

JOCHEN GOLZ

## Eine Episode ohne Folgen?

### *Das Weimarer Schiller-Museum*

Die Einladung, Konzeption und Realisierung des kurzlebigen Schiller-Museums von 1988 zu skizzieren, kann ich nicht ohne Bedenken annehmen. Nicht ohne Bedenken vor allem deshalb, weil ich selbst an der Konzeption dieses Museums beteiligt war und daher der Gefahr eines nostalgisch verklärenden Rückblicks erliegen könnte. Unabhängig von solchen subjektiven Befindlichkeiten steht einer objektiven Rekonstruktion des Schiller-Museums freilich auch der Umstand im Wege, dass die Akten der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten (NFG) infolge der Restaurierung des Goethe- und Schiller-Archivs derzeit ausgelagert und daher nicht zugänglich sind. Wenngleich die ›Leitungsdokumente‹ der NFG in der Hauptsache dazu bestimmt waren, Arbeitsprojekte nach ›oben‹ hin in einer offiziellen Sprache kulturpolitisch zu begründen – was ihren konkreten Aussagewert erheblich einschränkt – und abzuschirmen, damit an der ›Basis‹ sachbezogen gearbeitet werden konnte, so erweist sich das Fehlen von Dokumenten aus der konkreten Arbeit für das Schiller-Museum doch als gravierender Mangel. Während mir die Konzeption für den ersten Teil des Schiller-Museums (»Leben und Werk«) auch aktuell zur Verfügung steht, da ich ihn seinerzeit verantwortet habe, fehlt sie mir für den zweiten Teil (»Wirkung«). Zurückgreifen konnte ich indes auf das Bestandsverzeichnis des ehemaligen Museums,<sup>1</sup> das über die Bestückung von Vitrinen und Wandflächen verlässlich informiert und näherungsweise Auskunft über die Ästhetik des Museums selbst gibt.

#### I.

Für eine museale Präsentation von Schillers Leben und Werk stand seit den 1950er Jahren zunächst nur das Obergeschoss in Schillers Wohnhaus an der ehemaligen Esplanade zur Verfügung. Bereits 1969 wurde an den NFG eine neue Konzeption für das Schillerhaus vorgelegt, die auch einen Museumsneubau vorsah. Danach geschah lange Zeit nichts. Als Zwischenlösung kam 1979 eine Umgestaltung der Ausstellung im Schillerhaus zustande. Erst durch die Beschlüsse des Ministerrates der DDR und des Zentralkomitees der SED zu den Goe-

<sup>1</sup> Es liegt in vier Bänden vor, kann im Goethe-Nationalmuseum eingesehen werden und wurde mir von Viola Geyersbach dankenswerterweise zur Verfügung gestellt.

the- und Schiller-Ehrungen der DDR in den Jahren 1980 bis 1984 veränderte sich die Situation. 1980 wurde eine konkrete Aufgabenstellung für den Museumsneubau formuliert; die Grundsteinlegung erfolgte am 10. November 1984.

In die konzeptionellen Überlegungen für das neue Museum mussten das historische Schillerhaus und jener an das Schillerhaus grenzende Gebäudeteil einbezogen werden, der einstmals die ›Münze‹ beherbergt hatte. Es lag nahe, Leben, Werk und Wirkung Schillers im Neubau museal zu präsentieren, das Wohnhaus Schillers hingegen soweit möglich in seiner historischen Substanz zu rekonstruieren und die zwischen Wohnhaus und Neubau liegende ›Münze‹ im unteren Teil für Wechselausstellungen vorzusehen, im oberen Teil den Publikationsverkauf sowie ein Lese-Ton-Kabinett einzurichten. Wenngleich die äußeren und inneren Proportionen des Neubaus durch seine Einbindung in die Weimarer Altstadt begrenzt waren, erwies er sich für die Museumsgestalter als gute Chance.<sup>2</sup> Was es in Zeiten des Mangels bedeutete, einen letztlich recht bescheidenen Museumsneubau zu errichten, müsste aus Sicht der Bauverantwortlichen dargestellt werden. Die heute in den Ausstellungsräumen stehenden Stahlträger etwa waren, um nur ein Beispiel zu geben, notwendig geworden, weil sich das für eine freitragende Konstruktion notwendige Material nicht beschaffen ließ. An eine Klimatisierung des Gebäudes, die die Möglichkeit der Präsentation von Originalen hätte eröffnen können, war damals nicht zu denken. Das von 1985 an errichtete Gebäude blieb der einzige Museumsneubau in der DDR (Abb. 1).

Für die inhaltliche Orientierung des künftigen Schiller-Museums erwies sich die 1982 eröffnete Dauerausstellung im Goethe-Nationalmuseum in mehrfacher Hinsicht als richtungweisend. Was sie mit der von Helmut Holtzhauer konzipierten Vorgängerin verband, war ihr Bildungsauftrag, der nunmehr jedoch eine partiell andere Ausrichtung erhielt. Bildung wurde seit der Goethe-Ausstellung von 1982 nicht mehr verstanden als direkte didaktische Verpflichtung auf die Klassik als Quelle des Marxismus und als Maßgabe für eine zeitgenössische Kunst, sondern als Angebot zum Dialog mit dem Besucher, der zum eigenen Nachdenken angeregt werden sollte. Das schloss den Verzicht auf belehrende Überschriften und Kommentartexte ein. Goethe kam als sein eigener Kommentator zu Wort, was dem Museum einen Gewinn an Authentizität verschaffte, indes auch neue Probleme aufwarf.<sup>3</sup>

Die Konzeption des Goethe-Museums von 1982 spiegelte unverkennbar Veränderungen in der Klassik-Forschung der DDR wider, die ungefähr seit Mitte

2 Zu Entwurf und Gestaltung des in meinen Augen nach wie vor qualitätvollen Gebäudes vgl. Jürgen Seifert: Das neue Schiller-Museum in Weimar. In: *Impulse* 10 (1987), S. 324-333.

