

LOTHAR EHRLICH

»Aneignung des klassischen Erbes«*

Die Weimarer Goethe-Museen von 1960 und 1982

Vorgeschichte

Als der erste Direktor der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (NFG), Helmut Holtzhauer, am 1. Februar 1954 sein Amt antrat, konnten die Besucher des Goethe-Nationalmuseums noch immer die Ausstellung »Goethes Leben in Bildern und Dokumenten« besichtigen, die 1935 von Hans Wahl zum fünfzigjährigen Jubiläum der Weimarer Stätten und der Goethe-Gesellschaft im Erweiterungsbau neben dem historischen Goethehaus am Frauenplan vorbereitet worden war.¹ Der nach Wahls überraschendem Tod am 18. Februar 1949 als Nachfolger eingesetzte Gerhard Scholz hatte die ohnehin geplante neue Ausstellung »Kultur der Goethezeit« im marxistischen Sinne unter dem Titel »Gesellschaft und Kultur der Goethezeit« weitergeführt.² Sie wurde am 24. August 1949 im Weißen Saal des Stadtschlusses eröffnet, kurz darauf zu einem »Goethezeit-Museum« umgestaltet und nach offizieller Kritik der SED-Führung an der »vulgärmaterialistischen« Konzeption im Jahre 1953 wieder geschlossen. Daher bestand in den Anfangsjahren der NFG die paradoxe Situation, dass der erste Versuch eines

* Die Formulierung »Aneignung des klassischen Erbes« war Ausdruck der offiziellen kulturpolitischen Semantik der DDR. Obwohl dieser Begriff dem heutigen wissenschaftlichen Sprachgebrauch in Inhalt und Form fremd ist, wird er zur Charakterisierung der dargestellten geschichtlichen Vorgänge benutzt. Schon diese Wendung signalisiert die Differenzen in der Praxis der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und der Klassik Stiftung Weimar. Vgl. zum Kontext Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht* (Anm. 2); Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): *Weimarer Klassik in der Ära Honecker* (Anm. 48); Lothar Ehrlich (Hrsg.): »Forschen und Bilden« (Anm. 11). In diesen Studienbänden werden die Goethe-Ausstellungen von 1960 und 1982 nicht im Einzelnen behandelt. – Da das Institutsarchiv der NFG gegenwärtig aufgrund einer Sanierung des Goethe- und Schiller-Archivs nicht zugänglich ist, konnten für den Beitrag nur gedruckte Quellen herangezogen werden.

1 Vgl. Hans Wahl: *Kurzer Führer durch den Erweiterungsbau des Goethe-Nationalmuseums*. Weimar 1937.

2 Vgl. zum Folgenden Leonore Krenzlin: *Gerhard Scholz und sein Kreis. Bemerkungen zu einem unkonventionellen Entwurf von wirkender Literatur und Literaturwissenschaft*. In: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 195-217. Vgl. auch den Beitrag von Peter Seibert in diesem Band.

marxistischen literarhistorischen Goethe-Museums scheiterte, die Ausstellung von Hans Wahl aus den dreißiger Jahren hingegen zugänglich blieb.

Die Auseinandersetzung um das »Goethezeit-Museum« von Scholz verweist auf Kontroversen innerhalb der Kultur- und Wissenschaftspolitik dieser Jahre. Die in der frühen DDR vorherrschende Erbe-Konzeption von Johannes R. Becher und Alexander Abusch wurzelte in der sowjetisch geprägten Ästhetik von Georg Lukács und konzentrierte sich bei der Rezeption der klassischen deutschen Literatur auf die als vorbildlich deklarierten Werke Goethes und Schillers aus dem »klassischen Jahrzehnt« zwischen 1794 und 1805.³ Demgegenüber bevorzugte Scholz, der im Auftrag der SED 1950 und 1951 in Weimar einen Lehrgang zur Entwicklung der marxistischen Germanistik durchführte und damit die sogenannte Scholz-Schule begründete,⁴ die revolutionären, anti-feudalen Dichtungen des Sturm und Drang. Insofern ähnelten seine Auffassungen durchaus denen von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, die in der Inszenierung eben nicht des klassischen *Faust*, sondern des *Urfaust* (1952/53) und im Opernlibretto *Johann Faustus* (1953) zu künstlerischem Ausdruck kamen.⁵

- 3 Vgl. Georg Lukács: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Berlin 1955; ders.: Goethe und seine Zeit. Berlin 1955. Vgl. dazu Lothar Ehrlich: Aspekte des Klassik-Diskurses in Weimar seit dem Goethe-Jahr 1949. In: Thomas Metscher, Christian Marzahn (Hrsg.): Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Ein Bremer Symposium. Köln, Weimar, Wien 1991, S. 393-409, hier S. 395-397. Zur Goethe-Rezeption nach 1945 im Ganzen vgl. Karl Robert Mandelkow (Hrsg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 4 Bde. München 1975-1984. Bd. 4: 1918-1982. München 1984, S. 525-560; ders.: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. 2 Bde. München 1980-1989. Bd. 2: 1919-1982. München 1989, S. 135-285.
- 4 Zur Scholz-Schule vgl. Gerhard Scholz und sein Kreis. Zum 100. Geburtstag des Mitbegründers der Literaturwissenschaft in der DDR. Beiträge eines Kolloquiums. Berlin 2004; Reinhard Hahn: »Sein Einflußpotential bestand in seinen Schülern«. Gerhard Scholz und sein Kreis. Zur Schulbildung in der Germanistik der DDR. In: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 12 (2009), S. 133-156; Ralf Klausnitzer: »So gut wie nichts publiziert, aber eine ganze Generation von Germanisten beeinflusst«. Wissenstransfer und Gruppenbildung im Kreis um Gerhard Scholz (1903-1989). In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 20 (2010), S. 339-368. Eine autobiographische Perspektive bietet Gerhard Kaiser, damals Mitglied des Scholz-Lehrgangs: Rede, dass ich Dich sehe. Ein Germanist als Zeitzeuge. Stuttgart, München 2000, S. 53-114. Zur Bedeutung von Scholz in der Fachgeschichte vgl. Jens Saadhoff: Germanistik in der DDR. Literaturwissenschaft zwischen »gesellschaftlichem Auftrag« und disziplinärer Eigenlogik. Heidelberg 2007, S. 123-132.
- 5 Vgl. Bernd Mahl: Brecht und Monks »Urfaust«-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Stuttgart, Zürich 1986; Hans Bunge: Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«. Eine Dokumentation. Hrsg. vom Brecht-Zentrum Berlin. Berlin 1991.

Scholz, der persönliche Beziehungen zu Brecht unterhielt,⁶ zeigte Ausstellungen im Berliner Ensemble zur Inszenierung von Lenzens *Hofmeister* und in Weimar zu Schillers *Kabale und Liebe*. So war es denn auch kein Zufall, dass sich Brecht in einem Brief an den neuen Direktor Holtzhauer für diese Ausstellungen sowie für das »Goethezeit-Museum« einsetzte.⁷

Dass die SED-Führung Anstoß nahm an Scholz' »materialistischer« Ausstellung im Schloss und überdies an seiner gesamten Weimarer Tätigkeit, nicht jedoch an Wahls idealistischer »biographischer« Schau im Goethe-Nationalmuseum, verdeutlicht ihre damalige Erbe- und Deutschlandpolitik. Scholz' Umgang mit den literarischen Traditionen schien – jedenfalls für Ulbricht, Becher und Abusch – weder geeignet zu sein, die Klassiker zum »Gemeingut der ganzen Gesellschaft«⁸ zu machen, noch das Bündnis mit dem Bildungsbürgertum in der DDR und in der Bundesrepublik zu befördern – gerade im symbolisch aufgeladenen, nationalen Erinnerungsort Weimar.⁹

