

CHRISTIAN HECHT

Klassiker-Inszenierung im höfischen Kontext

Die Dichterzimmer im Weimarer Schloss

Die Dichterzimmer¹ im Westflügel des Weimarer Schlosses stehen am Anfang einer für Weimar spezifischen Erinnerungs- und Museumskultur. Die vier Räume, mit deren Einrichtung 1835/36 begonnen wurde, enthalten – ein wenig zugespitzt formuliert – eine Dauerausstellung mit Illustrationen zu den Werken Goethes, Schillers, Wielands und Herders. Das Vorhaben geht auf die Großherzogin Maria Pawlowna zurück, die jedoch darauf verzichtete, sich hier selbst feiern zu lassen. Die von vorneherein für die Öffentlichkeit bestimmten Zimmer sind keine ›höfischen‹ Räume, sie stehen nur noch in einem höfischen Kontext.

Die Besucher des 19. Jahrhunderts betraten die Dichterzimmer normalerweise durch das sogenannte achteckige Zimmer,² zu dem eine Nebentreppe führt, die heute nicht in den Besucherrundgang einbezogen ist. Das Bild, das sich ihnen bot, hat sich im Laufe der Zeit kaum verändert: reiche spätklassizistische Räume, die keinerlei höfische Funktion besitzen, sondern einzig und allein dem Andenken der vier Weimarer Dichter gewidmet sind. Der Auftakt im achteckigen Zimmer ist noch recht bescheiden. Dieser Raum verfügt über kein eigenständiges Bildprogramm, dafür befinden sich hier Wandschränke, in denen ehemals persönliche Erinnerungstücke vor allem aus dem Besitz Schillers aufbewahrt wurden. Hatte man sich in das hier ausliegende Besucherbuch eingetragen, betrat man das Schillerzimmer (Taf. 1, S. 49).³ Der erste Eindruck wird von kräftiger Farbigekeit bestimmt, von stark vergoldetem Stuck und einem bronzenen Kronleuchter. Den entscheidenden Anteil an der Gestaltung des Schillerzimmers hatte Bernhard Neher, ein junger, in München ausgebildeter Historienmaler. Die Themenfülle ist überwältigend. Hier zeigt sich bereits, welche Ansprüche die Räume an den Betrachter stellen. Sie setzen eine genaue Kenntnis der illustrierten Texte voraus. Das ist durchaus erstaunlich, wenn man bedenkt, dass einige dieser Texte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erst wenige Jahrzehnte alt waren.

1 Der vorliegende Aufsatz stützt sich im Wesentlichen auf Christian Hecht: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation. Der Westflügel des Weimarer Residenzschlosses – Architektur und Ausstattung. Ostfildern 2000.

2 Ebenda, S. 65 f.

3 Vgl. ebenda, S. 49-64.

Das Zentrum des Raumes ist die Kaminwand mit der Büste Schillers. Durch diese Büste, die in einer runden, von einem goldenen Lorbeerkranz umgebenen Wandnische steht, wird das Zimmer zu einem Gedächtnisraum. Es handelt sich um eine Variante des Schillerporträts von Johann Heinrich Dannecker. Programmatisch sind die Worte der hier angebrachten Inschrift: »Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke, | Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort, | Mein unermesslich Reich ist der Gedanke, | Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort«.⁴

Diese Worte spricht die personifizierte Poesie in Schillers *Huldigung der Künste*, einem Festspiel, das er 1804 für den Einzug der Großfürstin Maria Pawlowna geschrieben hatte und auf das sich das an der Kaminwand befindliche Fresko bezieht. Damit wird hier – aber auch nur hier – auf die Auftraggeberin angespielt. Der Dichter huldigte der Fürstin, und diese ehrt nun wiederum den Dichter. Ein Betrachter, der von der Herkunft des Zitates nichts weiß, kann keinen direkten Bezug zu Maria Pawlowna herstellen, denn die Worte der Inschrift beziehen sich offenbar auf die Dichtkunst und damit auf Schiller, letztlich wohl auf alle Dichter, die Maria Pawlowna feiern ließ. Im Hintergrund stand echte Wertschätzung, daran wird man nicht zweifeln. Völlig unpolitisch ist das Dichtergedächtnis der Dichtezimmer trotzdem nicht. Die Verbindung des Weimarer Fürstenhauses zu ›seinen‹ Dichtern ließ sich natürlich auch politisch interpretieren. In diesem ›staatstragenden‹ Sinne heißt es etwa in einer 1855 erschienenen Publikation der Darstellungen zur *Glocke* im Schillerzimmer, »daß die erlauchte[n] Bewohner [des Schlosses] nicht nur die altherwürdige Fürstenkrone schmückt, sondern auch der ewig frische Kranz unvergänglichen Verdienstes um die deutsche Dichtkunst durch den fördernden, freundlichen Schutz, den sie den Priestern derselben angedeihen ließen«.⁵ Derartige Gedanken mögen den »erlauchten Bewohnern« zwar ebenfalls durch den Kopf gegangen sein, sie haben sie aber nicht mehr verbildlichen lassen. Die Bildprogramme der Dichtezimmer verzichten auf jedes äußerliche und direkte Herrscherlob. Den Besuchern wird absichtsvoll überlassen, die Abwesenheit der fürstlichen Auftraggeber als bescheidenes Zurücktreten hinter das Werk der Dichter zu interpretieren.

Die Siebenzahl der im Schillerzimmer dargestellten Dramen ergab sich aus den verfügbaren Wandflächen. Ihre Reihe beginnt mit *Fiesco*, es folgen *Don Carlos*, *Wallenstein*, *Die Braut von Messina*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orléans* und *Wilhelm Tell*. Um die Handlung der Dramen wenigstens andeuten

4 SNA 10, S. 290.

5 Schiller's Lied von der Glocke in 40 Blättern bildlich dargestellt von Bernhard Neher. Nach den Entwürfen zu den Wandgemälden im Grossherzogl. Schlosse zu Weimar auf Holz gezeichnet von Heinrich Leutemann und geschnitten von Johann Gottfried Flegel. Nebst einem Vorwort von Carl Vogel. 2 Bde. Leipzig 1855. Bd. 1: Erste Hälfte in 20 Blättern, [o. S.].

zu können, wurden über den Hauptbildern jeweils zwei Nebenszenen dargestellt, die zusammen fast ein Halbrund bilden. Die getroffene Auswahl entspricht der zeitgenössischen Wertschätzung, wie sie auch in den Programmen der Schillerfeiern zum Ausdruck kam: alle großen Dramen, nicht jedoch die *Räuber* oder *Kabale und Liebe*. Man darf von einer nicht ganz vorurteilsfreien Vollständigkeit sprechen. Beachtlich ist die historische Genauigkeit der Darstellungen, etwa bei den Kostümen der Königinnen, bei Wallensteins Ordenskette usw.

