

## Article

Wir sind keine Griechen mehr . Goethe und Schiller als  
Denkmal in Weimar  
Beyer, Andreas  
in: Goethe-Jahrbuch | Goethe-Jahrbuch - 122 | Vorträge  
während der 79. Hauptversammlung  
7 Page(s) (36 - 42)



## Nutzungsbedingungen



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## Terms of use



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](https://www.digiZeitschriften.de/)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

ANDREAS BEYER

»Wir sind keine Griechen mehr«.  
*Goethe und Schiller als Denkmal in Weimar\**

Robert Musil hat zu bedenken gegeben, daß zu den wichtigsten Eigenheiten der Denkmäler gehöre, daß man sie nicht bemerke: »Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Olbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben«. <sup>1</sup> An der Treffsicherheit von Musils *Aperçu* sind Zweifel kaum erlaubt; unübersehbar an Denkmalern scheint tatsächlich allein deren Zahl zu sein. Und doch gilt die Beobachtung nicht für alle Denkmäler: Wenigstens eines darf beanspruchen, seit seiner Enthüllung im September des Jahres 1857 kaum mehr aus dem kollektiven Bildgedächtnis geraten zu sein: Ernst Rietschels Doppelbildnis von Goethe und Schiller in Weimar. In Kopien – selbst in Cleveland, Milwaukee und San Francisco – und zahllosen Repliken im Kleinformat, ist es gleichsam zur visuellen Chiffre der Weimarer Klassik geraten, die im Dioskurenpaar Goethe und Schiller nach monumentaler Verewigung sucht. Es ist ein Denkmal, das den wechselwirksamen Austausch, die Freundschaft unter den Protagonisten der mit ihren Namen untrennbar verbundenen Epoche zum Gegenstand machen mochte.

Das Thema der Freundschaft unter Künstlern ist in der Tat vornehmlich zwischen Dichtern und Literaten, jedenfalls schriftlich verhandelt worden. Schon weil die Freundschaft notwendig Wechselseitigkeit voraussetzt, eignet sich die dialogische Form des Briefes hierfür in besonderer Weise. Die Epistolographie, die Kunst des Briefeschreibens also, stellt deshalb seit jeher das genuine Feld des Freundschaftskults dar. Francesco Petrarca's Sammlung von Briefen, die er nach dem Vorbild Ciceros systematisch und in zwei Büchern angelegt hatte, die Korrespondenz zwischen Gustave Flaubert und Iwan Turgenjew oder der Briefwechsel Rudolf Borchardts mit Hugo von Hofmannsthal – sie alle stehen für eine in der Literatur unausgesetzt wirksame Idee der Wahlverwandtschaft, der Freundschaft und Einigkeit von »untereinander Wohlgesinnten«, wie Goethe in der Vorrede zur Edition

\* Vortrag in der Arbeitsgruppe *Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar. Freundschaft und Monument*.

<sup>1</sup> Robert Musil: *Prosa, Dramen, späte Briefe*. Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg 1957, S. 480; vgl. auch Andreas Beyer: »*Apparitus Operis*«. *Vom vorübergehenden Erscheinen des Kunstwerks*. In: Michael Diers (Hrsg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993, S. 35-50.

seines Briefwechsels mit Schiller schreibt.<sup>2</sup> Überhaupt ist die Dichterfreundschaft zwischen Goethe und Schiller zum ehernen Sinnbild dieser ungebrochenen, stets sich erneuernden Tradition geworden, nicht zuletzt auch befördert durch Rietshels Doppelstandbild – noch Paul Klee und Wassily Kandinsky posierten 1929 am Strand von Hendaye in einem legendar gewordenen Foto in einer davon inspirierten Haltung.<sup>3</sup>

Das Motiv der Künstlerfreundschaft gehört mithin zu den zentralen Motiven der Literatur und ihrer Geschichte; in der bildenden Kunst selbst ist es marginal geblieben. Erst mit dem unter den Romantikern belebten Freundschaftskult tritt es als Bildgegenstand in Malerei und Zeichnung prominent auf.<sup>4</sup> Es stellt sich generell die Frage nach der Sinnfalligkeit einer dauerhaften Visualisierung der Freundschaft. Der humanistischen, neuplatonisch gepragten Freundschaftsphilosophie galt sie als etwas durch und durch Dynamisches, Transitorisches: Sie diene allein dazu, im Austausch mit einem Gleichgesinnten Tugendhaftigkeit zu erlangen. Wo diese erreicht war, war die Freundschaft verzichtbar, obsolet geworden.<sup>5</sup>