3 Goethes autobiographische Kommentare sind, sofern sie nicht seinen Briefen entstammen, stets aus großem Abstand zu den referierten Ereignissen geschrieben, vermischen Dichtung und Wahrheit und müssen darum kritisch gelesen werden.



*Abb. 1*  
*Schiller-Museum, Neubau von 1988*

der 1970er Jahre zu beobachten waren und nicht zuletzt zur Gründung des Instituts für klassische deutsche Literatur (IkdL) an den NFG im Jahre 1978 führten. Seit Beginn der 1950er Jahre hatte sich die Klassik-Forschung der DDR insbesondere den ideologischen Vorgaben von Georg Lukács (speziell seiner Auffassung von Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur) verpflichtet gezeigt; von solchen ideologischen Prädispositionen begann sich die neuere Forschung vorsichtig zu emanzipieren. Diesen Prozess hier im Einzelnen zu beschreiben erweist sich als unmöglich, ist jedoch auch nicht erforderlich, da bereits einschlägige Studien zu diesem Komplex vorliegen.<sup>4</sup> Stichwortartig sei nur angemerkt, dass die Forschung sich nun ihrem Gegenstand mit der Absicht zuwandte, dessen historischen Kontext angemessen zu rekonstruieren und gleichermaßen die ästhetischen Qualitäten des einzelnen Kunstwerks zu erschließen. Gerade der zweite Aspekt spielte eine große Rolle in den kritischen Auseinandersetzungen, die prominente (freie) Schriftsteller mit den beamteten Germanisten führten. Die Forschung, so lässt sich bilanzieren, wurde in Maßen problembewusster. Zeugnis davon legen nicht zuletzt die Publika-

4 Vgl. den Sammelband von Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*. Köln, Weimar, Wien 2001. Die Ausstellungstätigkeit in Weimar spielt dort nur eine marginale Rolle. Vgl. auch den Beitrag von Lothar Ehrlich in diesem Band

tionen des Weimarer IkdL ab.<sup>5</sup> Was im IkdL mit Blick auf Schiller entwickelt worden war, fand schließlich auch Eingang in die konzeptionellen Überlegungen für ein neues Schiller-Museum. Zu den Arbeitsaufgaben des Instituts gehörte ausdrücklich die konzeptionelle Beratung bei der Einrichtung neuer Literaturmuseen, die im Falle des Goethe-Museums in den Händen des Institutsdirektors Hans-Dietrich Dahnke gelegen hatte. Für das Schiller-Museum fiel Rosalinde Gothe und mir diese Aufgabe zu, die wir gemeinsam mit Mitarbeiterinnen des Goethe-Nationalmuseums (Viola Geyersbach, Margarete Marthaus und Christina Tezky) wahrnahmen. Erarbeitet wurde eine Konzeption für die Bereiche »Leben und Werk« (eingeschlossen die zeitgenössische Wirkung) sowie »Wirkung nach Schillers Tod«.

## II.

Die mir obliegende Konzeption für den Bereich »Leben und Werk« habe ich auf einer Konferenz anlässlich der Eröffnung des neuen Schiller-Museums am 11. November 1988 vorgetragen und als Aufsatz in der Zeitschrift *Weimarer Beiträge* veröffentlicht.<sup>6</sup> Thesenartig skizzierte ich die wesentlichen Akzentsetzungen im ersten Teil der neuen Ausstellung. Von Jugend an, so lautete meine erste These, habe sich der Lebens- und Kunstanspruch des jungen Schiller in einer Haltung des ›Trotz alledem‹ artikuliert. Folglich seien bereits in den frühen Dramen *ästhetische* Alternativen zur geschichtlichen Gegenwart entworfen worden. Dies war im Widerspruch zu einem Schiller-Bild formuliert, das aus der Formel ›in tyrannos‹ eine sozialrevolutionäre Attitüde herleiten wollte und Schiller zum revolutionären Weggefährten einer zu neuen Ufern strebenden (sozialistischen) Gesellschaftsverfassung stilisierte. Das Problem, wie aus dem vermeintlichen Revolutionär Schiller ein Gegner der Französischen Revolution werden konnte, hatte Lukács dadurch gelöst, dass er den Weimarer Klassikern attestierte, sie hätten die Revolution in Frankreich auf spezifische Weise rezipiert, mithin ihre politischen Formen abgelehnt, doch ihren sozialen Gehalt akzeptiert.

Gegenüber einer Sichtweise, die dem jungen Schiller revolutionäre Impulse zuschrieb und ihn nach 1789 zum Weggefährten der Revolution in Frankreich

5 Außer einer Reihe von Einzelstudien sind vor allem die beiden Sammelpublikationen des IkdL zu nennen: Hans-Dietrich Dahnke, Bernd Leistner (Hrsg.): Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Leipzig 1982; dies. (Hrsg.): Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Berlin, Weimar 1989.

6 Jochen Golz: Das Schillerbild unserer Literaturwissenschaft und das Weimarer Museum. In: *Weimarer Beiträge* 35 (1989), S. 1558-1565. Die im Folgenden daraus mitgeteilten Zitate werden mit Seitenangaben im Text nachgewiesen.