Bei den Gedichten stellte sich die Frage von Auswahl und Anordnung anders, denn hier war es unmöglich, Vollständigkeit zu erreichen. Man entschied sich stattdessen für eine einheitliche Gruppe. Dabei fällt der Verzicht auf antike Themen auf; es werden ausschließlich mittelalterliche Sujets genutzt. Das dürfte der Grund gewesen sein, warum *Der Gang nach dem Eisenhammer*, *Der Kampf mit dem Drachen*, *Der Graf von Habsburg* und *Der Ritter Toggenburg* als Einheit betrachtet wurden, wie es auch in der 1822 bis 1826 bei Cotta verlegten Ausgabe der Fall ist, wo diese vier Gedichte direkt hintereinander stehen. Inhaltlich kann man sie unter dem Begriff der Tugend zusammenfassen. Es hätte sich also eine gute Möglichkeit geboten, auf die tugendhaften Herrscher anzuspielen. Das aber geschieht nicht. Bei der *Glocke* liegen die Verhältnisse noch einmal anders, da das Gedicht als Vorlage für eine Arabeske benutzt wurde. Diese Wahl lag nahe, hatte der Text doch spätestens seit Goethes Epilog von 1805 einen denkmalhaften Charakter angenommen. Er eignete sich hervorragend, um Allgemeinmenschliches zu thematisieren.

Hat man das Schillerzimmer betrachtet, kehrt man in den achteckigen Raum zurück, um von hier aus die Goethegalerie⁶ zu betreten (Taf. 2, S. 49). Deren formale Konzeption ist das Werk Karl Friedrich Schinkels, den Hauptanteil an der Ausführung hatte wiederum Bernhard Neher. Das inhaltliche Zentrum der Goethegalerie ist die den Fenstern gegenüberliegende Hauptwand. Hier befindet sich über der Tür ein Relief von Angelika Facius. In einem zeitgenössischen Bericht wird es beschrieben als »Goethe's Profilbildnis in einem Medaillon, das von der Victoria und Fama gehalten wird, und daneben die ›Dichtung‹ vom ›Genius‹ begleitet, welche den ›geheimnisvollen Schleier aus der Hand der Wahrheit‹ empfängt, zu deren Seite die ›Forschung‹ steht.«⁷ Es handelt sich um die bildliche Umsetzung eines Verses aus Goethes Gedicht *Zueignung*. Die Goethegalerie besaß mit diesem Relief zwar einen inhaltlich hochrangigen und komplexen Mittelpunkt, wie ihn die Dichterzimmer sonst nicht aufweisen, es blieb aber formal hinter den vollrunden und lebendigen Büsten zurück, die als

⁶ Vgl. Christian Hecht: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation (Anm. 1), S. 85-103.

⁷ [Ludwig von Schorn]: Die Ausstellung des großherzoglichen Kunstinstituts in Weimar vom 3. bis 20. September (Schluß). In: Kunstblatt 21 (1840), S. 437. Vgl. ders.: Kunstblatt 22 (1841), S. 411.

höherwertig empfunden wurden. 1850 wurde daher eine »Säule von grünem Gipsmarmor als Postament zu Goethe's Büste«⁸ angeschafft, um ein Exemplar der Goethebüste von Christian Daniel Rauch⁹ aufzustellen. Nicht nur weil das Goetherelief die Längswand der Galerie zum inhaltlichen Zentrum des Raumes macht, war es sinnvoll, an dieser Stelle die weiteren Schwerpunkte des Programms zu setzen; hier gab es auch Raum für zwei großformatige Wandbilder. Sie beziehen sich auf den ersten und den zweiten Teil des *Faust*, der bereits von den Zeitgenossen als Hauptwerk Goethes verstanden wurde. Thematisiert werden besonders emotionale Momente wie etwa Fausts Tod. Die Zusammenstellung mit dem Relief der Supraporte erlaubt es sogar, an eine schon damals übliche Identifizierung des Dichters mit seinem Helden zu denken. Über den Wandbildern zum *Faust* wurden je drei kleinere Bildfelder mit Szenen aus Balladen angeordnet. Über dem *Faust I* stellte Neher den *Zauberlehrling* dar sowie den *Erlkönig* und den *König in Thule*; über dem Wandbild zu *Faust II* befinden sich Illustrationen zu den Gedichten *Der Fischer*, *Der neue Pausias und sein Blumenmädchen* sowie *Der Gott und die Bajadere*. Als Rahmungen erscheinen seitlich Bildstreifen zu Oden und Hymnen. Neben *Faust I* wird links *Prometheus*, rechts *Meine Göttin* gezeigt; neben *Faust II* links *Ganymed* und rechts *Wandrer's Sturmlied*. Diese schmalen, von Schinkel entworfenen Bildfelder geben der Hauptwand der Goethegalerie ihren besonderen Reiz, denn hier beweist sich die Fähigkeit des Architekten, auch ungünstig geschnittene Wandflächen angenehm zu proportionieren. Außerdem erreicht Schinkel durch die Einführung dieser ungerahmten Streifen eine rahmenartige Zusammenfassung aller Fresken der Hauptwand.

Die Schmalseiten des Raumes hat Schinkel in Entsprechung zur Hauptwand konzipiert. Neben den Türen wurde links und rechts je ein hochrechteckiges Bildfeld angebracht, über dem nochmals ein kleines Fresko steht. Alle acht Darstellungen zeigen Dramen. Die Ausführung der Arbeiten übertrug Neher seinem Mitarbeiter Clemens Kögl. An der Wand zum achteckigen Zimmer sieht man Szenen aus dem *Egmont*. An der gegenüberliegenden Wand befinden sich Darstellungen zum *Götz von Berlichingen*. Über jeder der vier großformatigen Fresken der Seitenwände befindet sich ein kleineres Bildfeld zu Goethes *Iphigenie*. Diese Darstellungen korrespondieren jeweils mit einem antiken Sarkophagrelief. Es handelt sich um römische Werke des 2. Jahrhunderts, die Motive aus der *Iphigenie auf Tauris* des Euripides zeigen. Der Ankauf dieser beiden bedeutenden Objekte stand am Beginn der Konzeptionen für die Goethegalerie. Darauf wird gleich noch einzugehen sein.

8 ThHStAW, HMA 2264, Inventarium über die im kleinen Schloßflügel im Jahr 1831 eingerichteten Zimmer und die darin befindlichen Meubels, fol. 28r (Beleg vom 22. April 1850).

