



GUNTER E. GRIMM

„Die Idee, ich hätte so ausgesehen.“

Goethe-Bilder in den Medien des 19. und 20. Jahrhunderts

Vorblatt

Publikation

Erweiterte Fassung der Erstpublikation, in: Goethe-Bilder in Populär-Medien des 19. und 20. Jahrhunderts. Achim Hölter/Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Literaturgeschichte und Bildmedien. Heidelberg: Synchron 2014, S. 129-144.

Vorlage: Datei des Autors

URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethebilder_grimm.pdf

Eingestellt am 30.12.2014

Autor

Prof. Dr. Gunter E. Grimm
Universität Duisburg-Essen
Universitätsstraße 12
D-45117 Essen
Email: gunter.grimm@uni-due.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Gunter E. Grimm: Goethe-Bilder in den Medien

(30.12.2014). In: Goethezeitportal. URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethebilder_grimm.pdf

(Datum Ihres letzten Besuchs)

GUNTER E. GRIMM

„Die Idee, ich hätte so ausgesehen..“

Goethe-Bilder in den Medien des 19. und 20. Jahrhunderts.

1. Einstieg: zwei Beispiele

Moderne wissenschaftliche Literaturgeschichten sind ja meistens freudlose und bilderlose Buchstabenwüsten. Will sich der Leser ein Bild des Dichters, über den er gerade liest, verschaffen, so muss er zu populären oder zu historischen Literaturgeschichten greifen. Hier wird er entweder mit Farbbildern oder mit Kupferstichen bedient. Eine der verbreitetsten Literaturgeschichten der Gegenwart ist die von Anselm Salzer und Eduard von Tunk, die in verschiedenen Versionen auf den Markt gekommen ist. Die „Prachtausgabe“ erschien 1972 im Stauffacher-Verlag in Zürich. Der Band enthält sowohl Schwarz-Weiß-Zeichnungen als auch Farbtafeln.

Anselm Salzer / Eduard von Tunk:
Geschichte der Deutschen Literatur



Von Goethe finden sich: das Ölgemälde aus Johann Caspar Lavaters Porträtssammlung¹, das Porträt von G. O. May², schließlich Johann Josef Schmellers Gemälde von 1831 „Goethe diktiert seinem Sekretär John in seinem Arbeitszim-

¹ Anselm Salzer und Eduard von Tunk: Geschichte der deutschen Literatur in drei Bänden. Band 2. Von der Klassik bis zum Naturalismus. 3. Aufl. Zürich 1972, S. 32.

² Ebd., S. 82.

mer“³, also eine relativ schmale und obendrein untypische Auswahl. Es fehlt ein Bild aus der Zeit des Dichterbundes mit Schiller.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es eine Reihe illustrierter Literaturgeschichten. Die Deutsche Literaturgeschichte von Robert König verwöhnte ihre Leser mit einer Fülle von Kupferstichen. Was bietet sie zu Goethe? Gleich als Frontispiz wird „Goethe im Tode“ offeriert, die Zeichnung, die Friedrich Preller am 23. März, einen Tag nach Goethes Tod, gezeichnet hat.

Robert König:
Geschichte der Deutschen Literatur



Im Goethekapitel selbst findet sich der Kupferstich des in Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ (1777) wiedergegebenen Goethebildnisses, das den Dichter im 28. Lebensjahr zeigt.⁴ Es folgt das von May im Juli 1779 gemalte Ölbild⁵, dann ein (verunglückter) Kupferstich nach Tischbeins „Goethe in der Campagna“-Ölgemälde von 1786⁶, dann die Tischbeinsche Zeichnung „Goethe am Fenster“ von 1787⁷.

Robert König:
Geschichte der Deutschen Literatur



³ Ebd., S. 189.

⁴ Robert Koenig: Deutsche Litteraturgeschichte. 23., umgearbeitete und vermehrte Auflage. Bielefeld und Leipzig 1893. Band 2, S. 26.

⁵ Ebd., S. 36.

⁶ Ebd., S. 37.

⁷ Ebd., S. 41.

Aus der Phase der Zusammenarbeit mit Schiller fehlen auch hier Bilder, erst nach Schillers Tod bringt König Bilder vom alten Goethe, nämlich das Stielersche Ölbild von 1828⁸, die von Schwerdgeburth gezeichnete und gestochene Szene „Herzog Karl August bei Goethe“⁹, die ebenfalls von Schwerdgeburth stammende Zeichnung „Goethe im 83. Lebensjahre“¹⁰

Robert König:
Geschichte der Deutschen Literatur



und schließlich noch „die verkleinerte Nachbildung eines im März 1832 in ‚Fraser’s Magazine‘ erschienenen Bildes Goethes, das Daniel Maclise auf Grund der Schreinerschen Lithographie des Stielerschen zugleich mit Benutzung einer rohen Skizze von Thackeray entworfen hatte“. Dies war in England das verbreitetste Goethe-Bild.¹¹

Damit waren die Leser vergangener Epochen in ikonographischer Hinsicht versorgt. Mit neun Bildern aus allen Lebensphasen Goethes konnten sie sich eine ziemlich umfassende Vorstellung von Goethes Aussehen verschaffen. Die Bilder – so lässt sich konstatieren – sind nicht einseitig ausgewählt, sie bieten ein breites Spektrum an Sichtweisen: alle Lebensalter Goethes sind vertreten (am wenigsten das mittlere Alter), es dominieren nicht die verehrenden Bilder, man findet sogar eine karikatureske Zeichnung. Der Leser erhält mithin die Möglichkeit, sich ein eigenes Bild zu verschaffen.