werden ließ, formulierte ich als zweite These, dass sich in Schillers Kunstkonzept eine »relative Konstanz« zu erkennen gebe (S. 1559). ›Relativ‹ darum, weil sich Schillers Welthaltung zwar in ihren Grundzügen bereits im Jugendwerk ausgebildet, indes während späterer Schaffensphasen auch Veränderungen durchlaufen hat. Der Unterschied zur hergebrachten Auffassung lag darin, dass ich solche Veränderungen nicht allein auf die politische Erfahrung der Französischen Revolution zurückführte, sondern ihren Grund in realhistorischen wie in geistigen Prozessen ausmachte, die bereits ausgangs der 1780er Jahre wirksam wurden: im Zerfall des aufgeklärten Absolutismus und in einer Krise des Aufklärungsdenkens. Schiller hat nicht, wie von Lukács postuliert, sein ästhetisches und geschichtsphilosophisches Denken als Reaktion auf die Französische Revolution entwickelt, sondern dieses Denken hat sich bereits in seiner Jenaer Antrittsvorlesung und im Gedicht *Die Künstler* manifestiert; Schillers Größe besteht mithin darin, ungeachtet aller negativen historischen Erfahrungen an diesem Konzept festgehalten zu haben. Dass Schillers Träume, wie noch in den kulturpolitischen Verlautbarungen bis zum Ende der DDR dekretiert, in diesem Staat Wirklichkeit geworden seien, diese These hatte zumindest im wissenschaftlichen Diskurs angesichts der realen Situation längst ihre Glaubwürdigkeit verloren. Sie auszusparen hieß zugleich, zu ihr auf Distanz zu gehen.

Schillers Kunst, so lautete meine dritte These, sei »eine Kunst der geistigen Motivation, des geistigen Impulses« (S. 1560). Damit war im Grunde eine Binsenweisheit ausgesprochen, doch zu verstehen war diese These einerseits als Abwehr aller politischen Einvernahme Schillers in Vergangenheit und Gegenwart, andererseits als Bekenntnis zur Lebenskraft von Schillers Konzept. Eine Schiller-Konferenz, im Jubiläumsjahr 1984 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena veranstaltet, legte von beidem Zeugnis ab. Sie bot sowohl den Repräsentanten eines orthodox marxistischen Schiller-Bildes (z. B. Hans-Günther Thalheim) als auch westdeutschen prominenten Schiller-Forschern – z. B. Norbert Oellers, Gert Sautermeister oder Dieter Borchmeyer – ein Podium, was von den Wächtern der reinen Lehre hinter den Kulissen missbilligend registriert wurde. Hatte die Konferenz noch den deklarativen Titel *Schiller im revolutionären Gang der Welt* erhalten – in meinen Augen eine Konzession an die politische Obrigkeit –, so bekam der 1987 erschienene Konferenzband den gemäßigt postmodernen Titel *Friedrich Schiller: Angebot und Diskurs. Zugänge. Dichtung. Zeitgenossenschaft*.

Hatte sich die Schillerforschung der 1950er und 1960er Jahre vorrangig auf den jungen Schiller konzentriert und den klassischen Schiller, wenn überhaupt, als Ideologen der nationalen Einheit verstanden, so rückte nun, dies meine vierte These, Schillers klassische Dramatik – mit dem *Don Carlos* als Werk des Übergangs – unter einem anderen Aspekt stärker ins Zentrum. Verstanden wurde diese Dramatik »nicht mehr vordergründig als Widerspiegelung einer konkreten historischen Wirklichkeit, [...] sondern [...] als eine eigener Gesetz-

lichkeit gehorchende Kunstwelt im Kontext geschichtlicher Erfahrungen und theoretischer Kundgaben des Dramatikers«. Reflektiert wurde »die im Kunstwerk aufscheinende Antinomie von Geschichtsrealität und poetischer Idee« (S. 1560). Da Schiller mit der Welt im Wesentlichen geistig kommuniziert hat, verhiess ihm das Studium der Geschichte eine Horizonsweiterung und stellte in gewisser Weise einen ›Ersatz‹ für ein praktisches Weltverhalten dar, wie es z. B. Goethe eigen war. Leitend für ein neues Bild vom Historiker Schiller wurden dessen »bemerkenswertes Vermögen, welthistorische Vorgänge aus dem Geist der historischen Aufklärung zu beschreiben, sowie die künstlerische Qualität seiner historischen Prosa« (S. 1561).

Im Gegensatz zu Goethe, für dessen Künstlertum die Verhältnisse des Buchmarktes nur eine untergeordnete Rolle spielten, musste Schiller – als ein freier Autor, der vom Ertrag seiner Feder lebte – Verleger und Publikum stets ins Kalkül ziehen. Er wollte, dies meine fünfte These, ein großes Publikum erreichen, ohne den hohen Anspruch seiner Kunst preiszugeben. So baute sich ein spannungsvolles Verhältnis auf zwischen seiner Situation als marktabhängiger Schriftsteller und seinem Willen zu individueller Größe und Selbstüberwindung im künstlerischen Werk; so erklärt sich auch, dass das Publikum von Schiller zuzeiten umworben und zuzeiten geschmäht werden konnte.

Aufgrund ihrer idealischen Maßgaben wurde Schillers Kunst immer wieder in besonderem Maße für denkbar unterschiedliche politische, ideologische und kulturelle Zwecke instrumentalisiert. Politische Geschichte und Schiller-Rezeption, das wurde in meiner sechsten und letzten These expliziert, waren allezeit auf besondere Weise miteinander verflochten, was nicht zuletzt eine gesonderte Darstellung dieser Rezeption in einem Schiller-Museum rechtfertigte. Schule, Theater und Massenmedien haben auf ihre je spezifische Weise dazu beigetragen, dass Schiller nicht nur zum Feiertagsklassiker avancierte, sondern auch in starkem Maße Alltagsbewusstsein mitgeformt hat. Auch davon sollte das Museum Zeugnis ablegen.

### III.

Nach dem erklärten Willen der verantwortlichen Kuratoren sollte das Museum keine überzeitlich gültigen Maßgaben verkünden, sondern mit dem Besucher in einen Dialog eintreten; keine vordergründige Didaktik also sollte statthaben, sondern der Versuch, den Besucher zum Selbstdenken zu ermuntern, getreu dem Kant'schen Diktum »Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!«<sup>7</sup> Dieser Anspruch sollte bereits dem Passanten außerhalb des

7 Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983. Bd. 9: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Teil 1, S. 53.



