durch eine Büste des Komponisten ersetzt, was durchaus der inzwischen überall praktizierten Verehrung von berühmten Persönlichkeiten im öffentlichen Raum entsprach, bei der die Person vor ihrer Leistung rangierte³⁹. Gleichzeitig wurde das Denkmal auf einen Sockel gesetzt und damit zusätzlich „erhöht“. Diese Stationen und natürlich auch die Anbringung von Gedenktafeln an Häusern mit Haydn-Bezug sind mit Handlungen und Deutungen vergleichbar, die die patriotische Erinnerungskultur und Künstlerverehrung des 19. Jahrhunderts auch anderswo kennzeichnen und wie wir sie heute in Gestalt von Denkmälern, Ruhmeshallen und Museen besichtigen. Erinnerung wurde institutionalisiert. Nicht selten wurden dabei Häuser von Komponisten, Dichtern und Künstlern zu ersatzreligiösen Weiheorten stilisiert, die sich häufig einer wie auch immer gearteten Vereinnahmung nicht entziehen konnten und in denen Porträts, Manuskripte, Haarlocken, Kleidungsstücke, Taktstöcke, Pinsel und Federhalter wie Reliquien und stellvertretend für die künstlerische Atmosphäre gezeigt wurden, die in diesem Haus ursprünglich herrschte. Der Raub von Haydns Schädel und die Odyssee seiner übrigen sterblichen Überreste ist ebenfalls in diesen Kontext einzuordnen und weist erstaunliche Parallelen zur Geschichte von Schillers verschollener Leiche

³⁵ Haydns letzte Jahre, hrsg. von Werner Hanak-Lettner und Alexandra Hönigmann-Tempelmayr im Auftrag des Wien Museums, Wien 2009, S. 14.

³⁶ Ebenda, S. 14.

³⁷ Vgl. Adelbert Schusser, Die Musikergedenkstätten, in: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1987, S. 56–66, hier S. 56–58.

³⁸ Willander, Das Geburtshaus Haydns in Rohrau, S. 20.

³⁹ Vgl. Plachta, Literaturbetrieb, S. 121–127.

und Schädel auf; man wollte mit (quasi-)wissenschaftlichen Untersuchungen des jeweiligen Schädels das künstlerische Genie begreifen. Solche „Entführungen“ endeten nicht immer gut. Schillers Sarg in der Weimarer Fürstengruft ist heute leer und Haydn fand erst 1954 in der Eisenstädter Bergkirche seine endgültige Ruhestätte⁴⁰. Mit dem Aufkommen des Tourismus gelangten Häuser von Künstlern, Dichtern und Komponisten auf die Besichtigungsagenda und wurden damit unverzichtbarer Teil „weltlicher Wallfahrten“⁴¹. Lord Byrons „Child Harold’s Pilgrimage“ (1812–18) gilt als literarischer Schlüsseltext für dieses Phänomen, das sich bald nicht mehr nur auf Dichterhäuser beschränkte, wenn auch Komponistenhäuser in dieser Entwicklung mit der vergleichsweise späten Musealisierung der Häuser von Mozart und Beethoven ein wenig nachhinkten. Verantwortlich dafür dürfte sein, dass umfassende biographische Monographien zu Mozart (1856), Beethoven (1866) und Bach (1873) als Voraussetzung für die Würdigung der jeweiligen künstlerischen Einzelleistung erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen⁴². Doch dieses Wechselverhältnis zwischen Biographie und Andenkenkultur bliebe näher zu erforschen. Für die Häuser von Goethe und Schiller in Weimar, Frankfurt/Main und Marbach, die im deutschen Sprachraum zu den ersten musealisierten Dichterhäusern zählen, ist dieser Prozess im Kontext der Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts inzwischen gut dokumentiert oder wird derzeit detailliert erforscht⁴³. Für

⁴⁰ Haydns letzte Jahre, S. 54. – Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee, hrsg. von Jonas Maatsch und Christoph Schmälzle, Göttingen 2009; kritisch zu den forensischen Untersuchungen von Schillers Schädel ist Herbert Ullrich, ... und ewig währt der Streit um Schillers Schädel, München 2008.