Auf einen postumen, beide vereinigenden Memorialkult hat Goethe gleichwohl selbst schon hingewirkt. Um 1826 hatte er gemeinsam mit dem seit 1816 in Weimar wirkenden Oberbaudirektor Clemens Wenzeslaus Coudray an einem Projekt für ein Grabmal gearbeitet, das seinen Leichnam und den Schillers aufnehmen sollte. Das Grab – der Entwurf zeigt ein Monument *all'antica*, das sich über einem hohen Sockel erhebt, von Pilastern flankiert wird und mit den Namen Schillers und Goethes und von Symbolen der Dichtkunst und der Wissenschaften geschmückt ist – sollte freilich nie ausgeführt werden; ihre letzte Ruhestätte fanden die Dichter bekanntlich in der Furstengruft, dem Mausoleum des großherzoglichen Hauses – noch im Tod stehen beide im Furstendienst.<sup>6</sup>

Die Entstehungsgeschichte des Weimarer Monuments ist oft geschildert worden und muß hier nicht *en détail* nacherzählt werden.<sup>7</sup> Nach Goethes Tod

2 *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Hrsg. von Manfred Beetz. In: MA 8.1, S. 8.

3 Andreas Beyer: *Künstlerfreunde – Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte*. In: *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*. Festschrift für Peter Cornelius Claussen. Hrsg. von Katharina Corsepius u. a. Hildesheim, Zürich, New York 2004, S. 1-15; hier S. 1 f., Abb. 2.

4 Vgl. hierzu Beyer (Anm. 3).

5 Vgl. hierzu Harald Lemke: *Freundschaft. Ein philosophischer Essay*. Darmstadt 2000; Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a. M. 2000 (franz. 1994).

6 Vgl. Andreas Beyer (Hrsg.): *Das Romische Haus in Weimar*. München, Wien 2001, S. 11.

7 Vgl. Rolf Selbmann: *Dichterdenkmaler in Deutschland, Literaturgeschichte in Erz und Stein*. Stuttgart 1988, S. 30 ff.; Beat Wyss: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*. Stuttgart 1989, S. 169 ff.; Franz Haniel & Cie. (Hrsg.): *Das Denkmal: Goethe und Schiller als Doppelstandbild in Weimar*. Tübingen 1993; Jutta von Simson: *Christian Daniel Rauch: Œuvre-katalog*. Berlin 1996; dies.: *Christian Daniel Rauch*. Berlin 1997; Barbel Stephan (Hrsg.): *Ernst Rietchel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers*. München, Berlin 2004,

1832 wuchs in Weimar rasch das Bedürfnis nach einem öffentlichen Bildwerk, das dessen singularer Erscheinung, aber auch der als nicht weniger einzigartig begriffenen Beziehung zu Schiller dauerhaften Ausdruck verlieh. Der führende Bildhauer der Zeit in Deutschland, Christian Daniel Rauch, wurde um einen Entwurf gebeten; bis das Vorhaben aber dann wirklich ins Werk gesetzt wurde, vergingen noch Jahre. Erst anlaßlich der zentralen Feiern zu Goethes hundertstem Geburtstag 1849 beauftragte Erbgroßherzog Carl Alexander den in Berlin wirkenden Rauch erneut mit der Angelegenheit. Dessen erster Entwurf (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz / Skulpturengalerie – weitere Entwurfsstatuetten im Goethe-Nationalmuseum Weimar und im Berliner Stadtmuseum) zeigt Goethe und Schiller im antiken Gewand, beide tragen eine bauschig drapierte Toga und sind, vor einem Altar placiert, in ein schreitend entwickeltes Gespräch versunken. Goethe faßt Schiller dabei am rechten Unterarm, in der Nahe des Handgelenks – ein Gestus, wie man ihn aus Darstellungen Christi im Limbus kennt, wenn er den Seelen der Sterblichen die Tore des Himmels öffnet. Das klassisch-zeitlose Kostüm sollte ganz in Hegels geschichtsphilosophischer Ästhetik aus dem zufälligen, vergänglichem Individuellen das überdauernde Ideal gestalten. Beat Wyss hat Rauchs Entwurf gewürdigt als eine »wahre Totalität, die in der versöhnten Einheit der Gegensätze« dieser idealistischen Hoffnung Ausdruck verlieh.<sup>8</sup>