Abb. 2  
Installation von Klaus Noack im Schiller-Museum, Ausschnitt

Museums vor Augen geführt werden. Der Neubau besaß im Erdgeschoss hohe transparente Fensterfronten, so dass es sich anbot, den von außen Herantretenden gleich mit einem Anliegen des Museums bekannt zu machen. Der Graphiker Wolfgang E. Biedermann schuf durchsichtige großformatige skripturale, aus handschriftlichem Duktus und Pinselzeichnung bestehende Graphikobjekte. Im rechten Fenster wurde das Thema »Reiz und Verführung der Macht« (mit Zitaten aus Dramen des jungen Schiller, aber auch mit einem Zitat von Heiner Müller), im linken das Thema »Charakter und Individualität« (mit Zitaten des Theoretikers Schiller) visualisiert. Die spielerischen Variationen markanter Schiller-Zitate konnten von außen wie von innen betrachtet werden.<sup>8</sup> Betrat man das Foyer, so wurde der Blick auf die am Treppenaufgang postierte Schiller-Büste von Dannecker gelenkt, deren blockweise in sich gekantetes Postament Assoziationen an eine ›moderne‹ Hinwendung zum Klassiker wecken und der Gefahr einer unkritischen Identifizierung vorbeugen sollte.

Eine ähnliche Funktion bekam ein szenisches Arrangement von Klaus Noack – eines Bühnenbildners vom Berliner Ensemble –, das auf die durchgehende Stirnwand der Räume 2 und 3 installiert wurde (Abb. 2). »Als ein in

<sup>8</sup> Biedermann hat seine sehr aufschlussreiche Zitatcollage in einem vierseitigen Konzeptionspapier aufgelistet, das mir Viola Geyersbach aus ihrer persönlichen Sammlung zur Verfügung stellte.

sich geschlossenes Werk«, so der Architekt Klaus Aschenbach in der Begleitpublikation,

steht es neben der rezeptionsgeschichtlichen Exposition dieser Räume; zugleich vermittelt es nicht nur in vertikaler Richtung zwischen beiden Ebenen, sondern es nimmt auch inhaltlich die Korrespondenz zu Leben, Werk und Wirkung Schillers auf. – Scheinbar naiv werden leicht erfaßbare Fundstücke, Alltagsmaterialien und Pappmaché-Figuren vorgeführt, die ihre Assoziationen von unten nach oben, vom Herkommen bis in den Himmel der Nachwelt entwickeln. Zentrales Motiv ist die Figur des Dichters, durch die objektgewordenen Verhältnisse seiner Herkunft eingegrenzt, aus dessen Handschrift ein ›Götterfunke‹ in den darüberliegenden, ›dramatischen‹ Himmel fährt, der die Gedankenwelt Schillers eröffnet und sich als ›Welttheater‹ entpuppt. Durch ein Theaterportal erkennt man neben den Zeichen und Gefährdungen unserer Zeit zwei Symbolfiguren, die einen fundamentalen Lebenskonflikt Schillers andeuten, eine Frau als Freiheitsfigur in Konfrontation mit einem Vertreter der herrschenden Macht. Gedanken an Schillers ›Schaubühnen‹-Rede, an die Erziehung der Fürsten werden ebenso wachgerufen wie die Idee der Verantwortung des Künstlers für die ›ästhetische Erziehung des Menschen‹. Das Publikum ist angehalten, den gebotenen Spiel-Raum mit eigenen Überlegungen auszuloten.<sup>9</sup>

Die räumliche Disposition der Ausstellung war durch die Museumsarchitektur zwingend vorgegeben. Ein großer hallenartiger Raum nahm die Exponate zu Leben und Werk auf, während der dahinter liegende kleinere Raum sowie der über eine Treppe erreichbare Raum im zweiten Obergeschoss Zeugnisse zur Schiller-Rezeption von 1805 bis zur Gegenwart aufnahmen. Es ist hier nicht der Ort, bei dem Problem zu verweilen, dass Literatur eigentlich nicht ausgestellt werden kann, sondern gelesen werden muss, dass jede Ausstellung nur Brücken bauen kann zwischen Literatur und ihren Lesern beziehungsweise Betrachtern. Über die objektiv bedingten Grenzen aller literaturmusealen Präsentation waren sich die Beteiligten einig. Entschieden werden musste frühzeitig, ob man mit Originalen oder grundsätzlich mit Ersatzformen (Faksimiles) arbeiten wollte. Dass die Entscheidung zugunsten der Ersatzformen fiel, halte ich auch im Lichte gegenwärtiger Erkenntnis für richtig – alle Originale, ob es nun Autographen, Graphiken oder dingliche Objekte sind, führen aus vielen Gründen eine fragile Existenz, sind in besonderem Maße auf Schutz und konservatorische Vorsorge angewiesen. Dem stets an dieser Stelle erfolgenden Hinweis auf das Auratische des Originals – mit dem Kronzeugen Walter Benjamin im Hintergrund – will ich seine Bedeutung nicht absprechen,<sup>10</sup> und für temporäre

<sup>9</sup> Jochen Golz, Rosalinde Gothe: Das Schillermuseum in Weimar. Weimar 1989, S. 48.  
<sup>10</sup> Vgl. Jochen Golz: Verwahrung oder Vernutzung von Handschriften? Ausstellungserfahrungen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv. In: Sabine Brenner-Wilczek,