⁴¹ Vgl. Stefan Börnchen, Georg Mein (Hrsg.), Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen, München 2010, darin insbesondere die Beiträge von Uwe Hentschel (Pilgern zu Rousseau, S. 103–117) und Paul Kahl („... als ob wir uns in Gottes Kirche fänden“. Die Weimarer Dichterhäuser im Spiegel ihrer ersten Besucher, S. 119–131, mit kritischen Bemerkungen zur Übertragung des Begriffs Wallfahrt auf den Besuch weltlicher Häuser).

⁴² Franz Rudolf Zankl, Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus (Museumskunde 41, 1972, H. 1/2), Berlin und New York 1975, S. 49.

⁴³ Zu nennen sind folgende Arbeiten: Paul Kahl, „... ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter“. Das Weimarer Schillerhaus 1847–2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen Literaturmuseums, in: Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena 1 (2008), H. 4, S. 313–326; 2 (2009), H. 1, S. 40–75; 2 (2009), H. 2, S. 155–176; 2 (2009), H. 3, S. 217–237; Ders., Friedrich Schiller und seine Häuser. Schillergedenkstätten im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, in: Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung, hrsg. von Silke Henke und Nikolaus Immer im Auftrag des Weimarer Schillervereins e.V., Weimar 2011, S. 9–25; Ders., Schillers und Goethes Weimarer Arbeitszimmer. Geschichte ihrer Inszenierung, in: Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, hrsg. von Hellmuth Th. Seemann und Thorsten Valk (Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2012), Göttingen 2012, S. 85–96.

die Musikergedenkstätten in Wien (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Strauß) steht deren Musealisierung in enger Verbindung mit der seit 1860 forcierten Etikettierung Wiens als „Musikstadt“⁴⁴, als verstärkt öffentliche und private Bemühungen zu beobachten sind, die Stadt als „Themenpark klassischer Musik“⁴⁵ zu inszenieren. Doch auch hier sind tiefergehende Untersuchungen und Kontextualisierungen wünschenswert.

3.

Werfen wir nun einen Blick in das Wiener Haydn-Haus, um an einem Beispiel exemplarisch zu kommentieren, wie hier mit Erinnerung umgegangen wird. Dieses Haus eignet sich deshalb besonders gut, weil es zum Haydn-Jahr 2009 umgestaltet und mit einer neuen Dauerausstellung versehen wurde. Die gesamte Konzeption sticht unter den Wiener Musikerhäusern heraus, nicht zuletzt durch die leitende Perspektive „Wie man ein Haus zum Sprechen bringt“⁴⁶. Der Besucher des Haydn-Hauses gelangt zunächst von der Straße in einen torbogenartigen Durchgang und wird, bevor er den Innenhof oder das Haus betritt, von der Videoinstallation mit einem sprechenden Papagei begrüßt. Dieser audio-visuelle Impuls soll den Besucher natürlich neugierig machen. Er will ihn aber zugleich in die große Schar früherer Haydn-Besucher einreihen und knüpft daher unmittelbar an die Aufzeichnungen eines historischen Besuchers an. Der Maler Albert Christoph Dies, der zwischen April 1805 und August 1808 mit 30 dokumentierten Besuchen zu den gern gesehenen Gästen Haydns zählte und dem wir anschauliche, nach Haydns Tod veröffentlichte Gespräche mit dem Komponisten verdanken, nimmt seine Leser auch mit auf eine „virtuelle“ Besichtigungstour durch das inzwischen verwaiste Haus. Erinnernd schildert er die einstmalige Entrée-Situation:

Selbst der hinter dem Hause gelegene Hof würde den Leser unterhalten müssen. Ein Papagey, der in seinem eisernen Käfig, in der wärmeren Jahreszeit, Hüter des Hofes ist, würde interessiren. Freylich spricht er nicht wie Yoriks Stahr: „ich kann nicht heraus!“ aber er spottet doch die Sperlinge aus; mischet sich, wenn ein paar Dutzend derselben auf den nahen Dächern zanken, mit bewundernswürdiger Nachahmungskunst in das

⁴⁴ Martina Nußbaumer, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images* (Rombach Wissenschaften. Edition Parabasen 6), Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2007, S. 154–161.

⁴⁵ Cornelia Szabó-Knotik, *Music City Unlimited? A Case Study of Contemporary Vienna*, in: Susan Ingram und Markus Reisenleitner (Hrsg.), *Placing History. Themed Environments, Urban Consumption and the Public Entertainment Sphere/Orte und ihre Geschichte(n): Themenwelten, urbaner Konsum und Freizeitöffentlichkeit*, Wien 2003, S. 201–222, hier S. 201 („a theme park of (classical) music“).