Zudem sind die Haltungen Goethes und Schillers, ihr Schrittmotiv und ihre Gebarden, als Reminiszenzen an Platon und Aristoteles erkannt worden, und zwar so, wie sie als Protagonisten in Raffaels *Schule von Athen* auftreten. Die Figur Goethes entspräche dem Raffaelischen Platon, der den Timaios unter dem Arm trägt, den Dialog über Naturphilosophie. Schiller dagegen figuriert wie Aristoteles, der in Raffaels Fresko das Buch der Ethik hält. Beide Dichter waren so im Rekurs auf und über Raffael von Rauch mit Allusionen auf ihre jeweiligen »Lehrgebäude« versehen worden: Goethe als Naturphilosoph, Schiller als Dramatiker und Theoretiker der Sittlichkeit.<sup>9</sup>

Da dem Weimarer Auftraggeber aber durchaus nicht die erforderlichen Mittel zur Verfügung standen, um Guß und Aufstellung zu finanzieren, verzögerte sich das Projekt abermals.

Erst als König Ludwig I. von Bayern sich 1852 erbot, das Metall zum Guß sowohl des Goethe-Schiller-Denkmal als auch eines Wieland-Monuments zu stiften, sollte eine Realisierung von Rauchs Modell für kurze Zeit möglich scheinen. Der Bayer freilich stellte Bedingungen. Er setzte einen präzisen Zeitplan auf und bestand darauf, daß der von ihm favorisierte Schiller in augenfälliger Gleichbe-

S. 99 ff., 172 ff., sowie »Ihre Kaiserliche Hohheit«. *Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof*. Ausst.-Kat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimar 2004, München / Berlin 2004, Kat. Nr. 23.5 u. 23.6.

<sup>8</sup> Wyss (Anm. 7), S. 169.

<sup>9</sup> Ebd. Zum idealtypischen »Muster« Aristoteles und Platon in bezug auf Goethe und Schiller vgl. auch Klaus Manger: »Klassik« als nationale Normierung? In: *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum ersten Weltkrieg*. Hrsg. von Dieter Langewiesche u. Georg Schmidt. München 2000, S. 265-291; hier S. 286 f.

rechtiung erscheine – nachdem er zuvor selbst die Idee eines Doppelstandbilds abgelehnt und für Einzelfiguren pladiert hatte. Vor allem aber insistierte er darauf, daß der Guß der Statuen in München erfolgte. Der Weimarer besprach sich mit Rauch, der sich zwar bereit erklärte, Goethe und Schiller durch je einen Lorbeerkrantz auszuzeichnen, keinesfalls aber einem Guß außerhalb Berlins zustimmen wollte.

Der König vermehrte indessen seine Bedenken und stellte fest, daß »das griechische Kostum für Weimar unpassend« sei. Zu Recht ist darin der Versuch Ludwigs erkannt worden, die Griechenmode als Monopol des philhellenischen Bayern zu reklamieren – wie er es in der Walhalla bei Regensburg und andernorts hatte ins Werk setzen lassen.<sup>10</sup> Sollte sich das klassische Weimar, das in diesem Monument seiner historisierenden Verklärung entgegenseh, in griechischem Gewand präsentieren, wäre nicht nur die fortdauernde Gültigkeit des »Griechentraums« gefährdet, sondern auch dessen Verortung außerhalb Bayerns sanktioniert gewesen. Eine solche »nationalkulturelle Schwerpunktverlagerung« hat Ludwig nicht tatenlos hinnehmen wollen.<sup>11</sup>