Ausstellungen soll er auch durchaus befolgt werden; für Dauerausstellungen freilich wird sich aus meiner Sicht die weitgehende Beschaffung von Ersatzformen nicht vermeiden lassen, selbst wenn – wie im Schiller-Museum heutzutage – bessere klimatische Bedingungen existieren. Im Falle Schillers war die Entscheidung zu guten Teilen auch aus der Not geboren, denn Weimar verfügt im Gegensatz zu Marbach nur über einen sehr begrenzten Bestand an dinglichen Objekten aus Schillers Nachlass. Auch im Hinblick auf autobiographische Dokumente bot der Fundus im Goethe- und Schiller-Archiv lediglich begrenzte Auswahlmöglichkeiten, so dass die Mitwirkenden auf gute Kooperation etwa mit dem Universitätsarchiv Jena und dem Staatsarchiv Weimar angewiesen waren.<sup>11</sup>

Während die beiden kleineren Räume zur Rezeption gestalterisch nur wenige Probleme bereiteten – nicht zuletzt darum, weil sie mehr Wandfläche besaßen –, erwies sich der große Raum zu Leben und Werk als gestalterische Herausforderung. Da der hallenartige transparente Raumcharakter gewahrt bleiben sollte, stellte sich die Frage, wie der Besucher sinnvoll geführt und wie zugleich ein Vitrinen-Friedhof vermieden werden könne. Die Lösung bestand zunächst darin, optische Akzente in Gestalt von plastischen Figuren aus Dramen Schillers zu setzen, und zwar aus den *Räubern*, aus dem *Wallenstein* und aus dem *Tell*, die in Vitrinhöhe aufgestellt wurden.<sup>12</sup> Daraus ergab sich eine sinnvolle Korrespondenz zu den Vitrinengruppen und zugleich ein ordnendes Strukturprinzip insgesamt. Was die Stoffverteilung zwischen Wandflächen und Vitrinen betraf, so wurden auf den Wandflächen, deren Gestaltungsintentionen sich am ehesten mit dem Layout eines spannungsvoll komponierten Bildbandes vergleichen lassen, Lebensstationen Schillers durch autobiographische Zeugnisse, Bilddokumente und typographisch durchgestaltete Werktexte veranschaulicht, während in den Vitrinen vor allem Zeugnisse zu Entstehung, Überlieferung und zeitgenössischer Wirkung von Schillers Werken ausgelegt wurden (Abb. 3). Dem Begleitbuch zur Ausstellung wurden Raumskizzen beigegeben, die dem Besucher die Orientierung erleichtern sollten.

Sikander Singh (Hrsg.): »... das hohe Geistergespräch«. Über Literatur im musealen und digitalen Raum. Bielefeld 2008, S. 61-66.

- 11 Sehr zugute kam dem Schiller-Museum der Umstand, dass sich seit Längerem verlässliche Arbeitskontakte zwischen dem Goethe-Nationalmuseum und dem Schiller-Nationalmuseum in Marbach, repräsentiert durch Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin, entwickelt hatten, so dass wir von Marbach aus uneigennützig mit vortrefflichen Faksimiles ausgestattet und auch in manch anderer Hinsicht unterstützt wurden.
- 12 Die Figuren, die in der Detailausführung etwa die Mitte zwischen plastischer Ausmodellierung und kostümierten Schaufensterpuppen hielten, entstanden in einer Gemeinschaftsarbeit der Berliner Bildhauerin Marie-Luise Bauerschmidt mit den Werkstätten des Deutschen Nationaltheaters Weimar, wo nach älteren Vorlagen die historischen Kostüme angefertigt wurden.

Mit der biographisch-thematischen Grundanlage im ersten Raum schloss die Schiller-Ausstellung an das Goethe-Museum von 1982 an. Schillers Leben wurde in drei Abschnitte gegliedert: Dem Zeitraum zwischen 1759 und 1784 (mit den Schwerpunkten Kindheit und Jugend, Erziehung in der Karlsschule, Mannheim, Stationen der Flucht) folgte das Jahrzehnt zwischen 1785 und 1794, in dem sich Schillers klassisches Kunstkonzept ausprägte, er selbst als historischer Schriftsteller und als Theoretiker hervortrat (biographisch lokalisiert in Leipzig und Dresden, Rudolstadt, Volkstedt und Jena), und sein letztes Lebensjahrzehnt (seit 1799 in Weimar), das im Zeichen des Arbeitsbündnisses mit Goethe stand.

Bei der musealen Visualisierung von Schillers Lebensproblematik ergeben sich Schwierigkeiten, die mit dem Charakter von Schillers Existenz zusammenhängen. Während Goethes Leben sich in vielfältigen Kontakten zu allen Sphären der Realität, zu Kunst und Wissenschaft manifestiert und entsprechend durch eine große Zahl bildlicher und dinglicher Zeugnisse veranschaulicht werden kann, ist Schiller – vom Schreibtisch, seinem existentiellen Mittelpunkt aus – mit der Welt vor allem geistig in Kontakt getreten. Seine Arbeit für das Theater ist wesentlich nur auf dem Papier dokumentiert, von seiner akademischen Lehrtätigkeit, die er nur kurze Zeit ausüben konnte, existieren keine bildkräftigen Zeugnisse, amtliche, gar politisch verantwortliche Tätigkeiten wie Goethe hat Schiller nicht aufzuweisen. Es ist die Existenz eines bürgerlichen Intellektuellen, die vor Augen geführt werden musste: arm an äußeren Ereignissen, an Reisen und markanten Erlebnissen, reich an inneren Erkenntnissen und Bekundungen. Da die ›äußere‹ Biographie nur in geringem Maße Möglichkeiten zur Visualisierung eröffnete, musste das Interesse des Besuchers durch entsprechend ausgewählte Zitate auf die ›innere‹ Biographie, auf Schillers Lebensproblematik, gelenkt und der Bezug zum künstlerischen Werk hergestellt werden. Von Jugend an hat Schiller seine Lebenswirklichkeit als bedrückend erfahren, und zugleich ist er dieser Wirklichkeit mit dem Willen zu Behauptung und Bewährung im Zeichen eines ›Trotz alledem‹ entgegengetreten – diese Konstellation wiederholt sich an markanten Punkten seiner Biographie und findet in seinem Brief an den Freund Körner vom 15. November 1802 eine in ihrer Nüchternheit beeindruckende Formulierung<sup>13</sup> und im letzten Brief an Wilhelm von Humboldt (vom 2. April 1805) ihren heroischen Ausdruck: »Und am Ende sind wir ja beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge«. <sup>14</sup> In unmittelbarer Nähe zu diesem Exponat wurde der Sektionsbericht des Leibmedikus Wilhelm Ernst Christian Huschke ausgelegt, dessen

13 In Schillers Brief heißt es: »Die Hauptsache ist der Fleiß, denn dieser giebt nicht nur die Mittel des Lebens, sondern er giebt ihm auch seinen alleinigen Werth« (SNA 31, S. 172).