9 Klassik Stiftung Weimar, A 2050.

Dasselbe Einteilungsschema, das Schinkel für die Darstellungen der Stirnwände entworfen hatte, sah er auch für die Fresken der Fensterseite vor. Zwischen den vier Fenstern befinden sich drei große Fresken, über denen wiederum je ein kleineres Fresko angebracht wurde. Das mittlere Bild, das Gustav Jäger, ein damaliger Mitarbeiter Nehers, nach dessen Karton ausführte, stellt die Titelfiguren aus *Hermann und Dorothea* am Brunnen dar. Im kleinen Bild darüber sieht man Szenen aus dem *Werther*. Die beiden anderen Fensterzwischenräume zeigen in den großen Bildfeldern Episoden aus *Torquato Tasso* und in den kleinen aus *Wilhelm Meister*. Das Programm der Fensterwand wird abgerundet durch ›en grisaille‹ ausgeführte Bilder über den Fenstern, die den Supraportenreliefs entsprechen. Rechts sieht man zwei Szenen aus *Pandora*, links zwei aus dem dramatischen Fragment *Prometheus*. Es sind Werke von Nehers Schüler Gottlob Heinrich Leutemann.

Der hohe Aufwand, den man sich in der Goethegalerie leistete, zeigt sich auch an der Gestaltung der drei mit Bronzereliefs verzierten Türen. Ihr Konzept stammt von Schinkel. Die Tür der Hauptwand bezieht sich auf die *Urworte*. *Orphisch*, die Tür zum achteckigen Zimmer auf den *Gesang der Geister über den Wassern* und die Tür zum Wielandzimmer auf *Amor als Landschaftsmahler*. Mit diesen Darstellungen vollendet sich der auf Dichtungen Goethes bezogene Bilderkreis. Hinzu kommt noch eine Reihe von Medaillons an der Decke. In elf Tondi wird an die Vielfalt von Goethes Schaffen erinnert, indem jeweils ein geflügelter Putto als Personifikation des Goethe'schen Genius eine charakteristische Tätigkeit ausübt. Ein gewisser heiterer Eindruck ist beabsichtigt. Im dritten Tondo sitzt zum Beispiel der Genius bewundernd vor dem Straßburger Münster, um Goethes Interesse für die ›altdeutsche Baukunst‹ anzudeuten.

An die große Goethegalerie schließt sich das kleine Wielandzimmer¹⁰ an (Taf. 3, S. 50). Es ist sicherlich ein künstlerischer Höhepunkt der Dichtezimmer. Schon der zeitgenössische Kunsthistoriker Athanasius Raczyński¹¹ empfand den Raum als besonders gelungen. Den entscheidenden Anteil an der Gestaltung hatten Friedrich Preller d. Ä. und Alexander Simon. Die Hauptbilder stammen von Preller und beziehen sich auf Wielands Versdichtung *Oberon*. Zu ihnen zählt ein Märchenfries mit Szenen aus *Pervonte oder Die Wünsche*, dem *Wintermärchen* und dem *Sommermärchen*. Eine besondere Kostbarkeit sind die Arabeskenstreifen an den Hauptwandflächen, die auf Entwürfe von Alexander Simon zurückgehen. Sehr frei interpretieren sie inhaltliche Aspekte des *Oberon*. Von Simon stammen auch die vier Zwickelfigu-

¹⁰ Vgl. Christian Hecht: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation (Anm. 1), S. 67-85.

¹¹ Vgl. Athanasie Raczyński: Histoire de l'art moderne en Allemagne par le Comte Athanasie Raczyński. 3 Bde. Paris 1836-1841. Bd. 3. Paris 1841, S. 221.

ren, die als personifizierte Prinzipien der Wieland'schen Dichtkunst gemeint sind, etwa das ›Zauberhafte oder Wunderbare‹. Trotz der geringen Größe des Raumes fand sich Platz, um weitere Themen unterzubringen. In den Lünetten befinden sich von Preller konzipierte größere Bilder zu Wielands Dichtung *Die Grazien*, in den Bogenlaibungen ebenfalls von Preller entworfene kleine Szenen und Einzelfiguren zu *Musarion, oder Die Philosophie der Grazien* sowie zur *Geschichte des Agathon*. Wie im Schillerzimmer und in der Goethegalerie wurde auch im Wielandzimmer eine Büste aufgestellt. Es handelt sich um eine von Theodor Wagner geschaffene Replik der Wielandbüste Johann Gottfried Schadows. Bei geöffneten Türen wirkt sie als Zielpunkt der auf der Westseite des Westflügels gelegenen Räume.

Mit dem Wielandzimmer endet zwar eine Raumfolge, aber es ist noch nicht das letzte der Dichtezimmer. Die vorgegebene Raumdisposition des Westflügels zwingt jedoch zu einer Unterbrechung: Man kehrt zurück in die Goethegalerie, betritt aber nicht wieder das achteckige Zimmer, sondern wendet sich nach rechts in den Conseilsaal, an den sich das Herderzimmer¹² anschließt (Abb. 1). Es ist nicht nur von den anderen Räumen isoliert, sondern weist auch eine etwas andere inhaltliche Akzentuierung auf. Passend zu Leben und Werk Herders wird hier ein aufklärerisch-theologischer Ton angeschlagen. Das macht bereits der Plafond deutlich, der Herders Wahlspruch »Licht. Leben. Liebe« zeigt. Auch die Gestaltung des Herderzimmers unterscheidet sich von jener der übrigen Räume. An die Stelle der großen Bildfelder ist eine einheitliche Wandfläche aus gelbem Stuckmarmor getreten. Erst darüber gibt es einen Bildfries, den Gustav Jäger gestaltete, der auch schon an der Goethegalerie mitgewirkt hatte. Das komplexe Programm, das sicher nur von wenigen Zeitgenossen gedeutet werden konnte, beginnt auf der nördlichen Wand, also über der Eingangstür, durch die man normalerweise den Raum betritt. Hier sieht man Minerva und Harpokrates, eine orientalische Naturgottheit, die Herder gelegentlich erwähnte, zum Beispiel in den *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern da er geblühet* sowie in der *Terpsichore*. Das sich rechts anschließende schmale Seitenbild zeigt Henoch-Idris, der in Herders *Blättern der Vorzeit* erscheint. Der Schwan des Paradieses überbringt Henoch-Idris eine Feder, denn er soll der Erfinder der Schreibfeder sein. Auf der anderen Seite, d. h. links neben Minerva, sieht man Homer, der seine Dichtungen vorträgt. An der dem Fenster gegenüberliegenden Westwand steht auf einer Konsole die Büste Herders, ein Werk von Ludwig Schaller. Das zentrale Fresko darüber zeigt die Personifikationen von »Sage« und »Legende«. Rechts daneben befindet sich ein Fresko zu Herders Gedicht *Das Bild der Andacht*, links eines, das sich auf das Gedicht *Die Fremdlinge* bezieht. Dargestellt

¹² Vgl. Christian Hecht: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation (Anm. 1), S. 104-114.