Rauch lehnte die weitgehenden Forderungen des Königs ab und beharrte auf seinem bereits modifizierten Entwurf, der nunmehr Schiller hatte gleichsam zu Goethe »aufdrucken« lassen.<sup>12</sup> Die Unversöhnlichkeit beider und die gescheiterten Vermittlungsversuche sowohl des Weimarer Großherzogs als auch des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. führten dazu, daß Rauch den Auftrag endlich zurückgab und in der Folge seinen Meisterschüler Ernst Rietschel vorschlug. Der nahm, wenn auch zögerlich, den Auftrag an. Rietschel hatte sich zuvor besonders mit seinem Lessing-Denkmal in Braunschweig (begonnen 1848) einen Namen gemacht und sich schon da für eine zeitgenössische Kleidung entschieden – eine im schwelenden und in seiner Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzenden Kostumstreit der Zeit entscheidende Position.<sup>13</sup> Er hat das mit dem berühmten Satz begründet: »Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemanteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.«<sup>14</sup> Deshalb stand bei Abschluß des Vertrags für das Denkmal 1852 zwischen dem Künstler und dem Großherzog fest, daß die Figurengruppe im zeitgenössischen Kostum, jedenfalls nicht *all'antica* ausgeführt werden würde. Weder wurden die Dichter als *togati* noch gar in heroischer Nacktheit figurieren, wiewohl die sogenannte Ildefonso-gruppe, das in Weimar in drei von Goethe geordneten Abgüssen erhaltene antike Dioskuren-Standbild, unzweifelhaft eine der unmittelbaren Inspirationsquellen Rietschels gewesen sein durfte.<sup>15</sup>

10 Vgl. Jorg Traeger: *Der Weg nach Walhalla: Denkmal und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*. Regensburg 21991.

11 Selbmann (Anm. 7), S. 84.

12 Vgl. Abbildung bei Selbmann (Anm. 7), S. 85, sowie Jutta von Simson: *Christian Dammel Rauch und sein Entwurf*. In: Haniel (Anm. 7), S. 72-82.

13 Zum Kostumstreit vgl. ausführlich Wyss (Anm. 7), S. 159 ff.

14 Zit. nach Andreas Oppermann: *Ernst Rietschel*. Leipzig 1863, S. 248.

15 Vgl. hierzu Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. / Schirn 1994, Ostfildern-Ruit 1994, S. 54-56.

Der Künstler erfüllte die Wünsche des solventen bayerischen Mentors<sup>16</sup> auch in der weitgehend gleichrangigen Behandlung der Dichter, wiewohl er durchaus deren gegensätzliche Auffassungen von Literatur und Lebenshaltung abbildete: Goethe figuriert in »sicherer Weltstellung« im Staatsrock, Schiller in »strebender Idealität« im wehenden Haus- oder Gehrock, was zudem ihre unterschiedliche soziale Stellung hervorhebt.<sup>17</sup> Um aber annähernde »Gleichheit« zwischen beiden herzustellen, ist die Körpergröße Goethes, der in der Wirklichkeit nachweislich von Schiller überragt worden war, hier diesem angeglichen. Beat Wyss, der die Genese des Bildwerks als »Leidensgeschichte« apostrophiert hat, erkannte im realisierten Standbild, das nach fünfjähriger Arbeit und Guß in München 1857 in Weimar enthüllt wurde, »eine seichte Verballhornung« von Rauchs Modell. Die Ebenbürtigkeit beider Dichter sah er ebenso geopfert wie die Idee eines gemeinsamen welthaltigen Streitgesprächs:

Goethe, der joviale Chef, klopft dem Juniorpartner auf die Schulter und übergibt ihm den Dichterkranz. Schiller läßt, zerstreut und abwesend, die Beförderung über sich ergehen, indem er mit jugendlicher Emphase in die Ferne starrt. Goethes Augen hingegen bleiben in der Nahe, beim Publikum, wo er mit dem geübten Blick des Conférenciers sich seiner allgemeinen Beliebtheit versichert. Sein Lächeln stimmt ein in den Applaus des gesunden Menschenverstands, der sich selbst in diesem Denkmal beweihraucht. Es ist, als riete ein erfolgreicher Lebemann einem aufwärtssturmenden Talent: Machen Sie nur weiter so! Bleiben sie dort, wo ihr Blick hinschweift: in den Wolken, Herr Kollege. Derweil sehen wir hier auf der Erde schon zum Rechten.<sup>18</sup>

Wyss' zornige Charakterisierung enthält durchaus überzeugende Aspekte – zumal die paternalistische Geste, mit der Goethe Schiller die linke Hand auf die rechte Schulter legt, verrät, daß hier durchaus kein Verhältnis zwischen »Gleichen«, Grundvoraussetzung noch jeder Freundschaft, herrscht: Schiller wird verunmöglicht, Goethe in der gleichen Art zu umfassen. Allenfalls mit seiner Rechten, die den Lorbeerkranz berührt, scheint er Goethe gleichsam »ins Steuer zu greifen«. Das zugleich auch Entzündliche und Konfliktuelle des Freundschaftsbundes zwischen Goethe und Schiller wird hier nicht verschwiegen.