Das »Goethe-Museum« von 1960

Holtzhauer begann bereits in den Monaten nach seiner Amtsübernahme mit den Planungen für eine Goethe-Ausstellung, die den bildungs- und kulturpolitischen Anforderungen der DDR entsprechen sollte. Dennoch dauerte es dann sechs Jahre, bis 1960 an Goethes 211. Geburtstag das neue Museum eröffnet wurde, das als repräsentative Literatur-Dauerausstellung in der Ära Ulbricht gelten darf und auf die Entstehung sowie die inhaltliche und künstlerische Gestaltung weiterer Literaturmuseen in der DDR beträchtlichen Einfluss ausübte (Abb. 1).¹⁰

- 6 Vgl. Lothar Ehrlich: Brecht und Weimar. Die »Hofmeister«-Bearbeitung und der »Arbeitskreis« um Gerhard Scholz (1950). In: Dieter Bähitz, Manfred Beetz, Roland Rittig (Hrsg.): Dem freien Geiste freien Flug. Beiträge zur deutschen Literatur für Thomas Höhle. Leipzig 2003, S. 157-165.
- 7 Vgl. Bertolt Brecht an Helmut Holtzhauer, 3. Mai 1955. In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. und 1 Register. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. a. Berlin, Weimar 1988-2000. Bd. 30: Briefe 3. Bearb. von Günter Glaeser und Werner Hecht. Berlin, Frankfurt a. M. 1998, S. 337 f.
- 8 Lothar Ehrlich: »Gemeingut der ganzen Gesellschaft«. Weimarer Klassik in der DDR. In: Hans Wilderotter, Michael Dorrman (Hrsg.): Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik. Berlin 1999, S. 277-299.
- 9 Vgl. Georg Bollenbeck: Weimar. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte. 3 Bde. München 2001. Bd. 1, S. 207-224.
- 10 Das »Goethe-Museum« war das »größte literarhistorisch-biographische Museum« in der DDR und begründete den »Weimarer Museumsstil«. Vgl. Christina Didier: Literaturmuseen im Funktionswandel – Eine Untersuchung zu Grundproblemen einer Museumsgattung am Beispiel der Museumsgestaltung. Phil. Diss. Jena 1983 (Masch.), S. 27-29.

Holtzhauer verwirklichte mit dieser Ausstellung seine Visionen von der klassischen deutschen Literatur – mit Goethe als normativer Gestalt im Zentrum – und von der Bildungsfunktion eines sozialistischen Literaturmuseums. Insofern steht das »Goethe-Museum« von 1960 für die konzeptionelle Leistung und zugleich für die Begrenztheit der wissenschaftlichen und kulturellen Praxis der NFG in den ersten beiden Jahrzehnten nach ihrer Gründung; es markiert sowohl die Erfolge als auch die Defizite bei der »Aneignung des klassischen Erbes« in Weimar bis zu Holtzhauers Tod im Jahre 1973.¹¹

Da die Bildungsaufgabe des »Goethe-Museums« im Vordergrund stand, war sie für alle inhaltlichen und strukturellen Entscheidungen maßgebend. Holtzhauer und sein engster Mitarbeiter, der Direktor des Goethe-Nationalmuseums Alfred Jericke, bemühten sich, anstelle des traditionellen »biographischen« ein »literarhistorisch-biographisches« Museum zu entwerfen, »im Interesse einer totalen, ganzheitlichen Bildung des sozialistischen Menschen, des homo humanus«.¹² Diese Bildung sollte über die Literatur selbst verwirklicht werden, bei allen Schwierigkeiten, sie in Gestalt von Handschriften, Drucken und anderen Quellen interessant auszustellen. Holtzhauer und Jericke grenzten sich ab sowohl von Hans Wahls »Goethes Leben in Bildern und Dokumenten«¹³ und Ernst Beutlers »Versuch einer Biographie in Bildern«¹⁴ im Frankfurter Goethe-Museum als auch von Gerhard Scholz' »Geschichtsmuseum« und begründeten den neuen Typ eines »Literaturmuseums«, das allerdings ebenso künstlerische Bilder und andere »originale Sachzeugen« verwendete.¹⁵ Die Visualisierungen der zu Leben und Werk ausgestellten Dokumente ordneten sich durchweg der Bildungsmission unter, die ihrerseits freilich stark zum Wissenschaftlichen und Pädagogischen tendierte. Das »literarhistorisch-biographische« Museum »arbeitet intensiv, forschungs- und erkenntnisbereichernd. Es arbeitet auch extensiv, wissensvermittelnd, pädagogisch. Es hat insofern den Charakter

11 Vgl. Ingeborg Cleve: Die Gründung der NFG und die Begründungen des Umgangs mit der Weimarer Klassik in der frühen DDR. In: Lothar Ehrlich (Hrsg.): »Forschen und Bilden«. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1953-1991. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 1-18.

12 Alfred Jericke: Konzeption und Gestaltung biographischer Museen in zeitnaher Sicht. In: Vom Werden und Wachsen der Weimarer Goethe-Institute. Weimar 1965, S. 40-52, hier S. 42.

13 Vgl. Helmut Holtzhauer: Goethe-Museum. Werk, Leben und Zeit Goethes in Dokumenten. Berlin, Weimar 1969, S. 8.

14 Vgl. Alfred Jericke: Konzeption und Gestaltung biographischer Museen (Anm. 12), S. 44. Vgl. dazu Ernst Beutler: Führer durch das Frankfurter Goethemuseum. Frankfurt a. M. 1954; Joachim Seng: Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn. Das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1881-1960. Göttingen 2009, S. 540-543.

15 Alfred Jericke: Konzeption und Gestaltung biographischer Museen (Anm. 12), S. 50.

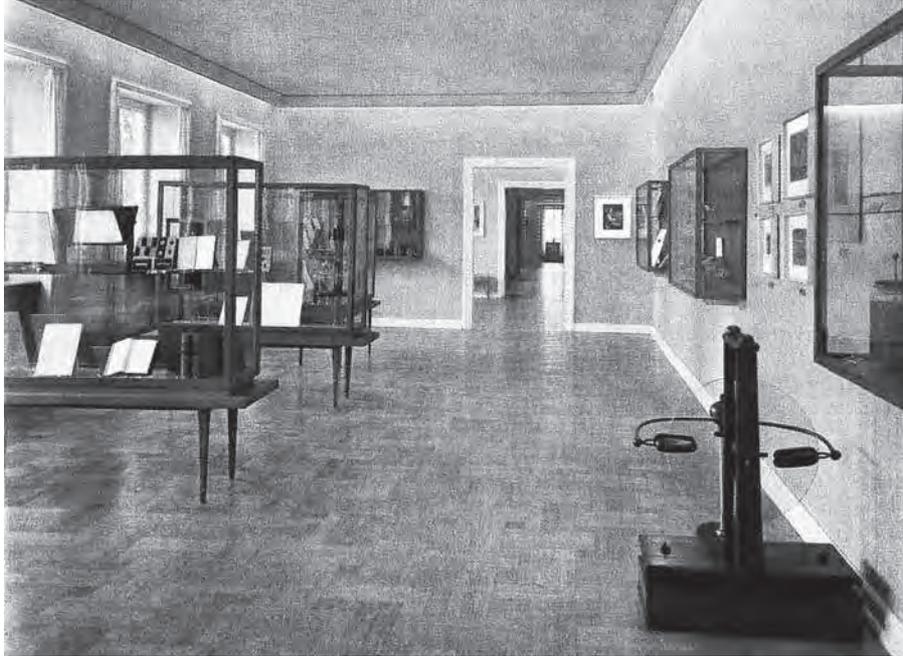


Abb. 1
Goethe-Museum von 1960

eines wissenschaftlichen (Forschungs-)Instituts ebenso wie den einer Volksbildungsstätte«. ¹⁶

Das neben dem historischen Wohnhaus am Frauenplan eingerichtete »Goethe-Museum« verfügte über 24 Räume, die chronologisch der Werkgeschichte des Dichters folgten und sie mit der Zeitgeschichte verbanden. Im Zentrum stand das Werk, das unter sechs Aspekten besondere Bedeutung gewann: »Dichtung«, »Sprache«, »Politik«, »Naturwissenschaften«, »Kunsttheorie« und »Philosophie«. Obwohl die Ausstellung die Dichtung als die herausragende Leistung Goethes würdigte, bemühte sie sich zugleich, seiner Universalität einigermaßen gerecht zu werden. Immanente »Querschnitte durch Goethes poetisches Schaffen« (Schaffensperioden), »Querschnitte durch das gesellschaftliche, politische und ökonomische Leben« und »Längsschnitte durch Goethes natur- und kunstwissenschaftliches und philosophisches Werk« ergänzten die historische Anlage. ¹⁷ Die Gliederung der »poetischen Schaffensperioden« entsprach im Wesent-

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Helmut Holtzhauer: Das Goethe-Museum in Weimar. Kurzer Wegweiser. Weimar 1960, S. 24 f.

lichen der Biographie Goethes. Den ›Höhepunkt‹ seines Schaffens, der zugleich den ›Höhepunkt‹ der ›nationalen Literatur‹ und des ›nationalen Theaters‹ markierte, erlangte Goethe, der Interpretation von Lukács folgend, in der Zusammenarbeit mit Schiller zwischen 1794 und 1805.