Abb. 1
Weimarer Residenzschloss, Herderzimmer

sind christliche Missionare. Das mittlere Bild der Eingangswand über der Tür zum großen Treppenhause stellt die Personifikationen von »Geschichte« und »christlich-romantischer Poesie« dar. Rechts und links davon sind Szenen aus dem von Herder übersetzten *Cid* zu erkennen. Sein inhaltliches Ziel erreicht das Programm auf der Fensterwand. Das Mittelbild zeigt die Personifikationen von »Humanität« und »Theologie«. Das rechte Seitenbild bezieht sich auf die Humanität und stellt das Gleichnis vom barmherzigen Samariter dar. Das linke gilt der Theologie und zeigt die Verklärung Christi. Diese Darstellungen sind der Endpunkt des Zyklus. Als Gustav Jäger 1848 hier seine Signatur anbrachte, waren die Dichterzimmer vollendet, doch kamen danach noch einige Objekte hinzu. Den empfindsamen Charakter des Raumes unterstreicht die 1850 aufgestellte Statue eines betenden Mädchens¹³ von Wolf von Hoyer. Nicht mehr

13 Signiert und datiert: »W. v. HOYER. ROMA. F. 1848«.

im Herderzimmer befinden sich einige weitere Objekte, die man später hier zeigte: »Stuhl und Arbeitstisch des seel[igen] Superintendent[en] Herder«¹⁴ sowie Herders Stehpult.¹⁵

Die vier Dichterzimmer dürfen nicht – wie es hier notgedrungen geschieht – isoliert betrachtet werden. Bereits Ludwig Preller schrieb in seiner Biographie Maria Pawlownas: »So entstanden seit dem J[ahr] 1835 die sogenannten Dichterzimmer mit den anstoßenden Räumen und der Aufgangstreppe, welche ursprünglich als Ganzes gedacht und in diesem Sinne zu beurtheilen sind.«¹⁶ Es handelt sich nicht um eine in sich geschlossene Anlage, die Dichterzimmer gehören vielmehr zu einer größeren Folge von Gedächtnisräumen. Der zuerst konzipierte ist der bereits erwähnte Conseilsaal,¹⁷ der einen direkten Zugang zur Goethegalerie und zum Herderzimmer besitzt und wie der Zentralraum der Dichterzimmer wirkt, jedoch ohne es zu sein. Der Conseilsaal enthält eine heute nur noch unvollständig erhaltene Bilderserie zur sachsen-weimarischen Geschichte. Es dominieren Landschaften, in denen die dargestellten Fürsten nur als Staffage erscheinen. Vom Herderzimmer aus gelangt man ins große Treppenhaus,¹⁸ in dem Büsten von Weimarer Gelehrten, Künstlern und Politikern aufgestellt sind. Die Fürsten fehlen. Das Treppenhaus ist gleichzeitig Vorraum zur Kapelle,¹⁹ die ebenfalls zu den Gedächtnisräumen des Schlosses zu rechnen ist. Mit ihrer Weihe im Jahr 1847 wurde der Bau des Westflügels abgeschlossen.

Wie war das Ensemble der Dichterzimmer entstanden? An seinem Beginn stand ein Zufall. 1834/35 erwarb Erbgroßherzog Carl Alexander aus der aufgelösten Antikensammlung der Familie Grimani in Venedig zwei antike römische Sarkophagreliefs des 2. Jahrhunderts,²⁰ die Darstellungen zur *Iphigenie auf*

14 ThHStAW, HA A XXV. Special-Rechnung [...] vom 1. Januar bis 31. Dezember 1849, fol. 21v, Nr. 251.

15 Vgl. ThHStAW, HA A XXV. Special-Rechnung [...] vom 1. Januar bis 31. Dezember 1851, fol. 18v.

16 Ludwig Preller: Ein fürstliches Leben. Zur Erinnerung an die verewigte Großherzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach Maria Paulowna, Großfürstin von Rußland. Weimar 1859, S. 44.

17 Vgl. Christian Hecht: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation (Anm. 1), S. 36-41.

18 Vgl. ebenda, S. 116-119.

19 Vgl. ebenda, S. 120-123.

20 Die Datierung lässt sich bei beiden Werken auf ungefähr 150-170/80 festlegen. Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage. München 1982, S. 171, 263; ThHStAW, HA A XXV. Special-Rechnung [...] vom 1. Janr: bis ult. Decembr: 1835, fol. 63v, Nr. 1057 (Beleg über den Ankauf der antiken »Basreliefs und Candelabres«); Ludwig Preller: Über die Iphigenienreliefs in Weimar. In: Berichte und Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe 2 (1850), S. 239-262.

Tauris des Euripides zeigen. Zur selben Zeit war Großherzogin Maria Pawlowna damit beschäftigt, den Westflügel des Weimarer Schlosses auszugestalten. Dieser zur Stadt hin gelegene Teil des Schlosses hatte lange nur zu Wirtschaftszwecken gedient.²¹ Nach 1815 sollte hier eine Wohnung für das damalige erbgroßherzogliche Paar Carl Friedrich und Maria Pawlowna geschaffen werden, was am Geldmangel scheiterte. Nachdem Carl Friedrich 1828 seinem Vater Carl August als Großherzog nachfolgte, wurde hier aber doch noch ein Appartement für die nunmehrige Großherzogin Maria Pawlowna eingerichtet. Dieses nahm jedoch nur den nördlichen Teil des Flügels ein, der südliche blieb zunächst noch ungenutzt. Er eignete sich bestens dazu, Kunstgegenstände unterzubringen. Das geschah zu Beginn der dreißiger Jahre in der Marmorgalerie,²² die wohl nach Entwürfen des St. Petersburger Architekten Carlo di Giovanni Rossi (Karl Iwanowitsch Rossi) gestaltet wurde. Als nächsten Raum dekorierte man das Boudoirzimmer.²³ Erbgroßherzog Carl Alexander bezeichnete es als »chambre d’Herculaneum«. ²⁴ Langsam verschieben sich die Akzente in Richtung auf eine museale Konzeption. Das gilt auch für den dritten Raum, den Consielsaal, der das architektonische Zentrum des Westflügels bildet. Maria Pawlowna wollte hier eigentlich einen Tagungssaal für das »Staats-Ministerium«²⁵ einrichten. Stattdessen entstand ein Raum mit Darstellungen zur sachsen-weimarischen Geschichte, der kaum für Regierungszwecke nutzbar war. Die ursprüngliche Funktion trat völlig in den Hintergrund und dokumentiert sich nur noch in der Bezeichnung als Consielsaal. 1834 begannen die Planungen. Sie dürfen als Ausgangspunkt für die spätere Konzeption der Dichtezimmer betrachtet werden.

Die praktische Organisation der künstlerischen Vorhaben der Großherzogin lag in den Händen des Ministers Christian Wilhelm Schweitzer,²⁶ der als Nachfolger Goethes die »Oberaufsicht über die unmittelbaren Anstalten für Kunst und Wissenschaft in Weimar und Jena« innehatte. Maria Pawlowna ließ ihm am 25. Dezember 1834 mitteilen: »Ihro Kaiserliche Hoheit haben mit Genehmigung des Großherzogs Allerhöchst zu bestimmen geruht, daß die Auszierung des Conseil-Saales im neuen Schloßflügel mit Oelgemälden durch die Maler Preller und Kaiser, nach dem hier beygeschlossenen entworfenen Plane

21 Vgl. Christian Hecht: Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation (Anm. 1), S. 7-22.

22 Vgl. ebenda, S. 26 f.

23 Vgl. ebenda, S. 27 f.

24 GSA, Schweitzer 86/I,2. Petit mémoire Carl Alexanders für Maria Pawlowna, 5. Januar 1838, fol. 5v.

25 L[udwig] v[on] Schorn: Die Malereien im neuen Schloßflügel zu Weimar. In: Weimar’s Album zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst am 24. Juni 1840. Weimar 1840, S. 292.