14 SNA 32, S. 206.



Abb. 3  
 Schiller-Ausstellung von 1988,  
 Blick in den Raum zu Leben, Werk und zeitgenössischer Wirkung

grausam-sachlicher Befund in den Satz mündet: »Bey diesen Umständen muß man sich wundern, wie der arme Mensch so lange hat leben können«. <sup>15</sup>

Die Ausstellungsmacher hatten sich die Aufgabe gestellt, die Polarität von trister Realität und hoch zielendem Künstlertum ins Bewusstsein zu heben, mithin die zeitgenössische Wirklichkeit möglichst anschaulich zur Erscheinung gelangen und die imponierende ideelle Größe der Persönlichkeit Schillers im Kontrast dazu sichtbar werden zu lassen. Die wenigen Dokumente zu Schillers konkreter Lebenssituation (z. B. das Erziehungsreglement an der Karlsschule, die *Tabella der Professorium Extraordinariorum auf der Universität Jena*, Schillers Lehrtätigkeit betreffend, oder sein Arbeits- und Finanzplan von 1802) mussten wirkungsvoll platziert werden. Schillers Anspruch an sich selbst und an die Kunst hat eine individuell-existentielle und eine menschheitlich-repräsentative Dimension; wenn Schiller sich als freier bürgerlicher Autor definiert, definiert er sich zugleich als ein Künstler, der eine repräsentative, Publikum und Menschheit geistig mobilisierende Wirkungspotenz besitzt. Eine kontrastive Text- und Bildauswahl sollte diese Intention unterstützen. Entgegenzuarbeiten war einer gerade für Schiller charakteristischen verklärenden Identifi-

<sup>15</sup> SNA 41.2 A, S. 494.

kation von Persönlichkeit und Werk, wie sie die Rezeption des Autors weithin gekennzeichnet hat; befördert werden sollte beim Betrachter eine spannungsvolle Einheit von Übereinstimmung und distanzierender Reflexion.

#### IV.

Im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte Schillers war insbesondere dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Schiller nach Anlage und Charakter von Anbeginn ein wirkungsstrategisch disponierender Autor gewesen ist. Diese Grundeigenschaft seiner Texte hat ihm ein Renommee verschafft, das in alle Bereiche der Gesellschaft hineinwirkte. In allen Phasen der deutschen und europäischen Geschichte ist Schiller in Dienst genommen worden. Wuchs ihm in den ersten Jahrzehnten nach seinem Tode ein Heldenstatus zu, der sogar den Ruhm Goethes verdunkelte, avancierte er nach 1848 zur nationalen Identifikationsgestalt auf dem Wege zur deutschen Einheit und in den Ländern Osteuropas zu einem Weggefährten nationaler Befreiungsbewegungen, so nahm ihn der Wilhelminismus für sein hohles Ideal von deutscher Größe, für die Einheit von Geist und Macht in Anspruch. Auf sehr besondere Weise erwies sich Schiller, wie bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen wäre, als »Zeitgenosse aller Zeiten«.<sup>16</sup> Krisen und Wandlungen europäischer Geschichte werden auch im Spiegel der Schiller-Rezeption deutlich.

Diese Konstellation ließ es als zwingend notwendig erscheinen, im Museum das wirkungsgeschichtlich relevante Material nach verschiedenen Strängen der Rezeption zu ordnen und dann innerhalb dieser Einheiten chronologisch zu präsentieren. Als Gliederungspunkte boten sich die politische Inanspruchnahme Schillers durch Bürgertum und Arbeiterbewegung, die Rezeption in Wissenschaft und Schule sowie die Aneignung Schillers auf dem Theater, in bildender Kunst, Musik und Literatur an. Die Schiller-Jubiläen erwiesen sich dabei als Konzentrations- und Kulminationspunkte. Rezeptionsgeschichtliches Material lag in unterschiedlicher Dichte vor, so dass in nicht wenigen Fällen erst genauer recherchiert werden musste. »In der unbeschönigten Aufbereitung des heterogenen Materials«, so formulierte ich 1988, »muß das Museum seiner Chronistenpflicht gegenüber der Historie gerecht werden; indes ist es ebenso angehalten, jene Wirkungsmomente zu akzentuieren, die sich im Fortgang der Geschichte als bleibend, menschheitliche Emanzipation befördernd erwiesen haben, und, hoffen wir, erweisen werden« (S. 1565). Ob dieser Anspruch tatsächlich eingelöst worden ist, kann »ad oculos« nicht mehr nachgeprüft werden, da die museale Präsentation im Jahre 1995 abgebaut wurde. Im Folgenden kann das Vorgehen nur an Beispielen demonstriert werden.

<sup>16</sup> So die Selbstaussage im Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 25. Januar 1795 (SNA 27, S. 129).