Die Gliederung stützte sich freilich nicht nur auf Goethes Leben, sondern ebenso auf historische Ereignisse und Zäsuren, selbst dann, wenn sie für die Werkentwicklung nicht ohne weiteres Geltung hatten: Raum 14 trug etwa die Überschrift »Deutschland und die bürgerliche Revolution in Frankreich (1789-1794)«, Raum 19 hatte den Titel »Deutschland zwischen Fortschritt und Reaktion (1806-1815)«. Das Ausgreifen auf politische Ereignisse und Entwicklungen betraf vor allem das thematische Profil der Einführungsräume, die – gleichsam als Grundlage für die folgenden Raumkapitel zu Literatur, Kunst und Wissenschaft – die allgemeinen materiellen und ideellen Verhältnisse in Deutschland und Europa skizzierten: »Deutsche Zustände um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts« (Raum 1) und »Deutsche Ideologie des achtzehnten Jahrhunderts« (Raum 2). Obwohl in der Auswahl der Exponate auf Thüringen zugeschnitten, hätten diese Räume jede andere Schau zu einem deutschen Dichter dieser Zeit eröffnen können, denn Reaktionen Goethes auf die geschilderten sozialen und politischen Verhältnisse präsentierte man in diesem Zusammenhang nicht. Vielmehr traten die Lebensweisen des Adels, der Bürger und der Bauern sowie die sozialen Konflikte zwischen diesen Gesellschaftsschichten hervor, ohne dass sich bereits Bezüge zu Literatur und Kunst herstellen. Eine Bewertung der Epoche nahm Holtzhauer mit den damals viel zitierten Sätzen von Friedrich Engels vor:

Das ganze Land war eine lebende Masse von Fäulnis und abstoßendem Verfall. Niemand fühlte sich wohl. Das Gewerbe, der Handel, die Industrie und die Landwirtschaft des Landes waren fast auf ein Nichts herabgesunken; die Bauernschaft, die Gewerbetreibenden und Fabrikanten litten unter dem doppelten Druck einer blutsaugenden Regierung und schlechter Geschäfte; der Adel und die Fürsten fanden, daß ihre Einkünfte, trotz der Auspressung der Untertanen, nicht so gesteigert werden konnten, daß sie mit ihren wachsenden Ausgaben Schritt hielten [...].¹⁸

Auf dieser materiellen Grundlage vollzogen sich die geistigen Tendenzen der europäischen Aufklärung als »ideologische Offensive«¹⁹ des Bürgertums, schlussfolgerte Holtzhauer, wiederum ohne einen Zusammenhang mit der Entstehung der klassischen deutschen Literatur zu signalisieren. In diesem Mechanismus blieb die Ausstellung voll und ganz dem zeitgenössischen Standard der marxistischen Geschichtswissenschaft verpflichtet: erst die ›Basis‹

¹⁸ Helmut Holtzhauer: Goethe-Museum (Anm. 13), S. 55.

¹⁹ Ebenda, S. 59.

der Gesellschaft behandeln, dann den ›Überbau‹, also die Literatur und Kunst Goethes.

Dass sich Bildung in Holtzhauers »literarhistorisch-biographischem Museum« vornehmlich als ›historische‹ Bildung verstand, ging aus jenen Raumkapiteln hervor, die sich Goethes Auseinandersetzung mit der Geschichte und Politik unmittelbar zuwandten. Besondere Bedeutung beanspruchte die Klärung der für einen Marxisten entscheidenden Frage nach seinem Verhältnis zur Französischen Revolution. Dieses sei »widerspruchsvoll« gewesen, weil Goethe einerseits die »Entwicklung des Kapitalismus in einem politisch einheitlichen Staate unter Herrschaft der Bourgeoisie« akzeptiert, andererseits jedoch »die revolutionären Methoden, die Erhebung der Massen mit dem Ziele, die Revolution weiterzuführen, den jakobinischen Terror«, abgelehnt habe.²⁰ Hier, wie auch an anderen Stellen, blieb unerwähnt, dass Goethe in seinem Werk ein höchst differenziertes, kritisches Bild der modernen bürgerlichen Entwicklung und des Zivilisationsprozesses im Ganzen entworfen hat. Für Holtzhauer konzentrierte sich die Frage nach Goethes Auffassung von der Gestaltung der Welt allein auf die Französische Revolution und die geschichtlichen Ansprüche nicht nur des Bürgertums, sondern der ›Volksmassen‹, deren Ansprüche freilich nicht durch eine bürgerliche, sondern erst durch eine sozialistische Revolution zu realisieren seien. Weil die Voraussetzungen für eine bürgerliche Revolution in Deutschland »infolge seiner politischen Zersplitterung« damals nicht existierten, hätte Goethe auf die »Utopie« gesetzt, »durch Erziehung die Gesellschaft umwandeln zu können«.²¹ Dass Goethe ganz grundsätzlich für Evolutionen und gegen Revolutionen votierte, blieb unausgesprochen – im anderen Falle wäre eine allzu große Differenz zwischen der Revolutionstheorie des Marxismus und dem Anti-Revolutionär Goethe hervorgetreten, die die erwünschte, auf Identifikation abzielende Aktualisierung des »Goethe-Museums« behindert hätte.

Holtzhauer folgte in seiner Bewertung der literaturgeschichtlichen Entwicklung in Deutschland dem von Georg Lukács in die marxistische Ästhetik eingeführten Schema, welches die verschiedenen künstlerischen Erscheinungen in eine progressive und eine regressive Entwicklungslinie aufspaltet. In seiner Abhandlung *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*,²² die die Weimarer Klassik der Romantik polar gegenüberstellte, begründete Lukács die Vorbildlichkeit Goethes bei der Rezeption in der sozialistischen Gesellschaft,

20 Ebenda, S. 375.

21 Ebenda.

22 In: Georg Lukács: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur (Anm. 3), S. 12-89, vgl. insbesondere S. 30-42 (Das Zwischenspiel des klassischen Humanismus), S. 43-57 (Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur). Dazu zuletzt Jens Saadhoff: Germanistik in der DDR (Anm. 4), S. 343-364 (Der Romantik-Diskurs in der literaturwissenschaftlichen Germanistik der DDR).