⁴⁶ Haydns letzte Jahre, S. 10.

Gezänke, und überschreyet sie alle. Zuweilen ahmt er die Flöte nach, und durchläuft eine ganze Octav; oder spricht die Worte: „komm Haydn Papa zum schönen Paperl.“⁴⁷

Es handelte sich um einen Graupapagei (*Psittacus erithacus*), der in den Tropen West- und Zentralafrikas beheimatet ist. Graupapageien zählten seit dem 16. Jahrhundert in Europa zu den beliebtesten Vögeln, die in Häusern gehalten wurden. Der Graupapagei, häufig „Jacko“ genannt, wurde insbesondere wegen seiner Fähigkeit geschätzt, weil er die menschliche Stimme und Sprache weit besser imitieren konnte als andere Papageienarten; schon in Zedlers „Universallexicon“ wird er als „gelerniger“ bezeichnet⁴⁸ und war daher auch teurer als andere sprechende Artgenossen. Haydns Papagei war also keine Besonderheit, allenfalls ein etwas ausgefallenes und teures Haustier; von Mozart wissen wir, dass er sich einen Star hielt, dem er sogar bei dessen Tod ein Gedicht widmete, Richard Wagner besaß sogar drei Papageien und Carl Maria von Weber erfreute sich an einem Kapuzineräffchen mit dem Namen „Schnuff Weber“ und an dessen unterhaltsamen Grimassen⁴⁹. Dieses Äffchen erhielt sogar ein ordentliches Begräbnis und einen heute noch existierenden Gedenkstein an der Friedhofsmauer der Kirche in Dresden-Hosterwitz. Auch Haydns Papagei wurde erst nach dem Tod des Komponisten berühmt, taucht in fast allen Haydn-Biographien auf, wo ihm häufig noch die Fähigkeit zugesprochen wird, den Anfang der Kaiserhymne pfeifen gekonnt zu haben⁵⁰. Haydns Papagei machte Karriere, nicht nur als Hörbuch für Kinder von Markus Vanhoefer in der Reihe „Musikgeschichten“⁵¹, sondern auch als Pauli Plappagei, der im Burgenland auch für Haydn wirbt. Sogar das „Haydn-Lexikon“ schenkt dem Papagei Beachtung, wenn Armin Raab augenzwinkernd bemerkt: „In der Forschung wird der Vogel allerdings in der Regel nicht dem Kreis von Haydns Schülern zugerechnet – vielleicht, weil die Unterrichtsergebnisse aus musikhistorischer Sicht eher dürftig blieben“⁵². Woher rührt dieses auffallende Interesse für einen „Alltagsgegenstand“, der mit dem Werk des Komponisten kaum etwas zu tun

⁴⁷ Dies, S. 97f.

⁴⁸ Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universallexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Halle und Leipzig 1732–1754, Bd. 26, Sp. 614–617, hier Sp. 616

⁴⁹ Vgl. Adelheid von Lüder-Zschiesche, *Carl-Maria-von-Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz*, München und Berlin 2001, S. 25.

⁵⁰ Pohl III, S. 93. Seitdem u.a.: Pierre Barbaud, *Joseph Haydn mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 157; Peter Braun, *Komponisten und ihre Häuser*, München 2007, S. 54f.

⁵¹ Markus Vanhoefer, *Papa Haydns Papagei (Musikgeschichten; Igel CD 243)*, Dortmund 2009.

⁵² HLex, S. 568.

hat? Als Haydns Hinterlassenschaft im Dezember 1809 versteigert wurde und viele Gegenstände wie „die Reliquien eines Heiligen“⁵³ begehrt waren, fand sich im Auktionsverzeichnis an letzter Stelle folgendes Los:

Ein lebender Papagey.

aus dem Geschlechte der gelehrigen JAKO's in Taubengröße, grau mit rothem Schweif. Da die Papageys nach allen Naturhistorikern ein hohes Alter bei 100. Jahren erleben, so ist dieser noch jung. Herr Haydn kaufte denselben vor 19. Jahren noch nicht völlig erwachsen, in LONDON um einen hohen Preis und unterrichtete ihn selbst. Wohnt wie gewöhnlich in einem blechernen Hause⁵⁴.