Wenn wir heute wissen wollen, wie Goethe ausgesehen haben mochte, dann greifen wir ohnehin zu anderen Medien, orientieren uns im Internet, oder betrachten einschlägige Bildbände, Literaturgeschichten spielen da kaum eine Rolle. In Kon-

⁸ Ebd., S. 110.

⁹ Ebd., S. 110.

¹⁰ Ebd., S. 115.

¹¹ Ebd., S. 116.

versationslexiken findet sich fast immer das Ölgemälde Stielers. Es eröffnet auch den Bilderreigen in der Internet-Enzyklopädie wikipedia.

2. Begründung seiner Selbstinszenierung

Goethe war sicher der meistgeschilderte Autor seiner Zeit, wie die Biedermannsche Sammlung belegt. Doch auch Gemälde und Statuen spielten bei Goethes Selbstinszenierung eine bedeutsame Rolle. Sie haben unser ‚Bild‘ von Goethe geprägt. Es ist belegt, dass verschiedene Künstler, denen Goethe Modell gesessen hat, seine Wünsche berücksichtigt bzw. nachträgliche Änderungen vorgenommen haben. Das Bild einer Person, das sie von sich zu geben wünscht, ist bereits Teil einer Projektion – eine Autoprojektion gewissermaßen.

Was war nun Goethes Ideal einer Selbstdarstellung und wie hat er dieses sein Selbst inszeniert? Dazu ein paar Worte vorneweg.

Bei Goethe, dem Weimarer Minister, ist der Hang zur Selbststilisierung unübersehbar. In der Tat gibt es zahlreiche Berichte zeitgenössischer Besucher, die von Goethes förmlichem Auftreten enttäuscht waren. Goethes Selbstinszenierung lässt sich mit Erving Goffman soziologisch und psychologisch begründen. In seinem Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* von 1959 („Die Selbstdarstellung im Alltag“) definiert Goffman die Fassade als „das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet.“¹² Eine Person, die sich standeskonform verhalten will, muss sich solcher Fassaden bedienen, zumal als bürgerlicher Aufsteiger in einer Adelsgesellschaft – wie Goethe das war.

Die Erklärungen für Goethes ‚geheimderätlich‘-stolzes bzw. zeremoniös-steifes Benehmen fallen unterschiedlich aus. Die einen halten es für eine Folge seiner Verhöfisierung, die andern für Herzenskälte, dritte für ein Zeichen seiner Verlegenheit und deuten es als Versuch, durch rituelles Verhalten darüber hinweg zu kommen.¹³ Jean Paul hat sicherlich die Tiefendimension erkannt, wenn er auf einen Bericht über Goethes „kalte Erhabenheit“ bemerkt: „Das ist ihm nicht natürlich [...], er tut es, um sich in der Höhe zu halten.“¹⁴

¹² Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München, Zürich, 8. Aufl., 2010. Die englische Originalausgabe erschien unter dem Titel *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959, S. 23.

¹³ Dazu Gunter E. Grimm: „Doch steif und kalt blieb der Minister...“. Goethes Selbstinszenierungen und ihre Funktion. In: Matthias Karmasin/Carsten Winter (Hrsgg.): *Analyse, Theorie und Geschichte der Medien*. Festschrift für Werner Faulstich. München 2012, S. 13-30. Erweiterte Fassung im Goethezeitportal:
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbstinszenierung_grimm.pdf

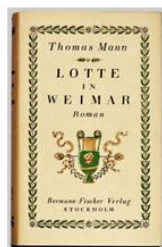
¹⁴ Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. 5 Bde., München 1998 (zit. Biedermann). Biedermann 5, Nr. 7390, S. 197.