26 Vgl. GSA, Schweitzer 86.

des Herrn Hofraths Schorn, in sechs aufeinanderfolgenden Jahren, ausgeführt werde.«²⁷ Hofrat Schorn war der wichtigste künstlerische und wissenschaftliche Berater Maria Pawlownas. Ende 1832 hatte er den Ruf nach Weimar erhalten, um die Stelle Johann Heinrich Meyers einzunehmen, der kurz nach Goethe verstorben war. Mitte 1833 traf Schorn in Weimar ein. Er hatte für den Bilderzyklus des Conseilsaals die Grundzüge eines historisch-topographischen Programms ausgearbeitet und wollte bedeutende Orte und Ereignisse darstellen lassen. Damit verstärkte sich wiederum der historisch-museale Aspekt.

Als die beiden antiken Reliefs nach Weimar gelangten, kam ziemlich schnell die Idee auf, sie für eine Goethegalerie im Westflügel des Schlosses zu verwenden. Man dachte daran, die Reliefs in eine größere Wanddekoration einzugliedern, wo sie in Beziehung zu Goethes *Iphigenie* gesetzt werden sollten. Im richtigen Augenblick hatte sich der richtige Fund eingestellt. Die Idee einer Goethegalerie war 1835/36 keineswegs selbstverständlich. Zwar gab es im 19. Jahrhundert hier und da Dichterzimmer und dekorative Darstellungen, die Themen aus Goethes Werken zeigten,²⁸ in Weimar aber wünschte man einen Raum, der ausschließlich dem Andenken an einen gerade erst verstorbenen Dichter gewidmet sein sollte. Der Unterschied wird klar erkennbar, wenn man die Dichterzimmer der Münchner Residenz mit denen des Weimarer Schlosses vergleicht. In München handelt es sich um höfische Funktionsräume, dekoriert mit kleinen Darstellungen, die Szenen aus verschiedenen Dichtungen zeigen. Die Weimarer Dichterzimmer hingegen sind ausschließlich Gedächtnisräume, die sich selbst ausstellen – nichts sonst. Vielleicht versteht man sie am besten, wenn man sie mit einem aktuellen Begriff als »Rauminstallationen« zu Ehren der vier Dichter deutet.

Die heutige Gestalt stand nicht von vorneherein fest, sondern entwickelte sich langsam. Es war Ludwig Schorn, der die Richtung vorgab. Er bestimmte die inhaltliche und künstlerische Gestaltung der Dichterzimmer und war für diese Aufgabe der richtige Mann mit besten familiären und persönlichen Kontakten. Vor allem aber war er Herausgeber des *Kunstblattes*. Diese außerordentlich wichtige Kunstzeitschrift ermöglichte es ihm, die Dichterzimmer von Anfang an einer europäischen Öffentlichkeit zu präsentieren.²⁹ Schorn nutzte auch sonst jede Gelegenheit, um das Vorhaben bekannt zu machen; so veröffentlichte er in *Weimar's Album zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst* einen ausführlichen Artikel über *Die Malereien im neuen Schloß-*

²⁷ GSA, Schweitzer 86/IV,4.

²⁸ Vgl. den Beitrag von Andreas Rüfenacht im vorliegenden Band.

²⁹ Vgl. die Artikel von Ludwig Schorn im Kunstblatt: 17 (1836), S. 381 f.; 18 (1837), S. 208; 19 (1838), S. 409 f., 414-419; 20 (1839), S. 341 f.; 21 (1840), S. 1-3, 143, 308; 22 (1841), S. 181 f., 395, 411 f.; nach Schorns Tod: 23 (1842), S. 288. Die Artikel sind oftmals nicht namentlich gekennzeichnet.

flügel zu Weimar.³⁰ Auch für die jährlichen Ausstellungen der Weimarer Freien Zeichenschule wurden Vorarbeiten der an den Dichterrimmern beteiligten Künstler zur Verfügung gestellt.³¹ Diese Ausstellungen wurden wiederum rezensiert, wodurch die Dichterrimmer noch mehr Publizität erhielten. Auch außerhalb Weimars nahm man daher bald Notiz von diesem Projekt, weshalb die Räume bereits 1841, lange vor ihrer Vollendung, in Athanasius Raczynskis Werk *Histoire de l'art moderne en Allemagne*³² erwähnt wurden. Damit standen die Dichterrimmer auf einer Ebene mit den wichtigsten Kunstprojekten ihrer Zeit. Genau das hatte Schorn gewünscht.

Diese Anerkennung war nicht nur Ergebnis geschickter Politik. Schorn hatte sich von Anfang an bemüht, die geeignetsten Künstler für dieses Projekt zu gewinnen. Großen finanziellen Gewinn konnte er nicht versprechen, dafür aber einen Anteil am Ruhm Weimars – eine Verfahrensweise, die für die weimarische Kulturpolitik nicht unüblich ist. Schorn brauchte große Namen; nur sie konnten dem Projekt Zugkraft verleihen. Größerer materieller Aufwand war nicht möglich. Es handelte sich, das darf man nicht vergessen, um den Innenausbau eines schlichten Fachwerkgebäudes. Letztlich war es aber nur *ein* großer Name, der für die Dichterrimmer gewonnen werden konnte: Karl Friedrich Schinkel. Er war der einzige, dem Schorn die Lösung einer solchen Aufgabe zutraute und auch zumuten durfte. Schinkel war nicht nur einer der besten Architekten seiner Zeit, er gehörte auch zu den besten deutschen Malern und war in der Lage, überzeugende Bildprogramme zu konzipieren. Schorn, der Schinkel seit Längerem persönlich kannte, schrieb ihm am 11. Juli 1835: »Ich muß mir jedoch Ihre Nachsicht erbitten, wenn ich in Auseinandersetzung dieser etwas complicirten Sache weitläufig werde, da es wohl nöthig ist, daß Sie die ganzen Zusammenhänge erfahren«; und er fährt fort: »Unsere Frau Großherzogin ist seit geraumer Zeit voll des lebendigsten Kunst-Interesses mit Auszierung des neuen Schloßflügels beschäftigt«.³³ Schorn fragte deshalb im Auftrag Maria Pawlownas an, ob Schinkel bereit sei, passend zu den beiden Sarkophagreliefs Gemälde mit antiken Themen aus Goethes Werken zu entwerfen, damit »die ganze Composition zu einer Verherrlichung Göthe's« werde. Obwohl bereits damals erwogen wurde, »ein oder mehrere Zimmer in der neuen enkaustischen Weise ausmalen zu lassen«, spricht Schorn nicht von einem Ensemble von Dichterrimmern.