Gleichwohl mag man Beat Wyss nicht zustimmen, wenn er, besonders hinsichtlich der Wahl des historischen Kostums, beklagt, daß hier die in Rauchs Entwurf noch in Vollendung als verwirklicht erkannte idealistische Aussage auf »Operetten-

16 Zu weiteren Geldgebern des Projekts zahlten der Großherzog von Baden, der das granitene Postament stiftete; die übrigen deutschen Fürsten steuerten 2526 Taler bei, die deutschen Städte 5407 Taler. Auch Napoleon III. ließ großzügig Mittel fließen – das Selbstverständnis der Deutschen als einer (politisch und militärisch weitgehend impotenten) Kulturnation, wie sie sich in diesem Denkmal artikuliert, entsprach durchaus seinen hegemonialen Interessen. Vgl. dazu auch Peter Merseburger: *Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht*. Stuttgart <sup>2</sup>1998, S. 216.

17 Selbmann (Anm. 7), S. 88.

18 Wyss (Anm. 7), S. 174.

niveau« gesunken sei. Wenn Rietschel darauf verzichtet hat, Goethe und Schiller in der *Toga virilis* darzustellen, dann korrespondiert das mit jener Haltung, die schon eine Generation zuvor und in bewußter Abgrenzung zu Goethe seinen Künstlerkollegen Philipp Otto Runge hatte ausrufen lassen: »Wir sind keine Griechen mehr«. <sup>19</sup> Rietschel, der zudem im Motiv des Künstlerfreundschaftsbildes einen prominenten romantischen Topos aufgreift, streitet damit den klassisch beseelten Goethe und Schiller, ja den Weimarer Kunstfreunden insgesamt ab, jemals selbst Griechen gewesen zu sein. Es ist ein postumer Befreiungsschlag gegen das ebenso beharrlich wie wirkungslos aus dem Weimar um 1800 verhangte Diktat des Antikenprimats und ist zugleich die Einschreibung dieser Epoche in die Geschichte: Die Dichter sind nämlich gekleidet nicht in der gängigen Mode aus der Mitte des 19., sondern in Gewänder des späten 18. Jahrhunderts. Das historische Kostüm versichert sie ihrer Zeit – viel weniger der Zeit der Entstehung des Denkmals. Wenn auch zutrifft, daß die Stilfiguren der Antike, der idealistische Bildungsgedanke – das Ethos der Künste allgemein – um die Mitte des 19. Jahrhunderts verflacht waren, dann ist aber wenigstens Rietschels Denkmal kein Mangel an Authentizität zuzuschreiben. Es ist in dem Maße ehrlich, in dem es zeitgemäß ist. Während in Rauchs Entwurf die Dichter wie in weite Badetücher gehüllt gleichsam zum zweiten Aufguß der Weimarer Klassik schreiten, klagt Rietschel dagegen das Menschenrecht auf Überwindung ein. In seinem Doppelbildnis kommt eine Epoche unwiederbringlich zu ihrem Abschluß. Rolf Selbmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß freilich nicht nur die Dichter, sondern auch ihre Betrachter, wenn sie denn »während des alltäglichen und gleichgültigen Vorübergehens« ausnahmsweise aufschauten, gleichermaßen »ruhiggestellt«, »zur ewigen Ruhe« gekommen waren: »[...] ein so sicherer Besitz der Poesie machte eine andauernde und sich immer wieder neu zu vollziehende Auseinandersetzung unnötig. [...] Nur so war sie als »unzerstörbare« und »unwandelbare« [...] ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit entkleidet und zur Freizeitbeschäftigung degradiert«. <sup>20</sup> Das freilich droht zu verkennen, daß es die Klassik und namentlich Goethe selbst war, der sich noch zu Lebzeiten zu historisieren begann – im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 1. Dezember 1831 bekannte er: »[...] ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich« (WA IV, 49, S. 165). So ist etwa auch in Goethes Kunstsammlungen dieser Prozeß der Geschichtswerdung zu beobachten. Der Ankauf des Nachlasses von Asmus Jakob Carstens (1804) ist als beredtes Zeugnis und Akt charakterisiert worden, mit dem sich der Klassizismus vom künstlerischen Programm zum historischen Besitz transformierte. Und auch Goethes Projekt der Edition der Werke und Briefe Johann Joachim Winckelmanns markiert – unfreiwillig zwar – einen Epochenabschluß, der beschreiben läßt, wie sich der »Weimarer Klassizismus aus der praktischen Kunstforderung in den Bereich der

