

Christian Hecht
»Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke«
Das Schillerzimmer im Weimarer
Schloß

Rolf Selbmann
Der Gipfel der deutschen Poesie
Rietschels Goethe-Schiller-Denkmal im Kontext

Weimarer Schillerverein
Weimar
Deutsche Schillergesellschaft
Marbach am Neckar

CHRISTIAN HECHT

»Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke« Das Schillerzimmer im Weimarer Schloß

Die Geschichte des Schillerzimmers im Westflügel des Weimarer Schlosses beginnt mit den Planungen für die dortige Goethegalerie. Das könnte symptomatisch erscheinen, ist es aber nur zum Teil, denn die Goethegalerie ihrerseits verdankt sich dem eher zufälligen Ankauf zweier antiker Sarkophagreliefs mit Darstellungen zur »Iphigenie auf Tauris«¹. Wie so oft, stellte sich auch hier im richtigen Augenblick der richtige Fund ein, denn nach dem Tode Goethes bestand in Weimar dringender Bedarf nach einem Memorialort; die öffentlichen Denkmäler wurden erst später errichtet, und die Wohnhäuser der Dichter waren noch lange nicht zugänglich.

»Ich muß mir jedoch Ihre Nachsicht erbitten, wenn ich in Auseinandersetzung dieser etwas compliciten Sache weitläufig werde, da es wohl nöthig ist, daß Sie die ganzen Zusammenhänge erfahren«, so schrieb Ludwig Schorn am 11. Juli 1835 an Karl Friedrich Schinkel, und er fährt fort: »Unsere Frau Großherzogin ist seit geraumer Zeit voll des lebendigsten Kunst-Interesses mit Auszierung des neuen Schloßflügels beschäftigt.«² Schorn schrieb deshalb im Auftrag Maria Paulownas, deren künstlerischer Berater er war, an Schinkel, um ihn zu bitten, passend zu den beiden Sarkophagreliefs Gemälde mit antiken Themen aus Goethes Werken zu entwerfen, so daß »die ganze Composition zu einer Verherrlichung Göthe's« werde. Damit ist die Gesamtheit der Anlage jedoch noch nicht hinreichend benannt, denn von Anfang an ist zu berücksichtigen, daß sowohl die Goethegalerie als auch alle späteren Dichtezimmer immer im Zusammenhang mit dem Conseilsaal, einem hochrangigen Staatsraum, gesehen werden müssen, der zum selben Zeitpunkt mit »historischen Landschaften« ausgestattet wurde³.

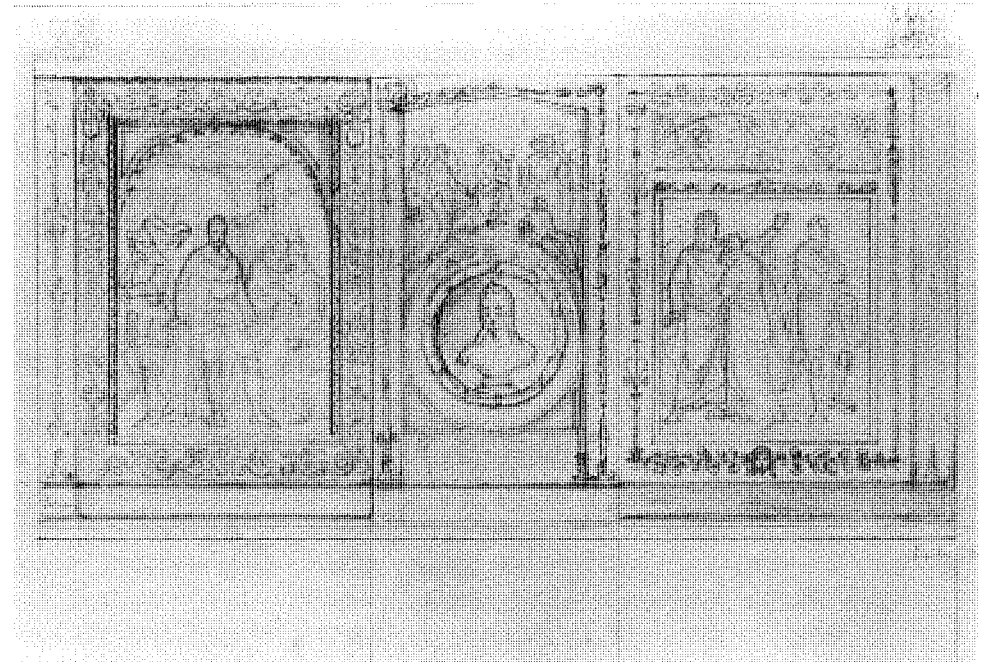
Ludwig Schorn⁴, der bis zu seinem Tod im Jahre 1842 die inhaltliche und künstlerische Gestaltung der Dichtezimmer leitete, war für diese Aufgabe der richtige Mann. Als Herausgeber des bei Cotta erscheinenden »Kunst-Blattes« war er einer der bedeutendsten Kunstkritiker seiner Zeit. Die Entstehung der Dichtezimmer hat er im »Kunst-Blatt« ausgiebig kommentiert⁵, und in »Weimar's Album zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst« veröffentlichte er einen ausführlichen Artikel über »Die Malereien im neuen Schloßflügel zu Weimar«⁶. Die langsam voranschreitende Ausstattung der Dichtezimmer vollzog sich somit immer vor den Augen der Öffentlichkeit.