30 Vgl. Ludwig v[on] Schorn: Die Malereien im neuen Schloßflügel zu Weimar (Anm. 25), S. 292.

31 Vgl. ThHStAW, A 11750. Ausstellungen der Freien Zeichenschule 1821-1842, fol. 100r (Neher), fol. 116v (Könitzer), fol. 120v-121r (Neher), fol. 124v (Facijs), fol. 142r-142v (Neher), fol. 144r (Simon), fol. 156v-fol. 157r (Neher).

32 Vgl. Athanase Raczynski: *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (Anm. 11). Bd. 3. Paris 1841, S. 219-221.

33 Hier und im Folgenden: Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 11. Juli 1835. GSA, Schorn 85/38,1.

Der Briefwechsel zwischen Schorn und Schinkel macht zwar offenkundig, wie unkonkret die Vorstellungen der Beteiligten waren, gleichzeitig wird aber erkennbar, welche Mittel sie grundsätzlich in Erwägung zogen, um eine Goethegalerie zu konzipieren. Sie sollte »antik« sein, und so formulierte Schorn Gedanken zu einem antikischen, auf Goethe ausgerichteten Programm, das ganz auf die beiden Sarkophagreliefs zugeschnitten war und neben der *Iphigenie* auch »Andeutungen aus Äschylus, Sophokles und Euripides« enthalten sollte. Man darf vermuten, Schorn habe sich anfänglich noch gescheut, ein gewissermaßen »zeitgenössisches« Programm zu gestalten, das ganz und gar auf die Person Goethes ausgerichtet war. Diese Zurückhaltung wurde aber nach kurzer Zeit aufgegeben. Vorerst schien ein Gedächtnisraum für einen modernen Dichter dann als problemlos möglich, wenn man antike Inhalte und Formen benutzte. Die legitimierende Kraft des Antiken war immer noch stark. Man darf an die oft diskutierte Frage denken, ob bei Personendenkmälern eine antikische oder eine zeitgenössische Gewandung verwendet werden solle. Noch beim Weimarer Goethe- und Schiller-Denkmal wurde diese Frage gestellt.

Da Schinkel auf den Brief vom 11. Juli nicht sofort antwortete, fragte Schorn am 22. August nach, wie es um die Angelegenheit stehe. Er schrieb: »Ihre Kaiserliche Hoheit wünscht nun aber sehr zu erfahren, ob Höchstdieselbe auf Ihre Hilfe bei diesem Unternehmen zählen dürfe, und daher erlaube ich mir die ergebenste Bitte, mir so bald als möglich einige Worte hierüber zukommen zu lassen. Die Zusicherung Ihrer Teilnahme wird unter allen Umständen höchst willkommen sein [...]«. ³⁴ Schinkel sagte am 27. August ³⁵ zur Freude der Großherzogin ³⁶ zu, erbat sich aber weitere Auskunft über das gewünschte Programm. Nun ließ sich Schorn Zeit. ³⁷ Erst am 12. September kündigte er an, es würden bald Pläne der Galerie nach Berlin geschickt werden.

Wie aus einem auf den 1. Dezember datierten Brief Schorns an Schinkel hervorgeht, entschied sich dieser für ein Programm mit ganz und gar antiken Inhalten. ³⁸ Schorn stimmte begeistert zu. Er stellte sogar eine umfangreiche Themenliste zusammen, die es Schinkel erleichtern sollte, in Goethes Werken die richtigen Vorlagen zu finden. Dabei betrachtete er nach wie vor die beiden Reliefs »als Fundament der Aufgabe«. Er war der Meinung, »daß die Composition sich auch zunächst an sie anschließen müßte«, und da er an einen einheitlichen Bildzyklus dachte, erwog er, auch Szenen aus der *Orestie* darstellen zu lassen, um die Vorgeschichte der *Iphigenie* zu verdeutlichen. Nach einer

³⁴ Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 22. August 1835. Ebenda.

³⁵ Vgl. Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 12. September 1835. Ebenda.

³⁶ Vgl. ThHStAW, HA A XXV, Tagebuch 1835-1836, fol. 45v.

³⁷ Vgl. Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 12. September 1835. GSA, Schorn 85/38,1.

³⁸ Vgl. Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 1. Dezember 1835. Hier und im Folgenden: Ebenda.



Abb. 2
 Karl Friedrich Schinkel, Hauptwand der Goethegalerie, 1836
 (Entwurf)

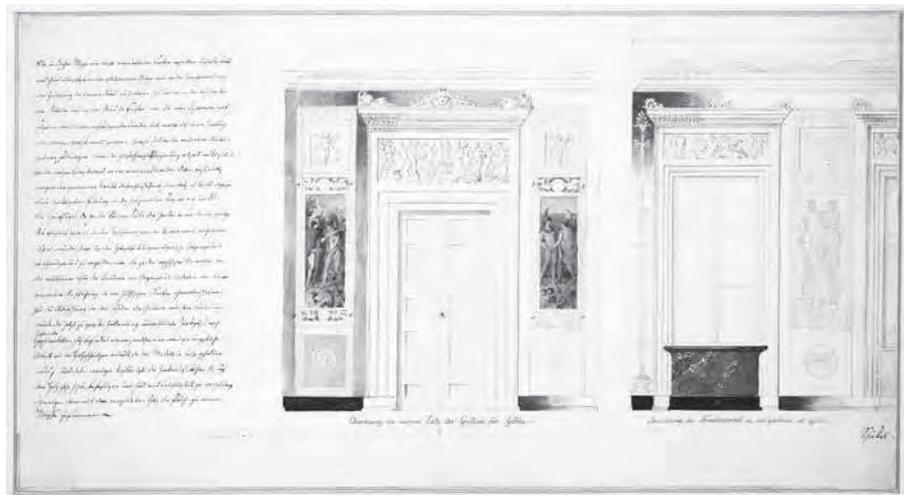


Abb. 3
 Karl Friedrich Schinkel, Schmalseiten und Fensterwand der Goethegalerie, 1836
 (Entwurf)