Als leitendes Prinzip von Goethes Weimarer Inszenierungsstrategie lässt sich der Wille erkennen, die gesellschaftliche Integrierung in die Hofhierarchie mit seiner Schriftstellertätigkeit in Einklang zu bringen. Der feierliche Auftritt, den er in Szene setzte, bewusst oder unbewusst, diente letzten Endes auch dem Zweck des Selbstschutzes und der Selbsthilfe. In seiner Doppelfunktion als Staatsmann und als Künstler hat Goethe die Rolle des Repräsentanten für sich erarbeitet. Es ist gewissermaßen seine Autoprojektion. Als Minister repräsentierte er die Regierung des Weimarer Hofes; als Künstler repräsentierte er den Mann des Maßes und der Humanität. Goethe hat mit der Rolle des Repräsentanten ein Rollenmuster vorgelegt, das in der bürgerlichen Gesellschaft bisher noch nicht existiert hat und das seine Nachfolger oft unreflektiert aufgegriffen haben, ohne sich der spannungsreichen sozialen und künstlerischen Konfliktsituation, in der Goethe sich behaupten musste, bewusst zu sein. Dieses Rollenmuster des Repräsentanten gewann durch seine Verbreitung den Charakter eines Mediums, und als Instrument hat Goethe sich bewusst und bereitwillig der Bildenden Kunst bedient, die damals die Aufgaben der public relations wahrnahm. Mit gemalten Porträts, mit Büsten und Statuetten hat Goethe ein „Bild“ von sich geschaffen. Die Selbstinszenierung als Repräsentant war die Form, mit der er seine Kommunikation organisieren und steuern und damit seine Dominanz im ‚literarischen Feld‘ erhalten wollte. Vom Repräsentanten zum „Olympier“ war es nur ein kleiner Schritt.

3. Der Olympier in Romanen Thomas Manns und Hermann Hesses

Das Bild vom gottgleichen Olympier, das sich auf dem Weg über Bilddarstellungen und Denkmäler im breiten Bewusstsein etabliert hatte, wirkt bis in die literarischen Gestaltungen des 20. Jahrhunderts hinein. Eindeutig konzentrieren sich die Romanciers und Novellisten auf den alten und älteren Goethe, den Mann der gesellschaftlichen Repräsentanz und des dichterischen Olympiertums.

Thomas Mann
1939 Erstausgabe von „Lotte in Weimar“



Diesen Olympier hat Thomas Mann im Roman *Lotte in Weimar* (von 1939) porträtiert.¹⁵ Goethe, damals 67 Jahre alt, steht im Zenith seines Ruhms; er wird von

¹⁵ Zit. wird nach Thomas Mann: *Lotte in Weimar*. Frankfurt a. M. und Hamburg 1959.

seiner Umgebung vergöttert und wirkt, wenn er, nach den Spiegelungen in den Augen der anderen, schließlich (im achten Kapitel) selbst in Erscheinung tritt, als „Exzellenz“, die Rolle des Repräsentanten hat er vollendet zur zweiten Natur gemacht hat. Skurril wirkt es, wenn der Hausfreund und Kunstexperte Meyer Rat schläge gibt, wie der Gast sich zu verhalten habe. Es sei „immer das Beste“, „wenn man sich von der Spannung, in der man sich unvermeidlich“ befinde, „nichts oder doch möglichst wenig anmerken“ lasse und „ihm in der tunlichsten Unbefangenheit, ohne alle Zeichen von Aufregung“ entgegentrete. Damit erleichtere man „beiden Teilen die Situation sehr wesentlich, dem Meister sowohl als sich selbst“. „Bei seiner allempfänglichen Sensibilität“ teile „sich ihm nämlich die Beklemmung des Gastes, mit der er rechnen“ müsse, „im voraus mit“, sie stecke „ihn gleichsam schon von weitem an, so daß auch er, seinerseits, einem Zwang“ unterliege, „der mit der Mißlichkeit der andern in unzuträgliche Wechselwirkung treten“ müsse.¹⁶

Dann erscheint Goethe schließlich, und zwar „bestimmten und kurzen, etwas abgehackten Schrittes herein, die Schultern zurückgenommen, den Unterleib etwas vorgeschoben, in zweireihig geknöpftem Frack und seidenen Strümpfen, einen schön gearbeiteten silbernen Stern, der blitzte, ziemlich hoch auf der Brust, das weißbatistene Halstuch gekreuzt und mit einer Amethystnadel zusammengesteckt.“¹⁷

Einige Seiten später verdichtet sich Charlottes Eindruck:

Ihr Jugendfreund wirkte überaus vornehm, darüber war kein Zweifel. Seine Kleidung, die einst übermütig gesucht gewesen, war jetzt gewählt, hinter der letzten Mode mit Gemessenheit etwas zurückhaltend, und das leicht Altfränkische darin mochte wohl harmonieren mit der Steifigkeit seines Stehens und Tretens und zusammen damit den Eindruck der Würde erwecken.¹⁸

Sie stellt allerlei Reflexionen an über das Verhältnis von Dichtertum und Ministeramt:

Hinter allem, was er gesellig zum besten gab, stand ja sein großes Lebenswerk und verlieh seinen Äußerungen eine Resonanz, die eine unverhältnismäßige Dankbarkeitsreaktion begreiflich machte. Das Seltsame war außerdem, daß sich in seinem Falle das Geistige auf eine sonst nicht vorkommende Weise, für den Respect nicht mehr unterscheidbar, mit dem Gesellschaftlich-Amtlichen vermischte; daß der große Dichter von ungefähr – und auch wieder nicht von ungefähr – zugleich ein großer Herr war, und daß man diese zweite Eigenschaft nicht als etwas von seinem Genie Verschiedenes, sondern als dessen weltlich-repräsentativen Ausdruck empfand. Der abrückende und jede Anrede umständlich machende Titel ‚Exzellenz‘, den er führte, hatte ursprünglich so wenig wie der Stern auf seiner

¹⁶ Ebd., S. 314.