während er die Romantik – und zwar nicht nur wegen ihrer nationalistischen Wirkungsgeschichte, insbesondere im Dritten Reich, – als reaktionäre und daher »erbe-unwürdige« Tradition denunzierte. Daraus folgte, dass die romantische Literatur in den ersten Jahrzehnten der DDR aus der offiziellen Kanonbildung ausgeschlossen blieb. In der Beschäftigung mit der klassischen deutschen Literatur bildete sich, zumal in den NFG, ein ›Klassik-Zentrismus‹ heraus, der bis Anfang der siebziger Jahre vorherrschte. Im Gefolge von Lukács begriff auch Holtzhauer Klassik und Romantik als sich gegenseitig ausschließende geistige und ästhetische Programme. Die »neue Strömung« der Romantik, »die sich mehr und mehr in bewußten Gegensatz zu den antik-heiteren, lichten, verstandesklaren Bestrebungen der Klassik stellte«,²³ lehnte er strikt ab. Sie passte nicht in seine Vorstellung von einer in Inhalt und Form aufsteigenden Entwicklung der bürgerlichen deutschen Literatur mit der Gipfelgestalt Goethe. Der Romantik warf er vor, sie sei »ab 1806 ein seltsames Dreiecksverhältnis zwischen dem Nationalismus der Deutschtümler, dem Kosmopolitismus der katholischen Kirche und der aufkommenden Altertumsforschung« eingegangen, »durch das ihr Wesen in Deutschland, vor allem ihr regressiver Charakter, bestimmt wurde«.²⁴ Holtzhauer ordnete diesen Bestrebungen weitere negativ konnotierte Elemente zu, als er sich einzelne Romantiker vornahm: »Pseudovolksverbundenheit«, »romantische Verschwommenheit«, »Mystizismus«, »christliche Tendenz«.²⁵

Dass diese pauschale Polarisierung weder die Weimarer Klassik noch die Romantik in ihren wechselseitigen Beziehungen angemessen zum Ausdruck brachte, ist evident. Und Holtzhauers Versuch, etwa einzelne Bilder von Friedrich und Runge mit Goethes Worten dennoch zu würdigen, verwies nur auf die Fragwürdigkeit seiner Methode: »Selbst Künstlern, die der romantischen Richtung zugehörten, wie Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, zeigte er [Goethe] seine Wertschätzung, soweit in ihren Werken nicht das Kranke der Romantik in den Vordergrund trat«.²⁶ Holtzhauers alleinige Orientierung an dem zu jedem Zeitpunkt seiner Entwicklung als mustergültig vorgestellten Dichter beraubte diesen all seiner Widersprüche, verstellte den Blick auf seine konstruktive Auseinandersetzung mit den geistigen und ästhetischen Bestrebungen der Epoche und schloss die Romantik aus dem Kanon der NFG aus.

Ein weiteres Defizit bezog sich – entsprechend dem Ziel der Erbpolitik der DDR, eine *progressive* klassische deutsche Literatur als vorbildliches Rezeptionsangebot zu konstruieren – auf die Kennzeichnung der literaturgeschichtlichen Entwicklung und ihres Höhepunktes in der Weimarer Klassik vornehmlich als eines überragenden *nationalen* Ereignisses. Zwar thematisierten die

23 Helmut Holtzhauer: Goethe-Museum (Anm. 13), S. 543.

24 Ebenda.

25 Ebenda, S. 544 f.

26 Ebenda.

verschiedenen Raumkapitel die internationalen Traditionsbeziehungen von der griechischen Antike bis zu anderen westlichen und östlichen Kulturen der Vergangenheit und Gegenwart, doch eine Herausarbeitung des für den späten Goethe essentiellen Begriffs der ›Weltliteratur‹ fehlte. Stattdessen führte Holtzhauer den unscharfen Begriff ›Volksdichtung‹ ein, unter dem er »Naturpoesie, Nationalpoesie, Volksgesänge« subsumierte, die er als »lokale« Varianten einer »Weltpoesie« bezeichnete.²⁷ Als Beispiele nannte er unter anderem die Sammlungen der Gebrüder Grimm und das *Nibelungenlied*. Holtzhauer verstand den Begriff ›Weltpoesie‹ nicht in dem Sinne, wie Goethe ihn tatsächlich in den 1820er Jahren als einen universellen kommunikativen Begriff entworfen hatte, sondern bezog ihn lediglich auf Volksdichtungen. Dem entspricht, dass das Phänomen ›Weltliteratur‹ weder bei der Darstellung seiner Beschäftigung mit der persischen Literatur und dem *West-östlichen Divan* (1814-19) noch bei der Lektüre chinesischer Romane und Gedichte und den *Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten* (1827) eine Rolle spielte. Diese fremdkulturellen Traditionsbeziehungen blieben – wie die englischen, französischen und russischen Horizonte von Goethes weltliterarischer Kommunikation – ohne Bedeutung.

Die beiden letzten Räume würdigten *Faust* als Finale der musealen Präsentation. Dies entsprach der privilegierten Stellung des Werkes in der Geschichte der marxistischen Theoriebildung seit Lukács und in der DDR-Kultur.²⁸ Die SED verstand den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft als Verwirklichung seines Ideengehalts. Ulbricht hat in jenen Jahren vor Funktionären und Jugendlichen mehrmals apodiktisch erklärt: »Wenn ihr wissen wollt, wie der Weg vorwärts geht, dann lest Goethes Faust und Marx' Kommunistisches Manifest«. ²⁹ So gab es seit 1949 auf dem Theater zahlreiche Inszenierungen der Dichtung, und im Germanistikstudium sowie im Literaturunterricht wurde sie regelmäßig behandelt. Ganz im Sinne dieser Wertschätzung organisierten die NFG 1969 ein *Faust*-Kolloquium, welches das offizielle Verständnis des Werkes und seines Helden als Identifikations- und Leitfigur zu verteidigen und zu verbreiten beabsichtigte.³⁰

Wie in Raum 22 am Beispiel von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* lag der Schwerpunkt beim *Faust* auf »Goethes Auseinandersetzung mit der kapitalistischen Gesellschaft«. ›Herrschaft‹ und ›Eigentum‹ bildeten dabei die politische

27 Ebenda, S. 547.

28 Vgl. Lothar Ehrlich: »Faust« im DDR-Sozialismus. In: Frank Möbus, Friederike Schmidt-Möbus, Gerd Unverfehrt (Hrsg.): *Faust. Annäherung an einen Mythos*. Göttingen 1995, S. 332-342.

29 Walter Ulbricht: *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*. Aus Reden und Aufsätzen. 10 Bde. Berlin 1953-1966. Bd. 7: 1957-1959. Berlin 1964, S. 523.

30 Vgl. Helmut Holtzhauer: *Faust. Signatur des Jahrhunderts. Eine Analyse der Welt- und Menschenansicht Goethes in seinem Hauptwerk*. In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* 32 (1970), S. 1-28.

und ökonomische Basis von Fausts ambivalenter Tätigkeit, die durchaus in ihrer Widersprüchlichkeit und in einem unauflösbaren Spannungsfeld von humaner Utopie und inhumaner Realität gezeigt wurde (Philemon und Baucis; die drei gewaltigen Gesellen; Krieg, Handel und Piraterie; die Sorge). Die in dessen kurzschlüssige Interpretation der Schlussvision und zumal des aus dem semantischen Kontext gerissenen Verses »Auf freiem Grund und Boden stehn« entsprach dem Verständnis der marxistischen Literaturwissenschaft. Das Volk wäre demnach erst »wirklich frei« durch einen »gemeinschaftlichen Besitz des Bodens und aller Güter«. ³¹ Die vermeintliche Vision einer nichtkapitalistischen, einer »neuen Gesellschaft« korrespondierte mit den »Ideen des utopischen Sozialismus«. ³² Dass Goethe nach seinem Studium dieser Experimente im Gegenteil auf dem privaten Besitz als notwendiger Grundlage der bürgerlichen Ökonomie beharrte – bei allen damit verbundenen Widersprüchen und Risiken – und den utopischen Sozialismus ablehnte, weil er befürchtete, dass das kollektive Eigentum zu einer Erschlaffung der Triebkräfte führen würde, ignorierte Holtzhauer, weil er – seinem »Interesse an den politischen Tagesfragen« ³³ folgend – einen aktualisierten Ansatzpunkt für die Rezeption suchte.