Schorn teilte Schinkel, den er bereits seit längerem kannte⁷, am 11. Juli 1835 erste Gedanken zu einem antikischen Programm mit, das ganz auf die beiden Sarkophagreliefs zugeschnitten war und das außer der »Iphigenie« noch »Andeutungen aus Äschylus, Sophokles und Euripides« enthalten sollte. Wegen dieser inhaltlichen Festlegung fährt Schorn fort: »Die Frau Großherzogin hatte anfaenglich den Wunsch,

auch Schiller zu berücksichtigen; da sich aber mit diesen Gegenständen eben nur die Götter Griechenlands und einige kleinere Sachen aus seinen Werken vereinigen würde, hat sie den Gedanken nicht weiter verfolgt.«⁸ Am Beginn der Planungen war also noch nicht von einem Ensemble von Dichterszimmern die Rede; weder die räumlichen noch die inhaltlichen Vorgaben waren damals bereits festgelegt, einzig der Ausgangspunkt aller Überlegungen, daß ein Gedächtnisort geschaffen werden solle, lag fest.

Während die inhaltlichen Wünsche eher allgemein gehalten wurden, äußerte sich Schorn recht konkret über gestalterische Fragen. Das Ganze sollte »in der Weise wie die pompejanischen Wandgemälde« ausgeführt werden. Der Weimarer Maler Friedrich Preller d.Ä. und der Stukkateur und Dekorationsmaler Carl Hütter waren bereits kurz zuvor nach München geschickt worden, um dort, gefördert von Leo von Klenze, die erneuerte antike Technik der Enkaustik zu erlernen⁹. Diese beiden »Neoenkausten«, wie Klenze sie nannte, sollten die Entwürfe Schinkels ausführen. Dabei stellte man sich kleine, vor allem landschaftliche Bilder vor, wie sie den Fähigkeiten Prellers entsprächen, der nach Schorns Worten kein eigentlicher »Historienmaler« sei¹⁰. Auch wenn also die Pläne der Großherzogin ursprünglich bescheidener gewesen sein mögen, fällt doch auf, daß nun erstmals im Weimarer Schloß ein umfangreicher Zyklus von Wandbildern geschaffen werden soll. Um diese, damals sehr moderne Aufgabe zu verwirklichen, mußte und wollte man Verbindungen mit Berlin und München knüpfen, galt es doch, wenn auch im Rahmen der beschränkten Weimarer Möglichkeiten, sich mit diesen beiden großen Kunstzentren zu messen.