Ein gutes Beispiel für den disparaten Charakter der Schiller-Rezeption bietet die Zeit zwischen 1933 und 1945. Hier hatte die große Marbacher Ausstellung »Klassiker in finsternen Zeiten« von 1983 Pionierarbeit geleistet.<sup>17</sup> Daran konnte angeschlossen werden. Im Jubiläumsjahr 1934 feierten die Nazis Schiller als den »ewige[n] Deutsche[n]«,<sup>18</sup> 1932 schon rief ihn der Nazi-Funktionär Hans Fabricius zum »Kampfgenossen Hitlers«<sup>19</sup> aus. 1934 erhielt auch die Universität Jena den Namen »Friedrich-Schiller-Universität«. Auf der anderen Seite sorgten deutsche Antifaschisten dafür, dass ihr Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitlerterror als *Wallenstein*-Reclamausgabe getarnt in Deutschland verbreitet werden konnte. Der Widerstand der Geschwister Scholl und ihrer Freunde formierte sich auch im Zeichen Schillers; eines ihrer Flugblätter enthielt ein Zitat aus Schillers Schrift *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon*.<sup>20</sup> In der antifaschistischen Publizistik und auf den Bühnen des Exiltheaters (z. B. in Zürich) wurde Schiller als Zeuge eines anderen, besseren Deutschlands aufgerufen. Geschichte wurde hier in ihrer Tatsächlichkeit dokumentiert. Die Exponatbeschriftungen enthielten sich eines wertenden Kommentars. Der Besucher sollte sich sein eigenes Urteil bilden.

Insgesamt besaß die Darstellung zur politischen Rezeption Schillers, zumal in den sozialen Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts, den Charakter einer sachlichen Dokumentation. Ebenso konnte sich das Museum die Präsentation instruktiver Zeugnisse zur Schiller-Forschung und Schiller-Edition (von der Übereignung des Nachlasses in das Goethe- und Schiller-Archiv bis zur Schiller-Nationalausgabe) als Verdienst anrechnen. Gleiches gilt für die Darstellung der internationalen Schiller-Rezeption. Lohnend und gleichermaßen attraktiv für den Besucher war es, deutsche Schiller-Inszenierungen des 19. und 20. Jahrhunderts vorzustellen und die Schiller-Rezeption in den Künsten allgemein zu dokumentieren. Hier erwies sich die Zusammenarbeit mit Theatern und spezialisierten Museen, etwa mit dem Theatermuseum in Köln oder mit der Theaterammlung der Staatlichen Museen in Meiningen, als außerordentlich bereichernd. Brechts Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* bekam seinen Platz als Zeugnis sozialer Transformation der Schiller'schen Stückidee in die Moderne – in Abgrenzung von Schiller, keineswegs in dessen radikaler Zu-

17 *Klassiker in finsternen Zeiten 1933-1945*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 2 Bde. Marbach 1983.

18 Ebenda, Bd. 1, S. 178.

19 Hans Fabricius: Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen. Bayreuth 1932.

20 In dem Flugblatt hieß es: »Alles darf dem Besten des Staates zum Opfer gebracht werden, nur dasjenige nicht, dem der Staat selbst nur als ein Mittel dient. Der Staat selbst ist niemals Zweck, er ist nur wichtig als eine Bedingung, unter welcher der Zweck der Menschheit erfüllt werden kann, und dieser Zweck der Menschheit ist kein anderer als Ausbildung aller Kräfte des Menschen, Fortschreitung« (zitiert nach: *Klassiker in finsternen Zeiten* (Anm. 17). Bd. 2, S. 250).

rückweisung. Brecht war schon in der Darstellung von Leben und Werk zu Wort gekommen, als das Arbeitsbündnis zwischen Schiller und Goethe mit der aus Brechts *Arbeitsjournal* entnommenen Überschrift »Eine hochgesinnte Verschwörung« versehen worden war. Raum gegeben wurde den Schiller-Aufführungen der 1950er und 1960er Jahre in beiden deutschen Staaten, bevor sich ausgangs der 1960er Jahre auf dem Theater neue Tendenzen Geltung verschafften (im Museum unter der eher zaghaften Überschrift »Neue Verständigung mit Schiller« firmierend). Optisch wurden Peter Zadeks Bremer *Räuber* von 1965/66 in einen internationalen Kontext gestellt und gewissermaßen im Theater der Welt »neutralisiert«. Doch aufmerksamen Besuchern konnte nicht verborgen bleiben, dass die *Räuber* von Karge und Langhoff, 1971 an der Berliner Volksbühne zur Aufführung gelangt, ästhetische Impulse von Zadek bekommen hatten, den rebellischen Geist der 68er auf Schillers dramatischen Erstling übertrugen und, wie im Museum dokumentiert, unter Intellektuellen wie unter dem vorwiegend jugendlichen Publikum ungeheures Aufsehen erregten. Hier wurde eine Bresche geschlagen in die konventionelle Klassik-Pflege der DDR, als deren getreue Bewahrer sich nicht wenige Germanisten, vor allem aber die Lehrplangestalter und ihre Vollstrecker in den Schulen verstanden hatten.<sup>21</sup> Wenn das Museum sich zu dem Grundsatz bekannte, Schiller vom Sockel zu holen, so verband sich damit auch eine vorsichtige Distanzierung von der Behandlung Schillers an den Schulen, der dort weiterhin für eine sozialistische Erziehung im Zeichen älterer Verlautbarungen in Dienst genommen wurde; 1959 hatte das Schiller-Komitee der DDR erklärt: »In der Deutschen Demokratischen Republik [...] beginnen Schillers Zukunftsträume Wirklichkeit zu werden.«<sup>22</sup> In der Volksbildung war Schiller kein schwieriger, sondern ein getreuer Gefährte.<sup>23</sup>

Die Darstellung der Rezeptionsgeschichte in beiden deutschen Staaten bescherte den Museumsgestaltern besondere Probleme. Es war unumgänglich, die Jubiläumsjahre 1955, 1959 und 1984 zu dokumentieren, Thomas Mann und Johannes R. Becher zu Wort kommen zu lassen oder die Jubiläen der 1950er Jahre in der DDR als Huldigungen an den Nationaldichter Schiller darzustellen. Unumgänglich war es auch, dem Schiller-Bild in der Schule Reverenz zu erweisen, zumal die zuständige Ministerin, Margot Honecker, die Ehefrau des Partei- und Staatsführers war; sie kam mit einem Zitat aus ihrem Aufsatz

21 Vgl. Harro Müller-Michaels: Der literarische Kanon in der Oberschule der DDR. In: Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsg.): Weimarer Klassik (Anm. 4), S. 219-232.