¹⁷ Ebd., S. 315.

¹⁸ Ebd., S. 321.

Brust mit seinem Dichtertum zu tun, es waren Attribute des Favoriten und Ministers; aber diese Distinctionen hatten den Sinn seiner geistigen Größe mit aufgenommen, dergestalt, daß sie nach einem tieferen Ursprung dennoch mit ihr zusammengehören schienen. Leicht möglich, dachte Charlotte, daß sie es auch für sein eigenes Bewußtsein taten.¹⁹

Meyer liefert hier eine Erklärung für Goethes allgemein bemerkte Distanzhaltung.²⁰ Der Eindruck, den man von Goethe erhält, ist nicht vorbehaltlos positiv. Sein Verhalten wirkt aufgesetzt und fast maniert. Das mag mit der Situation zusammenhängen, will Charlotte doch eine Art Wiedergutmachung dafür, dass Goethe im *Werther* ihren Fall zum Sujet eines Romans gemacht hatte, sie gewissermaßen als „ästhetisches Material“ verwendet hatte.²¹ Goethe verweigert sich der Sentimentalität und lädt sie nur zu einem steifen Mittagessen ein und präsentiert sein Mineralienkabinett, anstatt auf die persönlichen Erinnerungen einzugehen. Sicherlich war Goethe auch so etwas wie eine Projektionsfigur für Thomas Mann, in dem er die eigene Distanzhaltung für Goethe reklamierte. Thomas Manns Darstellung von Goethe ist also mehrfach ironisch gebrochen: zum einen relativiert er dessen Olympiertum als Inszenierung, zum andern bezieht er die Goethe-Gestalt auf sich selbst. Wenn der Leser mit diesem Goethe schließlich doch konform geht, so ist dies dem versöhnlichen Schlussgespräch zu verdanken, das Goethe mit Charlotte allein in ihrer Kutsche führt: Hier erhält Goethe endlich die menschlichen Züge von Anteilnahme, die er in der Gesellschaft nicht gezeigt hatte.

Hermann Hesse
1927 Erstausgabe von „Der Steppenwolf“



Es mag mit Hermann Hesses eigener Psyche zu tun haben, dass sein Goethe-Bild gänzlich von dem Thomas Manns verschieden ist. Thomas Mann neigte bekanntlich ebenfalls zum Repräsentieren, Hermann Hesse mochte nichts weniger. Er war im Grunde ein Eigenbrötler und Außenseiter der Gesellschaft. So erscheint Goe-

¹⁹ Ebd., S. 333.

²⁰ Elisabeth Draguhn: Distanz in Leben und Romanwerk Goethes. Zur Rettung einer Dichtererexistenz. Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 2011.

²¹ Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 262.

the im Roman *Der Steppenwolf* zur Karikatur verzerrt.²² Hesse hat sich zwar ein Leben lang mit Goethe beschäftigt. Sein größtes Misstrauen galt Goethes Rolle als Repräsentant.²³ Harry Haller, der Held des Romans, ein zerrissenes, zwischen Affirmation und Destruktivität schwankendes Subjekt, provoziert im Haus eines jungen und sehr patriotischen Professors dessen Frau, die eine ausgesprochene Goethe-Verehrerin ist. So mokiert er sich über ein „kleines gerahmtes Bild“ mit einer Radierung, die Goethe als „charaktervollen, genial frisierten Greis mit schön modelliertem Gesicht“ zeigt, „in welchem weder das berühmte Feuerauge fehlte noch der Zug von leicht hofmännisch übertünchter Einsamkeit und Tragik“. Die „eitle und selbstgefällige Darstellung des alten Goethe“ wirkt auf den gereizten Haller wie „ein fataler Mißklang“²⁴. Wahrscheinlich handelt es sich um Joseph Karl Stiellers berühmtes Ölgemälde von 1828, das ja Goethe selbst ironisch-geschmeichelt goutiert hat.²⁵ Haller spricht die Hoffnung aus, Goethe habe nicht so „zurechtfrisiert“²⁶ ausgesehen: „Diese Eitelkeit und edle Pose, diese mit den verehrten Anwesenden liebäugelnde Würde und unter der männlichen Oberfläche diese Welt von holdester Sentimentalität!“ Selbst einem „Wichtigtuere“ wie Goethe sei diese Darstellung doch nicht angemessen, es sei ein „süße[r] spießige[r] Salongoethe“.²⁷ Die Provokation des Professor-Ehepaars soll Hallers Abschied von der verlogenen bürgerlichen Welt signalisieren; sie gilt ihm als „vollkommener Sieg des Steppenwolfes“, also des antibürgerlichen Außenseiters.²⁸ Es handelt sich also nicht um eine Abneigung gegen Goethe, sondern gegen die bildungsbürgerliche Vereinnahmung Goethes, gegen das bürgerliche Goethebild.²⁹ Hallers eigenes Goethebild sieht ganz anders aus. Nachts im Traum erscheint ihm Goethe persönlich, „klein und sehr steif“, mit einem „dicken Ordensstern auf seiner Klassikerbrust“³⁰. Haller wirft Goethe vor, er kenne zwar die moderne Zerrissenheit

²² Zit. wird nach Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. In: Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M. 2001 (Zit. Hesse SW 4).