Schinkel nahm einige Zeit später den Auftrag an¹¹. Der überlastete Architekt tat das ohne Zweifel wegen seiner besonderen Verehrung für Goethe, der seinerseits den preußischen Architekten hoch geschätzt hatte¹². Schinkel hielt sich jedoch nicht an die Weimarer Vorgaben, er tat vielmehr das genaue Gegenteil des Gewünschten. Er begnügte sich nicht mit einer additiven Auswahl antiker Sujets aus Goethes Werken, sondern entwickelte ein in sich stimmiges Gesamtkonzept. Schinkel entwarf eine Darstellung zu »Prometheus« und eine zur »Achilleis«¹³. Diese beiden Themen sind offenkundig auf die Götter- bzw. auf die Menschenwelt zu beziehen, während die Türdekoration mit Darstellungen zu »Urworte. Orphisch« gewissermaßen der schicksalhafte Dreh- und Angelpunkt zwischen beiden Bildfeldern ist. Mit diesen drei Themen, die zueinander in einer unlösbaren Beziehung stehen, verwirklichte Schinkel ein geradezu universalistisches Programm. Vergleichbares bieten nur seine Entwürfe für die Vorhalle des Alten Museums in Berlin¹⁴. Da ein solches Konzept aber keinesfalls »in der Weise wie die pompejanischen Wandgemälde« umgesetzt werden konnte, entwarf Schinkel statt kleinformatiger, auf farbigem Grund stehender Landschaftsbilder eine übergreifende Wandgliederung, bei der sowohl das inhaltliche als auch das formale Hauptgewicht auf den zwei großen figurenreichen Fresken liegt. Während die Schinkelsche Wandgliederung tatsächlich ausgeführt wurde, änderten Maria Paulowna und Schorn ihre Meinung über die Bildinhalte. Es sollten bekannte-



1 Bernhard Neber, Vorstudie zur Hauptwand des Schillerzimmers (Kupferstichkabinett Berlin)

re Werke dargestellt werden, um einen größeren Überblick über das Werk Goethes geben zu können¹⁵.

Noch während über die antikisierende Goethegalerie nachgedacht wurde, nahm Maria Paulowna den Gedanken an ein Schillerzimmer wieder auf, wie Schorn am 1. Dezember 1835¹⁶ an Schinkel schrieb. Schon am 17. September hatte er ihn um eine Zeichnung gebeten: »von dem Zimmer [...], welches Sie in der Wohnung Sr. K.H. des Kronprinzen von Preußen mit unten rings umlaufenden Schränken und Vertäfelungen und darüber emporgehenden Marmorwänden eingerichtet hätten.«¹⁷ Dieser Raum war der sog. Teesalon der Königin Elisabeth im Berliner Schloß¹⁸. Seine Dekoration sollte das Vorbild für ein »kleines Zimmer« im Weimarer Schloß sein. Wie Schorn dann aber am 1. Dezember schrieb, war dieser Gedanken verworfen worden, und nun sollte das neu zu planende Schillerzimmer nach dem Berliner Vorbild gestaltet werden. Die später ausgeführte Dekoration hat bis auf die Holzvertäfelung¹⁹ allerdings keine Gemeinsamkeiten mit dem Berliner Raum²⁰, denn dieser war viel zu groß, während seine Fresken zu kleinformatig waren. Da Schinkel aber für die Goethegalerie statt kleinformatiger Landschaftsbilder große vielfigurige Fresken konzipiert hatte, mußten um der Einheitlichkeit des Gesamtkonzeptes willen auch für das Schillerzimmer großformatige Bilder geschaffen werden. Für diese Aufgabe kamen