Holtzhauers »Goethe-Museum« von 1960 konfrontierte den Besucher mit einer Vielzahl von Exponaten zu Biographie, Werk und Zeitgeschichte in allerdings zu mechanisch gefassten Beziehungen zwischen den historischen und sozialen Verhältnissen und den Reflexen in Wissenschaft, Philosophie, Literatur und Kunst. Goethe stand dabei als alles überragende Gestalt im Zentrum, weil es um ihn als Vorbild ging, und nicht um die Erfahrung der Komplexität und Widersprüchlichkeit der kulturgeschichtlichen Epoche. Auch daran ist der auf Identifikation gerichtete didaktische Grundzug zu erkennen, die Absicht, durch die Exponate – immerhin rund 2.000 – zu bilden und zu erziehen. Dem Stand der Literaturwissenschaft und Pädagogik in den sechziger Jahren entsprach, dass die Museumsgestalter in Ausstellung und Katalog marxistische Kenntnisse und Erkenntnisse über Goethe und seine Zeit vermitteln wollten und dabei scheinbar gesicherte, eindeutige, gültige Interpretationen vorzulegen meinten. Holtzhauer zielte nicht darauf ab, mit den Besuchern in eine freie, ergebnisoffene Kommunikation einzutreten. Nicht in der Entstehung subjektiver Bilder von Goethe im Bewusstsein des Besuchers bestand das Ziel dieses Literaturmuseums, sondern in der eindringlichen Vermittlung der einzig zulässigen marxistischen Lesart.

31 Helmut Holtzhauer: Goethe-Museum (Anm. 13), S. 678.

32 Ebenda, S. 680.

33 Arbeiterbewegung und Klassik. Katalog zur Ausstellung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar im Goethe- und Schiller-Archiv 1964-1966. Ausstellung und Katalog: Helmut Holtzhauer. Weimar 1964, S. 6.

Dem pädagogischen Anliegen diene auch die »visuelle Gestaltung« des Museums.³⁴ Die Räume waren, mit Ausnahme der weiß-grauen Decken, in Goethes Farbenlehre verpflichteten starken Farben gehalten. Die Deckenfarbe wiederholte sich in den Fußleisten sowie in den Rahmen der Türen und Bilder. Die Vitrinen waren aus naturbelassenem Holz hergestellt. Das alles vermittelte durch die regelmäßige und statuarische Anlage eine ruhige, aber nüchterne Atmosphäre. Die Konzentration lag auf den geradezu spartanisch gezeigten originalen Exponaten. Räumlich und technisch vermittelte sich insgesamt ein »unterkühlter Rationalismus«.³⁵

*Die Ausstellungen »Arbeiterbewegung und Klassik«
und »Kunst der Klassik«*

Das im »Goethe-Museum« entworfene Bild der Literatur um 1800 mit ihrer Gipfelgestalt Goethe sowie die ausstellungsdidaktischen Ziele fanden sich genauso ausgeprägt in zwei weiteren Ausstellungen: »Arbeiterbewegung und Klassik« (1964) und »Kunst der Klassik« (1973). Die erste ging auf den Auftrag der SED-Führung zurück, nach der Eröffnung des »Goethe-Museums« die Beziehung der Arbeiterklasse zum klassischen Literaturerbe in ihrem geschichtlichen Verlauf gesondert zu thematisieren, um so die politische Einheit von kulturellen Traditionen und künstlerischem Gegenwartsschaffen, von Weimar und Bitterfeld zu demonstrieren. Auf einer Literaturkonferenz in der Industriestadt Bitterfeld hatte die SED 1959 mehr lesende und schreibende Arbeiter gefordert. Die gleichermaßen auf die Vergangenheit wie auf die Gegenwart gerichteten Intentionen sollten sich vereinigen.³⁶ Wegen ihrer vermeintlich irrationalistischen Grundtendenz und ihrer »Vorstellungen von der Autonomie der Kunst und den ihnen folgenden Verfallserscheinungen« durfte die Romantik bei der Behandlung des Themas »Arbeiterbewegung und Klassik« nicht vertreten sein, denn sie bezeichnete keine »Ausgangsposition des sozialistischen Realismus«.³⁷ Allein die negative Verwendung des Begriffs »Autonomie«,

34 Vgl. zum Folgenden Klaus Aschenbach: Probleme der visuellen Gestaltung in Literaturmuseen. In: Möglichkeiten und Perspektiven der Konzeption und Gestaltung von Literaturmuseen. Wissenschaftliches Kolloquium anlässlich des 100. Jahrestages des Goethe-Nationalmuseums am 29. und 30. August 1985. Weimar [1985], S. 47-55.

35 Ebenda, S. 51.

36 Vgl. Marcus Gärtner: Weimar und Bitterfeld. Vom Umgang mit kulturellen Traditionen im technischen Zeitalter. In: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht (Anm. 2), S. 319-341; vgl. dazu die Perspektive des Abteilungsleiters für Kultur im ZK der SED, Siegfried Wagner: Weimar und Bitterfeld. In: Internationale wissenschaftliche Konferenz über Arbeiterbewegung und Klassik – Probleme der Rezeption des klassischen Erbes. Weimar 1965, S. 135-149.

37 Arbeiterbewegung und Klassik (Anm. 33), S. 31.

der nicht nur für die Romantik, sondern ebenso für die Weimarer Klassik seit etwa 1795 als Fraktion der ›Kunstperiode‹ Geltung beanspruchen dürfte, verdeutlicht, wie stark die Beziehung zwischen Kunst und außerästhetischer Wirklichkeit verkürzt und wie sehr dadurch der Blick auf den untrennbaren Zusammenhang der in einzelne Stränge aufgespaltenen Literaturgeschichte verstellt war. In der Ausstellung wurde freilich nicht nur die Romantik aus dem Kanon des ›klassischen Erbes‹ ausgeschlossen; auch Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Heinrich von Kleist, Georg Forster und die jakobinische Literatur wurden übergangen. Die Vormärzdichter Büchner, Weerth, Freiligrath und Herwegh fanden hingegen Berücksichtigung.³⁸

Die Auffassung, dass nur der klassische Humanismus und seine realistische Gestaltungsmethode als Leitbilder für den sozialistischen Humanismus und Realismus in Frage kämen und daher in Weimar ausgestellt zu werden verdienten, wurde eindrucklich in Holtzhauers letzter Arbeit dokumentiert: »Kunst der Klassik«. Diese »Lehrschau« – so der Untertitel – zeigte Meisterwerke der Malerei, Plastik, Architektur und des Kunsthandwerks, nicht immer im Original, sondern mitunter auch als Foto, Diorama oder Maquette, denn es sollte »nicht nur eine Kunstaussstellung« sein.³⁹ Gelang Holtzhauer im »Goethe-Museum«, bei allen Vereinfachungen und Vereinseitigungen, doch die Vermittlung eines Dichterbildes, das im Großen und Ganzen der marxistischen Forschung entsprach, so blieb sein (vergeblicher) Versuch, die klassische Kunst der Antike, der Renaissance und der deutschen Klassik als Leitbilder für die Entwicklung einer ›sozialistischen Klassik‹ zu propagieren, weit dahinter zurück. Schon 1968 verband er in der Ausstellung »Winckelmann und Goethe«⁴⁰ im Goethe-Nationalmuseum seine enthusiastische Vorliebe für die antik-klassische Kunst mit einer unsinnigen Polemik gegen die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts, die er prinzipiell ablehnte und als »Rückentwicklung« denunzierte.⁴¹

Die bornierte Haltung gegenüber der ›westlichen‹ Kunst, die für Holtzhauer ihren Ausgang in der deutschen Romantik nahm, stimmte mit der Doktrin der SED überein, die er bereits als Vorsitzender der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten militant vertreten hatte. In Berlin wie in Weimar lehnte er die ungenständliche und daher ›unnatürliche, formalistische‹ Kunst des

38 Vgl. ebenda, S. 213.

39 Vgl. Kunst der Klassik. Malerei, Plastik, Architektur, Kunsthandwerk, Theorie und Geschichte. Eine Lehrschau. Katalog: Helmut Holtzhauer unter Mitwirkung von Johannes Dudda u. a. Weimar 1974, S. 7.

40 Winckelmann und Goethe. Ausstellung zum 200. Todestag Johann Joachim Winckelmanns. Katalog: Hedwig Weilguny. Berlin, Weimar 1968. Vgl. Helmut Holtzhauer (Hrsg.): Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen mit einer Einleitung und einem erläuternden Register. Leipzig 1969.