²³ Reso Karalashwili: *Harry Hallers Goethe-Traum*. In: *Goethe-Jahrbuch* 97 (1980), S. 224-234; Adrian Hsia: *Goethe, Hesse, Richard Wilhelm und die Weltliteratur*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 4 (2009), S. 41-58; vgl. Hans-Joachim Hahn: *Hermann Hesse's Goethe*. In: Hans-Joachim Hahn: *A Companion to the Works of Hermann Hesse*. Edited by Ingo Cornils. Rochester, New York 2009, S. 408-413.

²⁴ Hesse SW 4, S. 80.

²⁵ Christa M. Konheiser-Barwanietz: *Hermann Hesse und Goethe*. Diss. Bern. Berlin 1954, S. 26; vgl. Ada Beresina: *Hermann Hesses ‚Steppenwolf‘ und Goethes ‚Faust‘*. In: Gerhard Fieguth (Hrsg.): *Begegnungen mit Goethe*. Landau 2003, S. 41-62, hier S. 55.

²⁶ Hesse SW 4, S. 80.

²⁷ Hesse SW 4, S. 82f.

²⁸ Hesse SW 4, S. 84.

²⁹ „[...] da sitze ich nun bei Leuten, die ich für meinesgleichen ansehe und von denen ich dachte, auch sie werden den Goethe ähnlich wie ich lieben und sich etwa ein ähnliches Bild von ihm machen wie ich, und nun haben sie da dieses geschmacklose, verfälschte, versüßte Bild stehen und finden es herrlich und merken gar nicht, daß der Geist dieses Bildes genau das Gegenteil von Goethes Geist ist. Sie finden das Bild wunderbar, und meinethwegen können sie das ja auch – aber für mich ist dann auf einmal alles Vertrauen zu diesen Leuten, alle Freundschaft für sie und alles Gefühl von Verwandtschaft und Zusammengehören aus und vorbei.“ (Hesse SW 4, S. 90)

³⁰ Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Volker Michels. Bd. 14. *Betrachtungen und Berichte II. 1927-1961*. Frankfurt a. M. 2003, S. 94.

zwischen Geist und Natur, die „ganze Aussichtslosigkeit, Verstiegtheit und brennende Verzweiflung des Menschseins“³¹, wirft ihm jedoch vor, diese Erkenntnis überspielt zu haben durch sein Bekenntnis zu Glauben und Optimismus, zu Dauer- und Sinnhaftigkeit des menschlichen Bemühens. Wenn Goethe selbst als Kern seiner Existenz das Bewusstsein um die eigene Vergänglichkeit, den Kampf gegen den Tod als Antrieb eigenen Schaffens und die angeborene Spiel lust, die er freilich aus Einsicht überwunden habe, bezeichnet,³² so scheint er dem Betrachter zu wachsen: „Seine Gestalt war größer geworden, die steife Haltung und die krampfhaftige Würde im Gesicht war verschwunden.“³³ Hinter der steifen Fassade bricht unvermittelt die fast kindliche Spiellaune Goethes hervor. Im Folgenden entpuppt sich der alte Goethe als quicklebendig, ja sogar zu allerlei Späßen aufgelegt, das genaue Gegenteil der bürgerlich-feierlichen Ikone: Er tänzelt „vergnügt und gelenkig“ und treibt mit dem Besucher seinen Schabernack. Zugleich verwandelt er sich wieder in den alten Goethe, lautlos lachend, „mit einem abgründigen Greisenhumor“³⁴. Es ist ein heiter strahlendes, ein „unergründliches“ Lachen, wie es nur Unsterblichen eignet, die das Irdische hinter sich gelassen haben und auf dem Weg in die Ewigkeit sind.³⁵ Hallers Salon-Erlebnis ist eine Satire auf das bürgerliche Klischee vom Olympier Goethe, der befreiende Traum eröffnet Haller die Möglichkeit, für sich selbst diese Bürgerlichkeit zu überwinden.³⁶ „Er selbst, der alte Harry, war genau solch ein bürgerlich idealisierter Goethe gewesen, so ein Geistesheld mit allzu edlem Blick, von Erhabenheit, Geist und Menschlichkeit strahlend wie von Brillantine und beinahe über den eigenen Seelenadel gerührt!“³⁷ Hallers Traum ist einerseits eine kritische Kontrafaktur der bürgerlichen Olympier-Ikonographie Goethes, andererseits liefert er Bausteine zu Hesses unkonventionellem Goethe-Verständnis. Gegen den Klassiker stellt er den Rebellen, gegen den zeremoniösen Repräsentanten den komödiantischen Antibürger.