ROLF SELBMANN

Der Gipfel der deutschen Poesie
Rietschels Goethe-Schiller-Denkmal im Kontext

Literatur ist »allzeit flüssig. Das Wort ist das ewig Bewegliche«¹, ein Denkmal ist hingegen eine »statuarische Feststellung«²; in ihm ist »das Gewesene zu einer erhärteten Thatsache, gleichsam zu Stein geworden«³. Auf diesen einprägsamen Gegensatz brachte der damals bekannte Schriftsteller und Begründer der realistischen Dorfgeschichte Berthold Auerbach anlässlich der Enthüllung des Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal am 4. September 1857 die Zusammenhänge zwischen Literatur und plastischer Kunst. Berthold Auerbach traf mit diesen Überlegungen nicht bloß ein Kernproblem der Kunstdiskussion um die Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern vielleicht ein grundsätzliches, wie es möglich sei, Literatur anschaulich, sogar handgreiflich anfaßbar und dauerhaft sichtbar zu machen. Das Dichterdenkmal markiert genau diesen Ort. Ich will Sie hier nicht mit einer vollständigen Denkmalsgeschichte ermüden, die zu dem Ergebnis kommt, daß auch das Weimarer Doppeldenkmal für Goethe und Schiller von Ernst Rietschel in dieser schier unendlichen Geschichte steht. In aller Kürze nur so viel: Was um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den weitläufigen Landschaftsparks des englischen Hochadels geschieht, geht über die Fortsetzung einer Tradition hinaus, die in der römischen Antike beginnt und über die italienische Renaissance weiter vermittelt wird. Geprägt von den Bildeindrücken der Landschaftsmalerei eines Claude Lorrain oder Nicolas Poussin und angereichert mit Reminiscenzen aus der idyllischen und pastoralen Literatur der eigenen Zeit, wurde der neue, von starren Regeln befreite Englische Garten mit Gebäuden, Büsten und Gedenksteinen für diejenigen Gestalten aus Geschichte und Gegenwart ausgestattet, denen man Vorbildcharakter zuschrieb⁴. In Deutschland und Frankreich wurde diese Mode von den aufgeklärten Fürsten, die es sich leisten konnten, eifrig nachgeahmt. Es entstanden allerorts abstrakte Erinnerungsmale, die erst im Zusammenwirken mit der umgebenden naturidentischen Kunst-Landschaft und den literarischen Kenntnissen des Betrachters eine empfindsame Stimmung und ein Gedenken an den Geehrten hervorriefen: »Welcher weise Freund des einsamen Spaziergangs muß nicht lebhaft gerührt werden, wenn er in einem waldigten Revier auf ein Monument stößt, das dem Andenken eines Mannes, den er schätzen kann, geheiligt ist! [...] Kein Laut wird gehört; ringsumher tiefe Stille und Feyer. Von dem Eindruck dieser Scene beherrscht, in seine Betrachtungen und seine Wehmuth versenkt, lehnt sich der empfindende Beobachter an eine gegenüberstehende Eiche, sieht hin, wo das Mondlicht den Namen [...] erhellet, sieht wieder weg, und eine Träne fällt.«⁵

Gründete diese Form des Umgangs mit den Denkmälern in einem privaten Erlebnisraum, so begann mit der öffentlichen Aufstellung ein neuer Abschnitt der Denk-



Gellert-Denkmal, Leipzig

malsgeschichte. Das Denkmal für den populären Fabeldichter Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), schon bei Gellerts Tod geplant und 1774 nach einem Entwurf von Adam Friedrich Oeser, dem Zeichenlehrer Goethes, im Garten seines Verlegers aufgestellt, wies in seinem Standort darauf hin, daß hier nicht mehr ein für den privaten Genuß reserviertes Gartendenkmal, sondern ein öffentliches, zumindest für eine Teilöffentlichkeit zugängliches Denkmal errichtet worden war, das einem Mann galt, »dessen Asche die ganze Nation verehrt. Gellert gab zuerst der deutschen Poesie Leichtigkeit, Feinheit, Gefälligkeit, verbunden mit Einfachheit und Unschuld, das was man Grazie nennt. Man kann ihn daher mit Recht als den Vater der deutschen Grazien ansehen; [...] Diese Idee, die ein so wahres und gemäßigtes Lob auf Gellert und dessen wesentlichen Hauptzug aus seinem schriftstellerischen Charakter erhält, leitete den Künstler.«⁶ Aus dem Gartendenkmal als topographischer Markierung des empfindsamen Dichtergedenkens war ein öffentliches Monument von national-literarischer Repräsentanz geworden.