19 Philipp Otto Runge an den Vater (Februar 1802). In: Friedmar Apel (Hrsg.): *Romantische Kunstlehre. Poetik und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a. M. 1992, S. 400.

20 Selbmann (Anm. 7), S. 90 f.

Philologie, aus der lebendigen Kunstentwicklung ins bewahrende Museum zurückzuziehen begann«. <sup>21</sup> Rietschels Denkmal sekundiert daher allenfalls einem in Weimar sanktionierten Akt der Verewigung in zeitlicher Distanz.

Daß das Denkmal aber spätestens anläßlich seiner Enthüllung und ganz gegen die Absicht des Großherzogs, der es vielmehr nur als Teil einer verklärenden Memorialfeier samt eigener Denkmalsstiftung auch für Herzog Carl August und mithin für sein Haus betrachtete, in der Folgezeit gleichsam zu einem Nationalsymbol avancierte – Eichenblätter am Baumstrunk legen eine wenn auch nicht übermäßig offenkundige »vaterländische« Ikonographie nahe <sup>22</sup> –, verdankt sich der ideologischen Überfrachtung Weimars insgesamt. So wie Goethe – der, nicht nur weil er sich bekanntlich von seinen Landsleuten weder verstanden noch geliebt fühlte, allem »Patriotischen« und Nationalen mit erheblicher Skepsis gegenüberstand – die Bezeichnung »Goethe-Nationalmuseum« für sein Haus am Frauenplan kaum würde verschmerzt haben, ist auch ein »Goethe-Schiller-Nationaldenkmal« letztlich unvereinbar mit dem expansiven, weltbürgerlichen Impetus, der die Weimarer Klassik auszeichnet. Zwar gibt Rietschels Denkmal keinen wirklichen Anlaß für eine solche nationale Aufladung. Dennoch war es in seiner Beschwörung der Freundschaft, die die Klassik in ihrer Komplexität und Polarität als ein Ganzes faßt und solchermaßen übergreifende Identität stiftet, geeignet, der kollektiven Erinnerungsarbeit des deutschen Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts, die Weimar zum nationalen »Gedächtnisort« hat avancieren lassen, <sup>23</sup> als bildliche Verkörperung dessen zu erscheinen, was als »Pseudo-Epoche« die deutsche Klassik aus ihrer Einbindung in die europäische Aufklärungstradition herausgelöst hat. <sup>24</sup> Goethe und Schiller erscheinen bei Rietschel in komplementärer Konstruktion, so wie sie zuvor schon in dem Entwurf einer »deutschen Nationalliteratur«, bei aller grundsätzlichen Verschiedenheit, in eine ganz nahe und eigentümliche Verbindung gebracht worden waren und als Beschwörung und Apotheose auch des Nationalcharakters, ja als »universales Repräsentationsmodell menschlicher Natur« fungierten. <sup>25</sup>

21 Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. In: Schulze (Anm. 15), S. 310-322; hier S. 322.

22 Für den Hinweis danke ich Herrn Dr. Siegfried Seifert, Weimar.

23 Vgl. Georg Bollenbeck: *Weimar*. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. 1. München 2001, S. 207-224.

24 Hans Robert Jauss: *Deutsche Klassik – eine Pseudo-Epoche?* In: Reinhart Koselleck, Reinhart Herzog (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987, S. 489-494.

25 Manger (Anm. 9), S. 285 ff.