Der Papagei, dessen Wert mit 100 Gulden angesetzt war, wurde schließlich für 1415 Gulden versteigert⁵⁵. Neuer Besitzer war Fürst Johann Liechtenstein, Oberbefehlshaber der österreichischen Armee und Schwager des Fürsten Esterházy. Danach verliert sich die Spur des Papageis, bis er in der Ausstellung des Haydn-Hauses als Beispiel für die postume „Haydnmania in Wien“⁵⁶ wieder auftauchte, oder im Haydn-Raum des Wiener Hauses der Musik als ausgestopftes Replikat auf hoher Stange über Vitrinen und Informationstafeln thronend wohl eher als ironischer Kommentar fungiert. Aber beide Papagei-Zitate sind mehr als Zitate oder Kuriosa und berühren ein Kernproblem von Erinnerung schlechthin, und zwar die Frage nach der Authentizität von Erinnerungsstücken und Exponaten sowie daran anschließend der Anspruch vieler Gedenkstätten, quasi als autorisierte Testamentsvollstrecker zu agieren und zu sprechen. Welche Konsequenzen es hat, wenn die „Zufallsspur“⁵⁷ ein Objekt wie Haydns Papagei aus dem Archiv ans Tageslicht befördert, soll das folgende Beispiel verdeutlichen.

1984 veröffentlichte der englische Schriftsteller Julian Barnes seinen Bestseller-Roman „Flauberts Papagei“ („Flaubert's Parrot“), ein typisches Beispiel für postmodernes Erzählen mit rasanten Perspektivwechseln, einem brillanten Feuerwerk an Assoziationen und einer ausgetüftelten Kollage unterschiedlichster Textsorten. „Flauberts Papagei“ ist im Ergebnis eine amüsant-verwirrende Expedition durch Flauberts Biographie und Werk. Im Zentrum der Romankonstruktion stehen zwei ausgestopfte Papageien. Der eine wird in der

⁵³ Griesinger, S. 259 (Brief vom 12. Mai 1810).

⁵⁴ Zit. nach der Handschrift im Wiener Stadt- und Landesarchiv; vgl. auch Landon V, S. 403 (dort in abweichender Transkription).

⁵⁵ Haydn-Museum (Haydns Wohn- und Sterbehaus) Wien 6, Haydngasse 19, bearbeitet von Adelbert Schusser, 2. Auflage, Wien 1987, S. 40.

⁵⁶ Haydns letzte Jahre, S. 54.

⁵⁷ Cathrin Pichler, Johannes Schlebrügge (Hrsg.), *Der sechste Sinn oder Die Spur der Dinge. Eine Anthologie der österreichischen Literatur*, Wien 1996, S. 8.

ehemaligen Dienstwohnung der Familie Flaubert im städtischen Krankenhaus Hôtel-Dieu von Rouen, dem Geburtsort des Romanciers Gustave Flaubert und Arbeitsplatz seines Vaters, eines Chirurgen, aufbewahrt. Der andere Papagei wird dem Besucher in Flauberts langjährigem Wohnsitz im kleinen Ort Croisset gezeigt⁵⁸. Beide Gedenkstätten bestehen darauf – so die peniblen Recherchen des Erzählers –, dass es der jeweils in ihrem Besitz befindliche Papagei ist, der Flaubert zur Erfindung des Papageis Loulou in seiner berühmten Erzählung „Ein schlichtes Herz“ („Un cœur simple“) inspiriert hat. Dass Flaubert sich einen ausgestopften Papagei zur Zeit der Niederschrift der Erzählung besorgt und diesen auf seinen Schreibtisch gestellt hat, ist keine Fiktion und durch eine entsprechende briefliche Schilderung gesichert⁵⁹. Was aber aus dem Papagei geworden ist, gehört seitdem zu einer der zahlreichen Legenden rund um den großen Romancier, von denen auch der Erzähler in Julian Barnes' Roman nicht unbeeinflusst bleibt:

Loulou war in gutem Zustand, das Gefieder so drahtig und der Blick so entnervend, wie sie es wohl vor hundert Jahren gewesen sein mußten. Ich schaute den Vogel an und fühlte mich zu meiner Überraschung innig verbunden mit diesem Schriftsteller, der sich von der Nachwelt verachtungsvoll jegliches Interesse an seiner Person verboten hatte. Seine Statue war ein Abklatsch; sein Haus hatte man abgerissen; seine Bücher führten natürlich ein Eigenleben – Reaktionen auf sie waren keine Reaktionen auf ihn. Aber hier, in diesem keineswegs außergewöhnlichen grünen Papagei, konserviert auf althergebrachte und doch geheimnisvolle Weise, war etwas, das mir das Gefühl gab, den Schriftsteller beinahe gekannt zu haben⁶⁰.