Damit stehen wir aber auch schon am Anfang dessen, was ich Ihnen vortragen möchte. Zunächst gilt es die beiden Fäden des Schiller-(1) und des Goethedenkmals (2) bis zu dem Punkt getrennt zu verfolgen, an dem sie sich verknüpfen. Das Weimarer Doppelstandbild bildet dann in mehrfacher Hinsicht den Gipfelpunkt der deutschen Poesie (3). Einmal verstand es sich als denkmalsbewehrte Krönung eines klassischen Ortes, sodann sollte die gemeinsame Darstellung des Dioskurenpaars mehr sein als die Verdoppelung eines Klassiker-Denkmal; zuletzt bedeutete Rietschels Doppelstandbild auch in künstlerischem Sinn einen Höhepunkt: Nie wieder waren zeitgenössische Kunst und ihre öffentliche Rezeption so verschwistert wie hier. An diesem Knotenpunkt der Dichterdenkmalsgeschichte rollen sich die zentralen Fragestellungen der Denkmalsdiskussion wie von selbst auf.

Zuletzt (4) ist diese einmal geknüpfte Verbindung von Goethe und Schiller als gemeinsame oder aufeinander bezogene Denkmalfiguren bis an den Punkt weiterzuführen, an dem der Knoten sich wieder auflöst und die Goethe- und Schiller-Denkmal getrennte Wege gehen.

1. Die Bürgerdichter: Schiller

Friedrich Schiller eignete sich wie kein anderer deutscher Dichter zur Monumentalisierung durch Denkmäler. Seine Gedankenlyrik, seine Freiheitsdramen und seine philosophischen Abhandlungen lieferten den Argumentationsplan für seine Idealisierung und Sakralisierung und machten ihn schon zu seinen Lebzeiten zum vielzitierten Klassiker. Daß Schiller so schnell auch zum Denkmalsklassiker aufstieg, hat er zwei für seinen Nachruhm glücklichen Umständen zu verdanken: Sein früher Tod enthob ihn dem prosaischen Alltag, ein kongenialer Bildhauer lieferte die Ikone. Schillers Jugendfreund Johann Heinrich Dannecker fertigte schon 1794 eine Gipsbüste Schillers, die berühmt wurde, weil sie den Dichter angeblich ganz nach dem Leben zeigte.

In Wirklichkeit hatte Dannecker seinen Freund nach antiken Schönheitsvorstellungen gestaltet und ausdrücklich ein Ideal schaffen wollen. Abgüsse, Reproduktionen und Imitationen bewiesen, wie genau Dannecker den Zeitgeschmack getroffen hatte; sie zeugten von dem Bedürfnis, dieses Muster klassizistischen Menschenbilds als das »wahre« Abbild des Dichters zu nehmen. Trotz der Idealisierung Schillers dominierte noch die private Dichterehuldigung, war doch die Büste zur Aufstellung im repräsentativen Salon und zur intimen Zwiesprache mit dem Dichter gedacht. Unmittelbar mit dem Tod Schillers 1805 wuchs nicht nur bei Dannecker das Verlangen, Dichtererinnerung und Dichterdenkmal zu monumentalisieren: »Den andern Morgen beim Erwachen war der göttliche Mann vor meinen Augen, da kam mir's in den Sinn, ich will Schiller lebig machen, aber der kann nicht anders lebig sein, als colossal. Schiller muß colossal in der Bildhauerei leben, ich will eine Apotheose.«⁷

Um den Mittelpunkt seiner Schillerbüste herum entwarf Dannecker einen Denkmalsstempel, der schon alle Elemente der Dichtermonumente des kommenden Jahrhunderts enthielt. »Schillers Büste auf einem Piedestal oder Sockel als Zeichen des großen Geistes und hohen Schwung. Hinten zu sind an beiden Ecken zwei tragische Masken angebracht. Auf beiden Nebenseiten oder vielmehr in einem Halbzirkel wird der Catalog von allen seinen Werken eingehauen, so ruht er nun auf der Höhe, seine Werke unter sich, und man kann sagen: *Auf sich selbst steht er da, ganz allein.*«⁸

Die Vereinzelung des Geistesheroen »auf der Höhe« ist die Voraussetzung seiner Monumentalisierung. Parallel dazu läuft das Bestreben, Schillers Persönlichkeit nicht mehr wie noch im Gartendenkmal durch Architekturformen bloß abstrakt zu erinnern. Jetzt möchte man den Dichter möglichst plastisch, lebensnah und vor allem in repräsentativer Gestalt vor Augen haben. Der »Catalog« der Werke Schillers und die