Soweit Goethe in zwei wichtigen Romanen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Verfasser beide immerhin Nobelpreisträger waren. Die Goethebilder Hermann Hesses und Thomas Manns spiegeln mehr oder weniger die eigene Befindlichkeit der Verfasser, die sie in Goethe hineinprojizieren. Goethe ist nicht nur ein Ausstrahlungsphänomen erster Ordnung, er ist auch ein Projektionsfeld ohne Grenzen.

³¹ Hesse SW 14, S. 95.

³² Hier wäre wieder die Passage aus „Dank an Goethe“ zu erinnern, in der Hesse die „Steifheit“ „aus dem Streben nach Bewußtheit und Bändigung“ erklärt (Hesse SW 14, S. 454).

³³ Hesse SW 4, S. 96.

³⁴ Hesse SW 4, S. 97.

³⁵ Hesse SW 4, S. 147.

³⁶ Hans-Joachim Hahn: Hermann Hesse's Goethe (Anm. 23), S. 401f.; vgl. Adrian Hsia: Goethe, Hesse, Richard Wilhelm (Anm. 23), S. 44ff.

³⁷ Hesse SW 4, S. 126.

Das Bild, das Zeitgenossen von der großen Persönlichkeit überliefern, ist ebenfalls Teil einer Projektion – es ist eine Heteroprojektion. Konkret: In Goethes Porträtbildern und -statuetten treffen beide Intentionen zusammen: Autoprojektion und Heteroprojektion. Sie sind Inszenierungen, in denen der Wunsch, wie Goethe sich selbst sehen bzw. gesehen werden wollte, und der Wunsch, wie andere ihn sehen wollten, zur Synthese geraten. Bei der posthumen Rezeptionsgeschichte verlagert sich die Initiative eindeutig auf die Rezipienten. Ihre Intentionen können mit den Intentionen Goethes übereinstimmen, sie können allerdings auch gravierend abweichen. Entscheidend sind die Absichten und Intentionen der Rezipienten. Es ist ja nicht so, wie die alte Wirkungsgeschichte uns gelehrt hat, dass sich die Wirkung eines Genies oder großen Mannes oder einer bedeutenden Frau aus eigener Kraft weiterüberliefert. Es gehören vielmehr Menschen dazu, die diese Arbeit in den folgenden Jahrhunderten vollbringen. Das sind die Rezipienten, und allein ihrer Aktivität ist es zu verdanken, wenn so etwas wie eine Wirkungsgeschichte entsteht.

Über die Bilder und Büsten, die Goethe favorisiert hat, hatte ich die Gelegenheit, vor der Kölner und Düsseldorfer Goethegesellschaft zu sprechen. Das muss ich hier nicht wiederholen. Das heutige Thema ist die Weiterführung der Bildtradition nach Goethes Tod. Sie ist dem persönlichen Einfluss des Abgebildeten entzogen. Die tatsächliche Rezeptionsgeschichte ist das Ergebnis der historischen Einzelrezeptionen, und auf diese will ich im Folgenden einen Blick werfen. Es versteht sich, dass ich nur eine schmale Auswahl aus der Überfülle der Zeugnisse geben kann.

4. Popularrezeption: Werbebildchen, Briefmarken, Postkarten

Goethe war natürlich nicht nur dem Literaturbeflissenen ein Begriff, man musste seine Werke nicht kennen und nicht in Literaturgeschichten schmökern, um zu wissen, wie er aussah. Ein Bild verschaffen konnte sich jedermann. Und zwar durch Bilder, losgelöst von jeder Art von Wissenschaft oder auch Literatur, Bilder, die ausschließlich der Verbreitung eines berühmten Namens dienen. Medien der populären Rezeption waren Kupferstiche und später Postkarten und, als Frühform der Comics, Werbebildchen von Lebensmittel-Firmen wie dem Fettproduzenten Palmin oder dem Fleischextrakt-Produzenten Liebig. Sie legten ihren Produkten kleine farbige Bildchen bei, von denen meistens sechs eine Serie bildeten. Bei Liebig gab es zwischen 1887 und 1940 zahlreiche thematische Serien, darunter auch bedeutende Dichter und Komponisten. Es existiert eine Sechsbilder-Serie zum Leben Schillers, aber nicht zu Goethe. Die drei Goethe-Bildchen finden sich verstreut über andere Serien. Es sind dies „Berühmte Dichter Deutschlands“, wo Goethe neben Schiller begegnet, und zwar in Form einer Bildmontage: hier wurden aus verschiedenen Gemälden einzelne Elemente zusammengefügt und der Edelstein vor der Halskrause stammt aus Stiellers Gemälde.