Erörterung weiterer Themen aus dem Stoffkreis der *Iphigenie* schreibt er: »Diese sämtliche Szenen sind, wie es die Oekonomie des Stücks schon mit sich bringt, so einfach, daß sie sich nicht wohl anders als in der Weise der herkulanischen Gemälde, d.h. in anspruchsloser Composition [...] denken lassen«. Allerdings meinte Schorn schon damals, der große Raum fordere »reichere, poetischere und malerische« Bilder. Es sollte daher »ein anderes Werk des Dichters seiner ganzen Ausdehnung nach« als Bildvorlage dienen. Damit wurden Gedanken formuliert, die die Planung der Dichterzimmer wesentlich bestimmt haben. Bei allen vier Räumen war nämlich immer wieder neu zu entscheiden, ob eine umfassende, aber eben nur exemplarische Darstellung des Gesamtwerkes des jeweiligen Dichters versucht werden solle, oder ob nicht ein einziges Werk in einem in sich schlüssigen Zyklus zu illustrieren sei. Da Goethe, wie Schorn ausführt, außer der *Iphigenie* kein größeres Werk antiken Inhalts vollendet habe, könnten nun die verschiedenen kleineren Werke mit der *Iphigenie* »gleichsam zu einem Zyklus verbunden« werden. Außer dem Fragment der *Achilleis* kommen für ihn »als größere Gedichte Elpenor, Prometheus, Pandora, des Epimenides Erwachen und Helena in Betracht«. Er schreibt: »Was nun die [...] Beziehung auf griechische Götter- und Fabelwelt im Allgemeinen betrifft, so findet sich zuvörderst in der *Achilleis* die herrliche Schilderung der Götterversammlung, die zu einer glänzenden Composition Anlaß geben könnte. [...] Als Gegenstück zu diesem Bilde ließe sich die Scene im Prometheus [...] denken, wo die Beschäftigungen der von ihm geschaffenen und von Minerva belebten Menschen geschildert sind«. Schorn stellt sich diese beiden Dichtungen aber nicht als Hauptszenen des Programms vor, er will sie vielmehr »als Einleitung zur Geschichte der *Iphigenie*« verstehen. Zudem hält er auch Darstellungen zu den Helena-Szenen aus *Faust II* für wünschenswert, da Goethes Hauptwerk auf diese Weise in den Zusammenhang der Goethegalerie einbezogen werden könne. Schorns Idee war also immer noch, eine kohärente Thematik in einem antikisierenden Rahmen zu zeigen.

Schinkel tat jedoch das genaue Gegenteil, da er sich nicht mit einer additiven Auswahl antiker Sujets aus Goethes Werken begnügte, sondern aus den Vorgaben Schorns ein in sich stimmiges Gesamtkonzept entwickelte. In zwei qualitativ herausragenden Aquarellen, deren Eingang Schorn am 10. Oktober 1836 bestätigte,³⁹ stellte Schinkel seinen Entwurf zur Goethegalerie vor (Abb. 2 und 3). Die von ihm entworfene Gliederung wurde später ausgeführt, jedoch nicht die von ihm vorgesehenen großen Wandbilder. Sie hätten Szenen aus dem dramatischen Fragment *Prometheus*⁴⁰ und aus der *Achilleis*⁴¹ zeigen sollen

39 Vgl. Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 10. Oktober 1836. Ebenda.

40 Vgl. WA I, 39, S. 193-215.

41 Vgl. WA I, 50, S. 269-294, besonders S. 273 f. (Beschreibung des Göttersaales), S. 275-277 (Einzug der Götter).



Abb. 4
 Karl Friedrich Schinkel, »Prometheus«, 1836
 (nicht ausgeführter Entwurf zu einem Hauptbild der Goethegalerie)



Abb. 5
 Karl Friedrich Schinkel, Göttersammlung der »Achilleis«, 1836
 (nicht ausgeführter Entwurf zu einem Hauptbild der Goethegalerie)

(Abb. 4 und 5). Schorn hatte die Inhalte dieser beiden Dichtungen in seinem langen Brief vom 1. Dezember 1835 ausführlich erläutert:

Was nun die [...] Beziehung auf griechische Götter- und Fabelwelt im Allgemeinen betrifft, so findet sich zuvörderst in der Achilleis die herrliche Schilderung der Götterversammlung, die zu einer glänzenden Composition Anlaß geben könnte. Erst treten Hephästos und die Horen, dann Juno und Pallas in den Saal [...], dann folgen Diana, Iris und Merkur, Latona, Phöbos, Ares und Venus, endlich Zeus, die Grazien, Hebe und Ganymed, welcher Kronion den Nektar reicht, zuletzt auch Thetis, die mit Juno in Streit geräth und von Zeus getröstet wird.

Als Gegenstück zu diesem Bilde ließe sich die Szene im Prometheus [...] denken, wo die Beschäftigungen der von ihm geschaffenen und von Minerva belebten Menschen geschildert sind. Kinder klettern auf Bäume, Früchte zu brechen, baden sich im Wasser, laufen auf der Wiese um die Wette; Mädchen pflücken Blumen und flechten Kränze, Jünglinge und Männer fällen Bäume, um Hütten zu bauen, gerathen in Streit um ihre Herden. Frauen beweinen die Gestorbenen.⁴²

Schinkel hat sich recht genau an die Vorgaben Schorns gehalten, er kam auch dessen Wunsch nach, für die beiden Darstellungen detaillierte Vorgaben⁴³ zu machen: »Federumrisse mit leichter doch bestimmter Angabe der Farben würden wohl für einige geschickte Künstler, denen man die Arbeit anvertraute, ein hinreichender Leitfaden seyn«. ⁴⁴ Aber Schinkel entwarf wandfüllende Großformate und nicht kleine Bilder, die von einem reichen Dekor umgeben werden. Damit gab er den Planungen einen völlig neuen Charakter. Da man sich bei den späteren Räumen immer an seinen Vorgaben orientierte, darf Schinkel mit Fug und Recht als eigentlicher Urheber des gestalterischen Konzepts der Weimarer Dichterzimmer angesehen werden.

Um das von Schorn und Schinkel geschaffene stimmige Konzept nicht zu gefährden, hatte Maria Pawlowna den eigenen Gedanken verworfen, in die Galerie Darstellungen aus Werken Schillers einzubeziehen, da sich von dessen Dichtungen zu wenige einem antiken Motivkreis einordnen ließen.⁴⁵ Stattdessen sollte Schiller jetzt einen eigenen Raum erhalten, wie Schorn am 1. Dezember 1835 an Schinkel schrieb: »Ein geräumiges, neben der Galerie befindliches Zimmer hat die Frau Großherzogin für die Aufnahme von Gemälden aus Schillers Werken bestimmt, und zwei andere in der Nähe befindliche sollen aus

42 Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 1. Dezember 1835. GSA, Schorn 85/38, 1.

43 Klassik Stiftung Weimar, KK 7363 (Prometheus); KK 7364 (Götterversammlung aus der *Achilleis*).

44 Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 1. Dezember 1835. GSA, Schorn 85/38, 1.