41 Wiederabdruck des Vorworts zur Winckelmann-Ausstellung. In: Kunst der Klassik (Anm. 39), hier S. 9.

›feindlichen‹ Westens ab und bekämpfte solche in der DDR auftretende Tendenzen mit aller Unerbittlichkeit. Hier zeigte sich – und dies galt auch für die NFG – der im Grunde konservative Grundzug der Kulturpolitik der SED,⁴² die alle künstlerischen Neuerungen argwöhnisch beobachtete, kontrollierte und verbot. Aus diesem Geist wurde die »Lehrschau« zur »Kunst der Klassik« konzipiert. Winckelmanns Diktum einer Kunst der ›edlen Einfalt und stillen Größe‹⁴³ stellte Holtzhauer im beginnenden 19. Jahrhundert eine ›reaktionäre‹ Kunst gegenüber: die romantische. Und diese historische Konstellation übertrug er einfach auf die Gegenwart. Seinen Kampf gegen die westliche Moderne und für eine ›sozialistische Klassik‹ begriff er als Fortführung der Auseinandersetzung Goethes mit der Romantik.

Und so kämpferisch war die Ausstellung auch entworfen: Eingangs gab es einige wenige Beispiele für die abgelehnte Residenzkultur und die ›feudalistische‹ Kunst⁴⁴ der »Gegenreformation, der Antirenaissance und des Absolutismus«,⁴⁵ danach die positiven Lehrbeispiele aus der Antike, der Renaissance und schließlich der ›neuen Kunstauffassung‹ von Aufklärung und Klassik. Dazwischen platzierte Holtzhauer Zitate aus der aktuellen Kulturpolitik über das »sozialistisch-realistische Kunstschaffen«⁴⁶ und Hinweise auf gelungene ›klassische‹ Werke der DDR wie Fritz Cremers Statue *Aufbauhelferin* von 1953, »die, in Anlehnung an den [ausgestellten] Doryphoros der Antike, Würde und Stolz eines jungen selbstbewußten Menschen sichtbar macht, in einer Gestaltung, die in ihrer Schönheit und Dynamik an Werke der Antike und der Klassik anknüpft«.⁴⁷

Seit Ende der 1960er Jahre erschütterten theatralische und künstlerisch-literarische Projekte, die an Brechts kritisch-produktives Verhältnis zur Klassik anknüpften, das verfestigte Klassikverständnis der NFG immer stärker und nachhaltiger. Diesem Trend folgte – etwas zögerlich – die Literaturwissenschaft.⁴⁸

42 Vgl. dazu Georg Bollenbeck: Programmatische Hypothesen. Die bildungsbürgerliche Kunstsemantik und die ambivalente Bilanz der NFG. In: Lothar Ehrlich (Hrsg.): »Forschen und Bilden« (Anm. 11), S. 69-84.

43 Kunst der Klassik (Anm. 39), S. 12.

44 Vgl. Lothar Ehrlich: Anna Amalia, Carl August und ihr Musenhof in der DDR. In: Lothar Ehrlich, Georg Schmidt (Hrsg.): Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext. Köln, Weimar, Wien 2008, S. 279-295.

45 Kunst der Klassik (Anm. 39), S. 18.

46 Ebenda, S. 68.

47 Ebenda, S. 169.

48 Neben Manfred Naumann (Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin, Weimar 1973) ist vor allem Werner Mittenzwei zu nennen. Seine Arbeiten beeinflussten den methodischen Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft entscheidend, vgl. Werner Mittenzwei: Die Brecht-Lukács-Debatte. In: Sinn und Form 19 (1967), H. 1, S. 235-269; ders. (Hrsg.): Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR. Leipzig 1971; ders.: Brechts Verhältnis

In jenen Jahren stellte sich heraus, dass die NFG mit ihrer Konzeption nicht mehr auf die Anforderungen der kulturellen Entwicklung in der DDR reagierte. Holtzhauers Bild von der Klassik und von Goethe, so wie er es im »Goethe-Museum« entwickelt hatte, erwies sich als revisionsbedürftig. In einem *Wörterbuch der deutschen Klassik*, das im Sommer 1972 im Manuskript abgeschlossen vorlag, versuchte er nochmals, seine Ansichten zu propagieren. Das *Wörterbuch* widersprach indessen den innovativen Tendenzen in der Literaturwissenschaft, so dass es nicht mehr zum Druck gelangte. Mit Holtzhauers Tod am 16. Dezember 1973 ging in Weimar eine Periode der »Aneignung des klassischen Erbes« zu Ende, die einerseits durch Erfolge beim Auf- und Ausbau der klassischen Stätten und bei der Popularisierung der klassischen Traditionen, andererseits durch ein normatives, widerspruchsfreies Klassik- und Goethebild geprägt war. Holtzhauers Goethe-Ausstellung von 1960 darf als signifikantes Dokument für den Umgang der DDR mit dem klassischen Erbe in der Ära Ulbricht gelten, die mit dem VIII. Parteitag 1971 und dem Wechsel zu Erich Honecker allmählich ihr Ende fand.

Das »Goethe-Museum« von 1982

Die neue Entwicklung im Umgang mit den kulturellen Traditionen in Weimar begann – nach einem zweijährigen Interregnum – 1975 mit der Berufung des wissenschaftlich ausgewiesenen und international anerkannten Leipziger Germanistikprofessors Walter Dietze als Generaldirektor der NFG.⁴⁹ Das im gleichen Jahr veranstaltete Kolloquium »Das kulturelle Erbe in unserer sozialistischen Gesellschaft« formulierte die neuen Aufgaben: Der Auftrag der Institution wurde nun darin gesehen, ein kritisches, das literaturgeschichtliche Panorama und die Widersprüche der Epoche freilegendes, die ästhetische Besonderheit von Literatur und Kunst stärker berücksichtigendes Bild der Klassik zu vermitteln und dabei »harmonisierende Auffassungen« endgültig zu überwinden.⁵⁰ Dietze wollte die Grundgesetze des dialektischen Materialismus

zur Tradition. Berlin 1972. Auch die Kontroverse über Brechts Verhältnis zur Klassik in der Akademie-Zeitschrift *Sinn und Form* ist hier zu nennen. Vgl. dazu Lothar Ehrlich: Die Klassik-Debatte in *Sinn und Form* 1973/74. In: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): Weimarer Klassik in der Ära Honecker. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 109-126.

49 Vgl. Wilfried Lehrke: Die NFG in den Jahren 1975-1981. Das Direktorat von Walter Dietze. In: Lothar Ehrlich (Hrsg.): »Forschen und Bilden« (Anm. 11), S. 85-124.

50 Hans Koch: Grundfragen der Aneignung des kulturellen Erbes in der weiteren Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft in der DDR. In: Das kulturelle Erbe in unserer sozialistischen Gesellschaft. Wissenschaftliches Kolloquium 21.-23. Oktober 1975 in Weimar. Hrsg. von der Akademie für Weiterbildung, Berlin. Berlin 1976, S. 11.

konsequent anwenden. Er polemisierte daher gegen die frühere Weimarer Praxis, die »Widersprüche, Differenzen und Divergenzen in der Entwicklung des bürgerlichen Humanismus zuzudecken, zu verkleistern und künstlich zu harmonisieren«, und forderte, Klassik und Romantik in ihrem Verhältnis zur Aufklärung neu zu bestimmen und ihre Wechselwirkungen herauszuarbeiten. Er wandte sich dagegen, »aus klassischen Mustern normative Kategorien für sozialistische Bewußtseinsbildung direkt und unkritisch abzuleiten«. ⁵¹ Allerdings neigte Dietze dazu, die Bestimmung des Kanons der klassischen deutschen Literatur immer noch normativ vorzunehmen, denn er akzeptierte nur »jene kulturellen und künstlerischen Leistungen, die in besonders hohem Maße ästhetische Vergegenständlichung und aktiver Impuls der allgemeinen Bewegungsgesetze der Geschichte sind«. ⁵² Demzufolge zählte er nicht alle Werke der Aufklärung, der Klassik und der Romantik (auch des Vormärz) zur ›klassischen Literatur‹, womit die doppelte Bedeutung des Begriffs ›klassisch‹ – als literaturgeschichtliche Epochenbezeichnung und als mustergültige ästhetische Norm – angesprochen war.