Liebig's Fleisch-Extract - Werbebildchen



Die beiden anderen Bildchen zeigen Goethe im Gespräch mit Schiller, Humboldt und Fichte, und Goethe bei der Zusammenkunft mit Beethoven in Teplitz.

Sind diese Bildquellen nicht unbedingt in jedermanns Hand, so gibt es doch zwei gänzlich unliterarische Gebrauchsobjekte, um die niemand herumkam: Briefmarken und Geldscheine.

Deutsche Goethe-Briefmarken

Weimarer Republik

Besatzungszeit 1945-49



Bei den Briefmarken gibt es seit dem Kaiserreich, über die Weimarer Republik bis in die Gegenwart Goethe-Marken. Interessant, dass in der Zeit der alliierten Besatzung, zwischen 1945 und 1949 zahlreiche Goethe-Marken herauskamen, sowohl im Westen als auch in der sowjetisch besetzten Zone, wohl ein dringend nötiger Hinweis auf die humanistische Tradition, die es in Deutschland auch einmal gegeben hatte. Auch in der Bundesrepublik und in der DDR schmückten Goethe-Marken die Postkarten oder Briefe. Jeder dieser beiden deutschen Teilstaaten berief sich auf Goethe als einen seiner geistigen Stammesväter. Goethe findet sich

sogar auf einer französischen Briefmarke, nach Schwerdgeburths Zeichnung von 1832. Und Goethe taucht auch auf exotischen Briefmarken auf, etwa aus von den Comoren oder den Prinzeninseln und auf etlichen afrikanischen Briefmarken. Auf der Briefmarke aus Obervolta ist er allerdings nur für geübte Augen als Goethe erkennbar.

Deutsche Goethe-Briefmarken

Bundesrepublik Deutschland

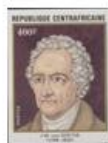


Deutsche Demokratische Republik



Afrikanische Goethe-Briefmarken

Centralafrika



Niger



Elfenbeinküste



Kongo



Obervolta



Ausländische Goethe-Briefmarken

Frankreich



Ungarn



Paraguay



Comoren



St. Thomas, Prinzeninsel



Die Goethebilder in älteren oder jüngeren Print-Medien gehen alle zurück auf Bilder und Zeichnungen, die zu Goethes Lebzeiten von ihm gemalt wurden und zu denen er Stellung nehmen konnte.

Über Johann Heinrich Tischbeins berühmtes Gemälde „Goethe in der Campagna“ (1786/1788) wurde schon sehr vieles geschrieben; es hat unser Bild von Goethe in Italien für alle Zeit geprägt. Noch Andy Warhol hat 1982 im Rahmen seiner Poster-Serien „Berühmte Persönlichkeiten“ dieses Bild seinem Goethe-Poster zugrunde gelegt.



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
1788 Goethe in der Campagna
Postkarten, Briefmarken, Banknoten,
Poster von Andy Warhol (1982)



In der *Italienischen Reise* beschreibt Goethe die Entstehung des Ölbildes, die sich über längere Zeit hinzog, von Dezember 1786 bis 1788. Goethe befand: „Mein Porträt wird glücklich, es gleicht sehr, und der Gedanke gefällt jedermann.“³⁸

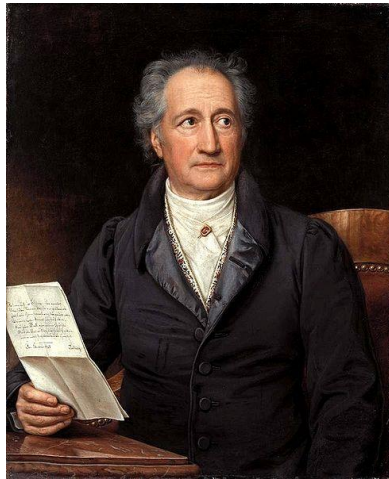


Anders urteilte er über das zeitgleich entstandene Ölbild, das Angelica Kauffmann von ihm malte: „Angelica mahlt mich auch, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, daß es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.“ (Italienische Reise, 27.6.1787)³⁹ Welche eklatante Diskrepanz zwischen Selbstsicht und Außensicht herrschen kann, zeigt eine Äußerung Johann Gottfried Herders, der das Bild zwei Jahre später in Rom sah. Er ließ sich gegenüber seiner Frau entschieden anders aus: Angelica habe Goethes Aussehen „sehr zart ergriffen, zarter, als er ist; daher die ganze Welt über Unähnlichkeit schreiet, die doch aber wirklich im Bilde nicht existirt.“⁴⁰

³⁸ Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung. Goethes Briefe. Fotomechanischer Nachdruck, München, 1987 (zit. WA); hier WA I, 32, S. 8.

³⁹ Ebd., S. 8.

⁴⁰ Herder an Caroline Herder, Brief vom 27. 2. 1789. Johann Gottfried Herder: Briefe. 6. Bd. August 1788 – Dezember 1792. Bearb. von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Weimar 1981, Nr. 64, S. 120.