22 Zitiert nach Jochen Golz, Rosalinde Gothe: Das Schillermuseum (Anm. 9), S. 58.

23 »Schwieriger Gefährte Friedrich Schiller«, so hatte Bernd Leistner 1984 einen bemerkenswerten Text für den *Sonntag* (Nr. 46) betitelt, überarbeitet und erweitert in: Ders.: Sixtus Beckmesser. Essays zur deutschen Literatur. Berlin, Weimar 1989, S. 29-35.

*Der gesellschaftliche Auftrag unserer Schule* zu Wort, freundlich gerahmt von Kinderzeichnungen zu Schiller-Motiven und Berichten über Weimar-Exkursionen junger Leute. Vor allem in diesem Bereich der musealen Präsentation sind nach 1990 Korrekturen vorgenommen worden.

Zu den in Hinwendung und Kritik originellsten Klassik-Adepten der Gegenwart gehörte und gehört Volker Braun. Am 27. April 1984 hatte sein *Dmitri* am Schweriner Theater Premiere, eine Paraphrase von Schillers *Demetrius*-Fragment, das am selben Abend zur Aufführung kam. Am 17. März 1984 notierte Braun mit Bezug auf sein aktuelles Dramenprojekt: »Die heutigen Zeiten drehen uns die Worte von gestern im Munde um, die harmlosen mögen schrecklich klingen und die schrecklichen harmlos. Die Wirklichkeit selbst arbeitet die Texte um, man muß ihr folgen, um realistisch zu bleiben.«.<sup>24</sup> Mit diesem Zitat wurde der Museumsbesucher entlassen, der den Weg bis zu den abschließenden Kapiteln zur Wirkungsgeschichte Schillers auf dem Theater gefunden hatte. Vieldeutig in seiner Aussage, keineswegs auf einen Nenner zu bringen, sollte der Text von Volker Braun den Besucher zugleich irritieren und anregen: irritieren im Hinblick auf eine Gegenwart, die sich denkbar weit bereits von ihren ursprünglichen Heilsversprechungen entfernt hatte – für die stets auch die Klassiker in Dienst genommen worden waren –, anregen, im Sinne von Volker Braun Schiller auf ›realistische‹ Weise neu zu erschließen.

## V.

Da die Sammlung mit Pressestimmen zur Museumseröffnung ebenso wie der Aktenbestand der NFG derzeit ausgelagert und somit unzugänglich ist, muss es mit der aus der Erinnerung geschöpften Bemerkung sein Bewenden haben, dass das Echo diesseits und jenseits der Grenze (darunter auch der Bericht von Volker Panzer im Kulturmagazin »Aspekte« des ZDF) freundlich und anerkennend war. Freilich bekam die offizielle Eröffnungsfeier am 10. November 1988 – wie so vieles, was sich damals in der DDR zutrug – auch eine gespenstische Note. Während im Foyer des neuen Museums Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann die Erbpflege der DDR feierte und, offensichtlich fasziniert von seiner ersten (privilegierten) Erfahrung mit einem Computer, allerlei Rodomontaden über die Segnungen der Technik zum Besten gab, drängten sich draußen jene, die gerade mit brennenden Kerzen in der Hand ihren Ausreisewilligen demonstriert hatten und nun neugierig durch die Scheiben spähten, welch Spektakel sich drinnen wohl ereigne. Wie hätte wohl Schiller auf diesen Widerspruch von ›Ideal‹ und Wirklichkeit reagiert?

<sup>24</sup> Zitiert nach Jochen Golz, Rosalinde Gothe: Das Schillermuseum in Weimar (Anm. 9), S. 77.

Eine Nachbemerkung soll sich anschließen. Lange bevor die DDR-Kulturpolitiker die Entscheidung trafen, Schiller ein eigenes Museum in Weimar einzurichten, war die Diskussion im Gange, ob man nicht besser beraten sei, *beiden* Klassikern eine Ausstellung im Goethe-Nationalmuseum zu widmen, und diese Diskussion ist bis auf den heutigen Tag nicht verstummt. 1995 wurde die Schiller-Präsentation im Museum abgeräumt – nach meiner Erinnerung, die ich aufgrund fehlender Quellen nicht weiter konkretisieren kann, aus zwei Gründen: der angeblich vorwaltenden Didaktik wegen, was mit guten Argumenten zurückgewiesen werden kann, und wegen des Verzichts auf Originale. Gleichwohl wurde später – und hier kann ich mich auf Gespräche keineswegs mit DDR-Nostalgikern berufen – von nicht wenigen Besuchern des historischen Schillerhauses diese Entscheidung bedauert und im gleichen Atemzug hinzugefügt, dass die Exposition von 1988 mit einigen Reparaturen im wirkungsgeschichtlichen Bereich sehr wohl weiter hätte bestehen können. So trägt das Gebäude zwar weiterhin den Namen Schiller-Museum, doch zu Unrecht, denn es wird seither für Wechselausstellungen genutzt und hätte im Grunde längst umbenannt werden müssen. Nur der Name bewahrt also die Erinnerung an ein Schiller-Museum, das 1988 eröffnet und wenige Jahre später schon aus der Welt geschafft wurde. Die Hoffnung auf ein neues Schiller-Museum sei dennoch in gut Schiller'scher Tradition an den Horizont projiziert.

## 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**

Jochen Golz: Eine Episode ohne Folgen? Das Weimarer Schiller-Museum.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012. Göttingen 2012, S. 227-242.