In den folgenden Jahren wurde im Geiste einer Aneignungsweise, die der rezeptionsästhetischen Aktivität des Besuchers und Lesers eine eigenständige Bedeutung zubilligte, die wissenschaftliche, editorische und museale Arbeit der NFG neu definiert. Unter den veränderten Intentionen plante man Ausstellungen, die ein kritisches Verhältnis zur Klassik zu erkennen gaben. Das betraf vordringlich das Herzstück der Museumslandschaft: Holtzhauers »Goethe-Museum«. Bereits im Sommer 1977 fanden erste Beratungen dazu statt. Seit Januar 1978 leitete Dieter Eckardt die Museen und damit die Arbeitsgruppe »Neugestaltung des Goethe-Museums«. ⁵³ 1980 – nach zwanzig Jahren – schloss die alte Ausstellung, zum 150. Todestag Goethes am 22. März 1982 öffnete die neue.

Durch einen weitreichenden Umbau erhielt der Ausstellungsbereich des Goethe-Nationalmuseums eine neue Struktur mit nur noch 14 Räumen. Die räumliche und thematische Klammer der neuen Ausstellung bildete Goethes *Faust*, der als »Zentrum des poetischen Lebenswerkes« ⁵⁴ die Schau eröffnete (Raum 1) und als »Epochenbilanz und Geschichtsperspektive« ⁵⁵ abschloss

51 Walter Dietze: Klassisches literarisches Erbe und sozialistisches Erbeverständnis. In: *Impulse 1* (1978), S. 9-43, hier S. 11. Vgl. auch seinen Beitrag auf der Konferenz von 1975: Aufgaben und Probleme der Aneignung des bürgerlich-humanistischen Kunst- und Kulturerbes (unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Aufklärung, Klassik und Romantik). In: *Das kulturelle Erbe* (Anm. 50), S. 72-99.

52 Walter Dietze: *Klassisches literarisches Erbe* (Anm. 51), S. 27.

53 Zur Entstehung der Ausstellung vgl. Wilfried Lehrke: *Die NFG in den Jahren 1975-1981* (Anm. 49), S. 119-124.

54 Wolfgang Hecht: *Das Goethe-Museum in Weimar*. Weimar 1984, S. 6.

55 Ebenda, S. 59.

(Raum 14). Während Holtzhauer »vor allem das Ziel verfolgte, die Wechselbeziehungen zwischen Goethe und seiner Zeit deutlich zu machen«, wollten die Gestalter nun »einen Eindruck vermitteln von Goethes Persönlichkeit, von seinen dichterischen Leistungen, seinem wissenschaftlichen Forschen und seinem praktischen Wirken«. ⁵⁶ Bei aller betonten »Universalität« erfuhr das literarische Werk wegen seiner wirkungsmächtigeren Potentiale eine intensive Behandlung. Die poetischen Dichtungen bildeten den Mittelpunkt, nicht jedoch die Biographie; ihr wurden nur Exponate, »sofern es möglich oder erforderlich war, zugeordnet«. ⁵⁷ Der wesentliche Unterschied zu 1960 bestand also darin, nicht Leben, Werk und Zeit, sondern primär das Werk als Rezeptionsangebot ins Zentrum zu rücken. Die literarischen und wissenschaftlichen Werke Goethes sollten den Besucher zu einer »produktiven Auseinandersetzung« auffordern. ⁵⁸

Die Ausstellung begriff sich nicht mehr – wie jene Holtzhauers – als »Antwortgeber« für ein zu bildendes Publikum, sondern als »Anreger« für unterschiedliche Wahrnehmungsinteressen. ⁵⁹ Statt überzogener didaktischer Vermittlung sollte die Präsentation eine aktive Kommunikation mit dem Besucher initiieren. Diese Wirkungsstrategie führte dazu, dass die Interpretation der Exponate und ihrer Kontexte nur anhand von historischen Dokumenten Goethes und seiner Zeitgenossen erfolgte und nicht mit aktualisierenden Kommentaren. Insofern bekannten sich die Gestalter zur Rezeptions- und Wirkungsästhetik, die inzwischen konsensfähig geworden war. ⁶⁰ Die auf dieser methodischen Basis entwickelten Angebote griffen dabei auf die literaturgeschichtliche Forschung zurück, die Walter Dietze selbst und das 1978 gegründete Institut für klassische deutsche Literatur der NFG betrieben. ⁶¹

56 Ebenda, S. 4. Vgl. dazu Dieter Eckardt: Einige Überlegungen zu theoretisch-konzeptionellen Vorarbeiten bei der Neugestaltung des Goethe-Museums in Weimar. In: *Neue Museumskunde* 23 (1980), S. 94-99; ders.: Aktuelle Aufgaben und Probleme der Erberezeption in Literaturmuseen. Einige kulturpolitische und methodologische Überlegungen zur Neugestaltung des Goethe-Museums. In: *Museologische Forschung. Beiträge und Informationen* 1 (1983), S. 8-14; ders.: Möglichkeiten und Perspektiven der Gestaltung von Literaturmuseen. In: *Möglichkeiten und Perspektiven* (Anm. 34), S. 3-5; ders.: Zur Geschichte des Goethe-Nationalmuseums, ebenda, S. 5-17.

57 Wolfgang Hecht: *Das Goethe-Museum* (Anm. 54), S. 5.

58 Ebenda.

59 Christina Didier: *Literaturmuseen im Funktionswandel* (Anm. 10), S. 172. Die Topoi »Antwortgeber« und »Anreger« benutzt die anfänglich an der Entstehung des Goethe-Museums 1982 beteiligte Autorin wiederholt zur Charakterisierung der beiden Weimarer Ausstellungen.

60 Vgl. Manfred Naumann: *Gesellschaft, Literatur, Lesen* (Anm. 48).

61 Vgl. Wilfried Lehrke: *Die NFG in den Jahren 1975-1981* (Anm. 49), S. 103-119.

Die neue Qualität der musealen Auseinandersetzung mit Goethe zeigte sich besonders deutlich in Raum 11 (»Deutsche Schriftsteller um 1800. Goethe im Ensemble der Nationalliteratur«) sowie in Raum 13 (»Nation und Menschheit. Goethe und die Weltliteratur«). Raum 11 wandte sich zunächst, einem Trend der marxistischen Literaturwissenschaft folgend,⁶² den um 1800 in Deutschland bestehenden Literaturverhältnissen in der Trias von Produktion, Distribution und Rezeption zu. Hier wurde vor Augen geführt, wie sich auf dem »literarischen Markt« in einem »einschneidenden Differenzierungsprozess« verschiedene »literarische Gruppen, Richtungen und Strömungen« herausbildeten: Weimarer Klassik, Romantik, Spätaufklärung, »demokratische Publizistik«. Neben den vier großen Weimarer Dichtern fanden sich gleichberechtigt Porträts von Hölderlin, Forster, Jean Paul, Kleist, Tieck, Friedrich Schlegel, Seume und anderen.⁶³ Zur Bewertung der literarischen Fraktionen und Einzelgestalten gab es keine Empfehlungen, auch im Buch zur Ausstellung nicht – der Besucher konnte sich selbst ein Bild machen.

Das für Goethes Werk fundamentale, bei Holtzhauer ausgeblendete Thema ›Weltliteratur‹ entfaltete der Raum 13 in wünschenswerter Komplexität. Die Ausstellung begriff Goethes globales Projekt vorwiegend als wechselseitige Kommunikation zwischen den Nationalliteraturen, als »geistigen Handelsverkehr«, und führte es sogar auf »Anregungen der deutschen Romantiker« zurück.⁶⁴ Ausführlich würdigte man Goethes Bemühungen um praktische transkulturelle west-östliche Beziehungen zwischen den Nationen und Völkern – anhand der Bestände in seiner Bibliothek, der Besucher in seinem Haus, der weitreichenden Korrespondenzen und schließlich der poetischen Werke (*West-östlicher Divan*, *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten*). Auch in diesem Raum forderte die unkommentierte Darbietungsweise dazu auf, über das Werk Goethes und dessen internationale Horizonte nachzudenken – und später das eine oder andere Buch zur Hand zu nehmen. Gerade hier musste der Besucher beträchtliche rezeptionsästhetische Aktivität aufbringen, um die Fakten zu Personen und Werken zu einem vollständigen Bild von Goethes Weltliteraturidee zusammenzufügen.