45 Vgl. Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 11. Juli 1835. Ebenda.

Wielands und Herders Werken dekoriert werden«.⁴⁶ Damit gewinnt der Gedanke der Dichterzimmer erstmals erkennbare Gestalt. Diese Erweiterung machte aber den Verzicht auf ein durchgehend antikisches Programm nötig, welches mit Schiller nicht zu bewerkstelligen war. Folgerichtig wurde die von Schinkel konzipierte Wandgliederung tatsächlich ausgeführt, während die von ihm vorgesehenen Bildinhalte geändert wurden. Es sollten bekanntere Werke dargestellt werden, um einen Überblick über das Schaffen Goethes geben zu können.⁴⁷ Damit geschah etwas, das Goethe selbst bereits 1801 konstatiert hatte: »Poesie wird durch Geschichte [...] verdrängt«.⁴⁸ Schinkel war trotz der Änderungen des Programms dazu bereit, weiterhin an der Goethegalerie mitzuwirken, und er war damit einverstanden, wie Neher das neue Konzept verwirklichte, das den ursprünglichen Intentionen in vielen Punkten ja durchaus noch entsprach. In einem Brief an Sulpiz Boisserée schrieb Schorn am 16. Juli 1840:

Die Arbeiten im Schloß nehmen mir auch noch immer viel Zeit weg. Neher hat jetzt das Göthe-Zimmer angefangen, und Schinkel, der vorgestern hier war, bezeugte sich sehr zufrieden mit seinen Entwürfen zu den Oden: *Prometheus*, *Wanderers Sturmlied*, *Meine Göttin* und *Ganymed*, zu den *Urworten* und *Faust*. Die Gegenstände sind aber so schwierig, daß sie immer mehrmals durchgesprochen und in der Composition nachgebessert werden müssen.⁴⁹

Wenige Wochen später, am 11. September 1840, erkrankte Schinkel. Er war schon vorher völlig erschöpft und sollte sich nicht mehr erholen. Er starb am 9. Oktober des folgenden Jahres. Die Goethegalerie war eines der letzten Werke, an denen er gearbeitet hat.

Schinkels Neukonzeption der Goethegalerie gab die Richtung für die weitere formale Gestaltung der Dichterzimmer vor. Er hatte die kleinformatigen antikischen Bildfelder durch große und raumgreifende Darstellungen ersetzt. Inhaltlich folgte man ihm aber nicht, denn das ursprüngliche spätklassizistische Konzept eignete sich nicht, um den modernen Gedanken einer möglichst umfassenden Würdigung der vier Dichter zu verwirklichen. Es standen einfach nicht genügend antikische Themen zur Verfügung, und diese bildeten nicht den Mittelpunkt des Werkes der vier Klassiker.

46 Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 1. Dezember 1835. Ebenda.

47 Vgl. Ludwig Schorn an Karl Friedrich Schinkel, 14. Januar 1836. Das GSA besitzt eine von Adelheid von Schorn angefertigte Abschrift dieses Briefes (GSA 85/38,2). Eine alte Negativkopie des Originals befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett. ThHStAW, HA A XXV, Tagebuch 1835-1836, fol. 59v.

48 Die Preisaufgabe betreffend 1801. In: WA I, 48, S. 23.

49 Abgedruckt bei Adelheid von Schorn: *Das nachklassische Weimar*. 2 Bde. Weimar 1911-1912. Bd. 1: Unter der Regierungszeit Karl Friedrichs und Maria Paulownas. Weimar 1911, S. 94.

An die Stelle des antiken, einheitlichen und umfassenden Bildprogramms trat ein historistisches. Es gab keinen einheitlichen Inhalt mehr, sondern nur noch einzelne Inhalte. Diese sollten allerdings durchaus dokumentarische Qualitäten besitzen und die Werke der vier zeitgenössischen Dichter exemplarisch vor Augen führen. Man benötigte dazu eine Vielzahl von Bildthemen, die dann auch mit dokumentarischer Genauigkeit und viel historischem Detailwissen ausgeführt wurden. Für eine solche Aufgabe konnte man allerdings nur Künstler gewinnen, die noch am Anfang ihrer Karriere standen. Schinkels Wirken hatte den Weg frei gemacht für ein Unternehmen, das geradezu tagesaktuell war.

Es war allerdings genau diese Modernität, die auch ein rasches Veralten der Dichtezimmer bewirkte. Bis auf Preller, der eine gewisse Sonderstellung hatte, war keiner der beteiligten Maler zu einem überregional beachteten Künstler geworden. Nehers und Jägers Malweise, die regelmäßig als »nazarenisch« bezeichnet wurde, entsprach bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum noch dem Publikumsgeschmack. Schon als ungefähr gleichzeitig mit der Vollendung des Herderzimmers das Schillerhaus zu einem Gedenkort wurde, verloren die Dichtezimmer ihre zentrale Stellung in der noch jungen Weimarer Gedächtniskultur. Nach der Errichtung der Dichterdenkmäler und vor allem seit der Öffnung des Goethehauses standen die Gedenkräume im Westflügel des Schlosses nur noch selten im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Nach und nach wurden die Wandbilder der Dichtezimmer auch inhaltlich immer weniger rezipierbar, weil die detaillierte Literaturkenntnis, die sie voraussetzen, fehlte. Als dann während der Zeit der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten (gegründet 1953) die Kapelle zum Büchermagazin wurde und das Treppenhaus zum Abstellraum, war auch der Zusammenhang aller Gedächtnisräume des Westflügels nicht mehr erkennbar. Da die Dichtezimmer nur noch selten für Besucher zugänglich waren, gerieten sie zunehmend in Vergessenheit. Wenn die Räume nunmehr oft verschlossen blieben, so lag das wohl vor allem am Mangel an Aufsichtspersonal. In der Vernachlässigung des Westflügels dokumentiert sich jedoch auch die zeitbedingte geringe Wertschätzung der Kunst des 19. Jahrhunderts. Es hätte schon eines sehr fortschrittlichen Kunst- und Kulturverständnisses bedurft, um die Dichtezimmer als bedeutende Raumkunstwerke zu erkennen. Erst in den 1970er und 1980er Jahren änderte sich die Situation, da die Kunst des 19. Jahrhunderts generell wieder mehr beachtet wurde. Doch nun machte sich der schlechte Zustand bemerkbar, in dem die Räume waren. Eine umfassende Restaurierung konnte erst in der jüngsten Vergangenheit in die Wege geleitet werden. Nur noch eine Frage der Zeit ist auch die vollständige Wiederherstellung des Treppenhauses und der Kapelle. Weil auch die moderne Museumstechnik (u. a. mit Audio-Guides) in der Lage ist, mangelnde Literaturkenntnis bis zu einem gewissen Grad auszugleichen, darf man den Dichtezimmern heute wieder eine gute Prognose stellen – wohl erstmals seit mehr als hundert Jahren.

Tafelteil I



Tafel 1 (zu S. 13)
Weimarer Residenzschloss, Schillerzimmer



Tafel 2 (zu S. 15)
Weimarer Residenzschloss, Goethegalerie



Tafel 3 (zu S. 17)
Weimarer Residenzschloss, Wielandzimmer

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

Christian Hecht: Klassiker-Inszenierung im höfischen Kontext. Die Dichtezimmer im Weimarer Schloss.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012. Göttingen 2012, S. 13-30.