Doch die Betrachtung des zweiten Papageis führt zu Verunsicherung und zur Korrektur des ersten Eindrucks:

Ich fragte mich, ob das für irgendwen außer mir eine Rolle spielte, der ich dem ersten Papagei vorschnell Bedeutung beigemessen hatte. Die Stimme des Schriftstellers – wie kommst du bloß darauf, daß sie sich so leicht lokalisieren lasse? Diesen Rüffel erteilt mir der zweite Papagei⁶¹.

⁵⁸ Zu den Flaubert-Häusern vgl. Ralf Nestmeyer, *Französische Dichter und ihre Häuser*, Frankfurt/Main und Leipzig 2005, S. 81–99.

⁵⁹ Flaubert schreibt im Ende Juli 1876 an Edma des Genettes: „Seit einem Monat habe ich auf meinem Tisch einen ausgestopften Papagei, um nach der Natur ‚zu malen‘. Seine Anwesenheit beginnt, mich zu ermüden. Gleichviel! ich behalte ihn, um meine Seele mit Papagei zu erfüllen“; Gustave Flaubert, *Briefe*, hrsg. und übersetzt von Helmut Scheffel, Stuttgart 1964, S. 656.

⁶⁰ Julian Barnes, *Flauberts Papagei*. Roman, aus dem Englischen von Michael Walter, München 1993, S. 19.

⁶¹ Ebenda, S. 28.

Es sei schwer, hat der Schriftsteller Wilhelm Genazino geäußert, „aus abgelebten Dingen einen Hauch ihrer einstigen Vitalität herauszufiltern“; das gilt nicht nur für ausgestopfte Vögel, Musikinstrumente oder Taktstöcke, sondern für alle lebensweltlichen Dinge, die irgendwann zu staubigen Objekten mit „diverse[n] Materialrisse[n]“ geworden sind⁶². Aber warum verlassen sie dann Depot oder Archiv und finden ihren Weg in Gedenkstätten und Museen und werden Teil eines sich konjunkturfhaft ausbreitenden Andenkenkults?⁶³ Und warum werden ausgestopfte Tiere und andere Kuriosa derart mit Bedeutung aufgeladen? Blicken wir noch einmal in die Geschichte der Dichterhäuser, um diesen Prozess zu erläutern⁶⁴. Nach dem Tod von Francesco Petrarca 1374 in Arquà bei Padua war es einige Zeit lang still geworden um den zu Lebzeiten berühmten und populären Dichter, bis die kleine Stadt, das Sterbehaus und das riesige Grabmonument um 1530, also rund 150 Jahre nach seinem Tod, zu einem Pilgerort aufblühten. Das Petrarca-Haus war nun eine touristische Attraktion und gehörte zum festen, in Reiseführern vermerkten Programm der damals hoch in Mode stehenden Bildungsreise junger Adliger durch Europa, der „Grand Tour“. Auch Petrarcas langjähriger provenzalischer Wohnort Fontaine-de-Vaucluse gehörte zu diesen Zielen, wo man der Atmosphäre der vermeintlichen Liebesbeziehung des Dichters zu Laura, die Petrarca in vielen Gedichten besungen hatte, nachspürte. Die Biographie des Dichters, die man aus der imaginären Welt seiner Gedichte zu kennen glaubte, wollte man am konkreten Ort nacherleben, wodurch ein regelrechter Kult um Petrarca und Laura z.B. mit Spaziergängen zu den Schauplätzen ihrer Liebe begründet wurde⁶⁵. Diese Begeisterung schwappte auch nach Arquà über und die touristische Spurensuche konzentrierte sich im Haus des Dichters bald auf Zeugnisse, die sich unmittelbar an seine Biographie koppeln ließen, weil gerade sie Authentizität von Lebensort und Erinnerung garantierten. Zu

⁶² Wilhelm Genazino, Flüchtige Tote. Schriftsteller und ihre Museumslegenden, in: Heike Gfrereis, Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung (Marbacher Magazin 125/126), Marbach am Neckar 2009, S. 137–152.