Wie schon 1960 stand auch 1982 Goethes *Faust* am Ende der Ausstellung – diesmal jedoch, nachdem bereits im ersten Raum die stofflichen, motivischen und entstehungsgeschichtlichen Prämissen sowie wirkungsgeschichtliche Spuren erinnert worden waren. Diese thematische Klammer machte darauf aufmerksam, dass sich Goethe von der Jugend bis ins höchste Alter mit diesem Stoff befasst und ihn geistig wie ästhetisch verschieden ausgeprägt hat. Das Zentrum des Raumes bildete Goethes Auseinandersetzung mit den Widersprüchen der ökonomischen Entwicklung im Kapitalismus, der ›industriellen Revo-

62 Vgl. Rainer Rosenberg: Literaturverhältnisse im deutschen Vormärz. Berlin 1975.

63 Wolfgang Hecht: Das Goethe-Museum (Anm. 54), S. 45.

64 Ebenda, S. 55.



Abb. 2
Goethe-Ausstellung von 1982

lution«. Goethes Studium des utopischen Sozialismus von Robert Owen wurde erwähnt, ohne ihn damit zu identifizieren. Die von Goethe in der bürgerlichen Gesellschaft wahrgenommenen sozialen und ethischen Widersprüche wie auch die Verluste an Humanität führte die Gestalter zwar nicht zur Proklamierung einer sozialistischen Vision, wohl aber zur Einsicht, »daß die künftige Entwicklung der Menschheit über diese Ordnung hinausführen werde«. In welche Gesellschaft sie führen würde, blieb unausgesprochen. *Faust* sei jedoch »offen für die Zukunft«. ⁶⁵

Eine große Wandfläche bot die vier Varianten des Schlussverses 11580 (letzte Fassung: »Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn«), ohne eine sozialistische Lesart zu behaupten. Sollte der gebildete Besucher allein zu dieser Ansicht gelangen, oder sollte sie wirklich offengehalten werden? Jedenfalls ließen die Gestalter nur Dokumente sprechen. In seiner Einleitung zur Goethe-Ausgabe sprach Dietze davon, dass der Dichter »die Sozialstruktur einer künftigen Gesellschaft – andeutungsweise nur, aber doch deutlich genug – als die einer nicht

65 Ebenda, S. 61.



Abb. 3
Goethe-Ausstellung von 1982

mehr bürgerlichen konturiert«. ⁶⁶ Da für den Marxisten der Sozialismus die dem Kapitalismus gesetzmäßig folgende Formation darstellt, ist die »andere Gesellschaft«, »die nicht mehr bürgerliche«, wohl eine sozialistische. Dietze arbeitete indessen die konjunktivischen, ironischen, tragischen und pessimistischen Momente des faustischen Strebens und der Schlussvision eindringlich heraus, unterstellte jedoch die Hoffnung, dass die Defizite der Entwicklung in einer »anderen Gesellschaft« beseitigt werden könnten. Goethe sei durchaus optimistisch gewesen und habe letztlich eine »positive Geschichtsperspektive« angeboten – eine Interpretation, die in der DDR – bei allen Einschränkungen – bis 1989 galt.

Die Ausstellungskonzeption von 1982 wurde von einer Arbeitsgemeinschaft entwickelt, in der neben den Mitarbeitern des Goethe-Nationalmuseums und

⁶⁶ Goethes Werke in zwölf Bänden. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Eingeleitet von Werner Dietze. Kommentiert von Jochen Golz. 4., neu bearbeitete Auflage. Berlin, Weimar 1981. Bd. 1: Gedichte, 1, S. XCIV.

dem Direktor für Bau und Denkmalpflege, Jürgen Seifert, vor allem der stellvertretende Generaldirektor für Forschung und Publikationen, Peter Goldammer,⁶⁷ und der Direktor des Instituts für klassische deutsche Literatur, Hans-Dietrich Dahnke,⁶⁸ mitwirkten. Die Einbeziehung von Wissenschaftlern dieses Instituts bot die Chance, neue Forschungsergebnisse direkt in die museale Praxis zu überführen – ein Novum in der Geschichte der NFG. Auch gestalterisch ging man neue Wege, wobei insbesondere ausstellungsästhetische Fragen eine größere Bedeutung gewannen (Abb. 2 und 3). Nicht nur die Anordnung und der Zuschnitt der Räume wurden durch den Umbau grundlegend verändert, sondern überdies die Lichtverhältnisse, die eine punktuelle Beleuchtung einzelner Gegenstände erlaubten. Die Vitrinen erschienen in ihren Ausmaßen vielseitiger und durch größere und auffällige Glassegmente optisch attraktiv. Überhaupt wirkte die Präsentation der Exponate durch wechselnde Formen der Wand- und Vitrinengestaltung in Topographie und Farbgebung originell und interessant. Das betraf die phantasievolle graphische Umsetzung nicht nur der Beschriftungen der Ausstellungsstücke, sondern auch der biographischen und zeitgeschichtlichen Texte in den Vitrinen, an Wänden und Säulen. Dabei wurden eindrucksvolle visuelle Lösungen gefunden, die der Ausstellung tatsächlich streckenweise den Charakter einer Inszenierung verliehen.⁶⁹ Das Goethe-Museum von 1982, das auch nach der Wiedervereinigung Deutschlands zahlreiche Touristen besuchten, wurde am 30. November 1995 geschlossen, als eine Rekonstruktion des Hauses anlässlich des Goethejubiläums 1999 in Angriff genommen wurde.

67 Vgl. Peter Goldammer: Goethe mit neuen Augen sehen. Konzeptionelle Überlegungen zur Neugestaltung des Goethemuseums in Weimar. Teil 1 und 2. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 148 (1981), Nr. 21, S. 447-449 und Nr. 22, S. 467-471.

68 Vgl. Wilfried Lehrke: Die NFG in den Jahren 1975-1981 (Anm. 49), S. 103-119.

69 Vgl. Klaus Aschenbach: Probleme der visuellen Gestaltung (Anm. 34), S. 51 f. Der Begriff ›Inszenierung‹ kam in den 1980er Jahren auf, um die neue Qualität der Museumsgestaltung zu charakterisieren (ebenda, S. 49). Insbesondere das Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder bemühte sich erfolgreich, »der Phantasie des Besuchers in der literaturmusealen Präsentation Bewegungsräume zu konzedieren«. Vgl. Wolfgang Barthel: Literatur und museale Präsentation. In: Impulse 4 (1982), S. 363-378, hier S. 372.

Bildnachweis

Casa di Goethe, Rom: S. 284, 291, 293, 295

Deutsches Historisches Museum, Berlin: S. 81

Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 61, 65, 77, 78, 83, 135, 143, 148, 149, 262, 263, 275, 277, 279, 281

Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum: S. 154, 155, 158, 159, 161, 165, 169, 190

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz, S. 19, 25, 27, 40, 41, 47, 49, 50, 54-56, 75, 76, 79, 118-121, 123, 125, 128, 131, 172, 180, 185, 191, 200-202, 211, 224, 225, 229, 233, 237, 250, 251, 261, 264-268, 289, 312, 317

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen: S. 51-53

Museum der bildenden Künste Leipzig: S. 35

Privatsammlung: S. 80, 84

Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e.V.: S. 43

Stadtgeschichtliches Museum Leipzig: S. 67, 70, 71

Stadtmuseum Weimar: S. 175

Erstpublikation

Lothar Ehrlich: »Aneignung des klassischen Erbes«. Die Weimarer Goethe-Museen von 1960 und 1982.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012. Göttingen 2012, S. 207-226.