⁶³ Vgl. Günther Oesterle, Reliquien und Andenken – Dingliche Erinnerungen an Schiller, in: Schillers Schädel, S. 114–117.

⁶⁴ Hierzu auch: Bodo Plachta, Das Dichterhaus – ein Ort für „abgelebte“ Dinge, in: Stefan Neuhaus und Oliver Ruf (Hrsg.), Perspektiven der Literaturvermittlung, Innsbruck, Wien, Bozen 2011, S. 380–392.

⁶⁵ Vgl. Harald Hendrix, The Early Modern Invention of Literary Tourism. Petrarch's Houses in France and Italy, in: Writers' Houses and the Making of Memory, ed. by Harald Hendrix, New York and London 2008, S. 15–29; Ders., Philologie, materielle Kultur und Authentizität. Das Dichterhaus zwischen Dokumentation und Imagination, in: Die Herkulesarbeiten der Philologie, hrsg. von Sophie Bertho und Bodo Plachta, Berlin 2008, S. 211–231.

diesen Kultobjekten gehörte neben Petrarcas Stuhl auch eine mumifizierte Katze⁶⁶. Die Katze gelangte erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts in das Haus und es liegt auf der Hand, dass es um deren Authentizität als Petrarcas Haustier schlecht bestellt ist. Das Aufbewahrungsmuseum der Katzenmumie, das Heiligen- und Reliquienschränke auffallend ähnelt, stammt sogar erst aus dem 18. Jahrhundert. Doch die Katze wurde schnell zu einem Kultgegenstand, der weniger aufgrund seiner Kuriosität als vielmehr als Objekt, das unmittelbar auf Petrarca verweist, in zahlreichen Reiseführern und Reisebeschreibungen erwähnt, manchmal allerdings auch polemisch als Ergebnis eines lächerlichen Personenkults kritisiert wurde. Festzuhalten bleibt, dass das Petrarca-Haus den Rahmen für ein Phänomen schafft, das für die Vermittlung von Erinnerung von nun an konstituierend wurde: Das Werk des Dichters tritt im Erinnerungsprozess offenkundig in den Hintergrund, wohingegen die Biographie anhand von herausgehobenen Einzelobjekten der entscheidende Impulsgeber für Erinnerung wird.

4.

Das „unschuldige Zeigen“ von Gegenständen aus dem Besitz eines Schriftstellers, Komponisten oder Künstlers hält Wilhelm Genazino für eine Illusion, weil es keine „schweigenden Dokumente“ gibt und Gegenstände nicht nur selbst stets eine Geschichte bewahren, sondern sie durch ihre Ausstellung erneut mit Kontext aufgeladen werden⁶⁷. Wenn wir heute im Münchner Literaturhaus einen riesigen ausgestopften Braunbären mit dem gefährlich aufgerissenen Maul betrachten, der in seinen Vordertatzen eine Schale hält, dann vermuteten wir wohl kaum, was für Geschichten sich hinter diesem Ausstellungsstück verbergen. Der Bär stammt aus Thomas Manns Elternhaus in der Lübecker Beckergasse, zog dann nach München um und fand sein Domizil im Haus des Schriftstellers in der Poschingerstraße. Als Thomas Mann und seine Familie 1933 von den Nationalsozialisten ins Exil vertrieben wurden, sein Haus von den braunen Machthabern beschlagnahmt, das Inventar zwangsversteigert wurde und die NS-Organisation „Lebensborn“ hier einzog, gelangte der Bär in den Besitz eines Münchner Lederwarenhändlers. Zuletzt stand er in einem Schaufenster und hielt einen Stapel Fensterleder in seinen Tatzen, bis er im Jahr 2000 als Dauerleihgabe ins Literaturhaus kam⁶⁸. Der Bär ist mehr als eine Kuriosität, er bewahrt die Familiengeschichte der Manns, mar-

⁶⁶ Vgl. Harald Hendrix, *De kat van Petrarca en de oorsprong van het literair tourisme*, in: *Incontri. Revista europea di studi italiani* 20 (2005), S. 85–98.

⁶⁷ Genazino, *Flüchtige Tote*, S. 148–152.

⁶⁸ Vgl. ausführlich: www.literaturhaus-muenchen.de/thomas-mann-baer.html (08.08.2019).

kiert deren Unterbrechung in München durch die erzwungene Emigration, illustriert die Schändung⁶⁹ des Hauses durch die Nationalsozialisten und illustriert durch seine heutige kontextlose Aufstellung in steriler Vitrine, dass es in München nie wirklich gelungen ist, eine dauerhafte Erinnerung an die Jahrhundert-Familie Mann aufzubauen; die Umstände um Verkauf, Abriss und Wiederaufbau der Mann-Villa in der Poschingerstraße sind ein Kapitel für sich, die diesen prekären Umgang mit Erinnerung dokumentiert. Versöhnlich ist nur, dass der Bär als „prachtvolles Geschenk“ anlässlich von Hannos Taufe in den „Buddenbrooks“ literarisch gut aufbewahrt ist, wenn der Erzähler im Roman amüsiert ausführt:

Übrigens haben sie [Sievert Tiburtius und seine Frau Clara] den Buddenbrooks ein prachtvolles Geschenk mitgebracht: einen mächtigen, aufrechten, ausgestopften, braunen Bären mit offenem Rachen, den ein Verwandter des Pastors irgendwo im inneren Rußland geschossen, und der jetzt, eine Visitenkartenschale zwischen den Tatzen, drunten auf dem Vorplatz steht⁷⁰.

5.

Petrarcas Katze, Haydns und Flauberts Papageien sowie Thomas Manns Braunbär sind Teile unserer Erinnerungspraxis, mit denen wir zu den berühmten Künstlern einen physischen Kontakt oder zumindest die Vorstellung davon herstellen. Der Ort, wo sie aufbewahrt und gezeigt werden, der „genius loci“ ihres Wirkens und die privaten Räume ihres Alltagslebens vermitteln zusätzlich Nähe und Authentizität und helfen dem Besucher, „auf beinahe physische Weise in Kontakt mit der imaginären Welt zu treten, die in den hier entstandenen Werken aufgerufen wird“⁷¹. Dies haben Künstler-, Dichter- und Komponistenhäuser miteinander gemein. Im Extremfall können wir sogar auf leere Räume treffen, wo es keinerlei „Gedächtnisstützen“ gibt. Dennoch helfen uns Wissen, Erzählung und Phantasie, diese Leerstelle zu füllen, wie etwa im Fall der letzten schäbigen Unterkunft Vincent van Goghs in der Mansarde der Auberge Ravoux in

⁶⁹ Vgl. Wolfgang Frühwald, Hartnäckige Villenbesitzer? Über reale und fiktive Häuser deutscher Dichter, in: *Kultur des Eigentums*, zusammengestellt von Michael Stürmer und Roland Vogelmann, hrsg. von der Schwäbisch Hall-Stiftung, Berlin und Heidelberg 2006, S. 447–454, hier S. 453.

⁷⁰ Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurtzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 1.1, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert, Frankfurt/Main 2002, S. 437.

⁷¹ Hendrix, *Philologie, materielle Kultur und Authentizität*, S. 223.

Auvers-sur-Oise. Diese heute leeren Räume erzählen von einer ruhelosen, vielfach beschädigten und erfolglosen Künstlerbiographie, für die Vincent van Gogh exemplarisch steht. In einem der engen Räume starb Van Gogh am 29. Juli 1890, zwei Tage nachdem er mit einem Revolver auf sich geschossen hatte. Der Sterberaum ist noch immer voller Dramatik und Tragik, gleichzeitig aber auch ein Ort außerordentlicher Kunst. Gerade diese Aura wirkt in der Erinnerung von Van Goghs Zimmernachbar Anton Hirschig noch Jahre nach dem Tod des Malers nach, wenn er schreibt:

Noch immer sehe ich all diese Bilder, die jetzt als heilig mit größter Sorgfalt gepflegt werden, bunt durcheinandergeworfen in dem dreckigsten Winkel, den man sich denken kann [...]. Es war da ganz dunkel, die Ziegelmauer unverputzt, überall Stroh. Auf der einen Seite war eine Treppe. Da hingen die Werke van Goghs, und jeden Tag brachte er neue Bilder dazu. Sie lagen auf dem Boden und hingen an der Wand, und kein Mensch kümmerte sich darum⁷².

Auch diese radikale Reduktion gehört zur „Kunst“ des Erinnerns!

⁷² Zit. nach: Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, in der Übersetzung von Eva Schumann, hrsg. von Fritz Erpel, 6 Bde., Bornheim-Merten 1985, Bd. 6: *Dokumente und Zeugnisse*, S. 308.