Am bekanntesten geworden ist das Ölgemälde, das der bayrische Hofmaler Joseph Karl Stieler (1781-1858) im Jahre 1828 im Auftrag des bayrischen Königs Ludwig I. angefertigt hat.



Joseph Karl Stieler
1828 Ölgemälde - Postkarten

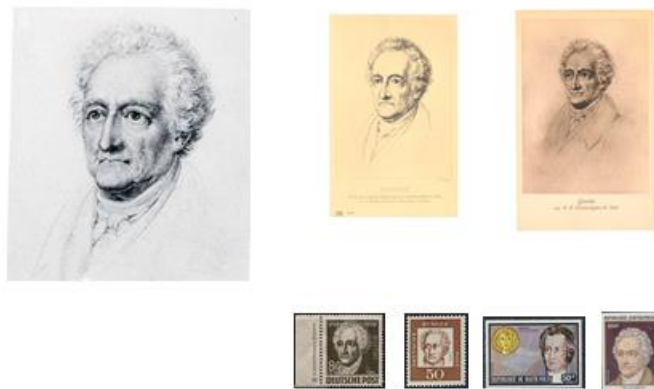


Joseph Karl Stieler – Briefmarken, Banknoten



Stieler stellte das Bild in Berlin aus, wo Zelter, Rauch und Schadow es bewundern. Auch in München wurde es begeistert aufgenommen. Ludwig I. ließ das Original vom Maler Friedrich Dürck für Goethe kopieren. Goethe selbst war davon außerordentlich angetan, wie aus seinem Brief an Johann Friedrich von Cotta hervorgeht, in dem er die „Überlegsamkeit“, die „sorgfältige Wahl“ und das „zwar nicht rasche, aber entschiedene Handeln“ des Malers rühmt.⁴¹ Gegenüber dem Künstler hat sich Goethe in souveräner Ironie geäußert: Stieler zeige Goethe, wie er „sein könnte“. Wörtlich: „Mit diesem Manne auf dem Bilde ließe sich wohl gerne ein Wörtchen sprechen. Er sieht so schön aus, daß er wohl noch eine Frau bekommen könnte. Vortrefflich, dies ist nicht mehr gemalt, es ist ein Körper, es ist das Leben.“⁴² Das Idealbild Goethes hat denn auch Eingang in alle Porträt-sammlungen berühmter Persönlichkeiten gefunden und unsere Vorstellung vom repräsentativen Olympier wie kein anderes geprägt.

Karl August Schwerdgeburth
1832 Silberstiftzeichnung – Postkarten, Briefmarken



Karl August Schwerdgeburth hat Goethe in den letzten beiden Jahren seines Lebens porträtiert (1831-1832). Da Goethe den Wunsch des Künstlers ihn zu porträtieren, ablehnte, hat Schwerdgeburth ihn aus dem Gedächtnis gezeichnet. Goethe war von dem Bild so angetan, dass er zustimmte und zu Sitzungen bereit war: „Mir ist die Entstehung dieser Zeichnung eine freudige Erscheinung, und deshalb will ich alles thun, was Sie zum Ziel Ihres Vorhabens führen kann. Ich will so oft sitzen, als Sie es wünschen“.⁴³ Allerdings wollte er, dass Schwerdgeburth „den

⁴¹ WA IV, 45, Nr. 57, S. 68.

⁴² Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. 5 Bde., München 1998 (zit. Biedermann); hier Bd. 3, 2, Nr. 6203, S. 312.

⁴³ Die Bildnisse Goethes. Hrsg. von Ernst Schulte-Strathaus. Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken. Erstes Supplement. München 1910 (zit. Prop), S. 87; vgl. C. A. Schwerdgeburth an J. G. Keil vom 24. Februar 1832, in: Biedermann 3, 2, Nr. 7077, S. 945ff.

ernsten Zug um den Mund“ ändern möchte. Mit der Mitte Januar 1832 fertig gestellten Zeichnung war Goethe sehr zufrieden, dass er Schwerdgeburth sogar bat, sie als Kupferstich ausführen zu lassen. Das war die damalige Technik der Vielfältigung.⁴⁴

Die besprochenen Zeugnisse sind Flachware: Bücher, Werbebildchen, Briefmarken, Geldscheine. Das erklärt, dass sie sich vor allem der Goethe-Bilder und -Zeichnungen bedienen, weniger der Büsten und Statuen. Anders wird dies bei dreidimensionalen Objekten der Erinnerung, also bei Denkmälern, Nippes-Figuren und Münzen. Hier werden Büsten, Reliefs oder Statuen als Vorlagen herangezogen.

5. Büsten und Nippes-Figuren

Von den zu Goethes Lebzeiten gefertigten Büsten wurde mit Abstand am bekanntesten die Büste Christian Daniel Rauchs. Auf sie und die Büsten Alexander Trippels und Friedrich Tiecks will ich kurz eingehen, ehe ich mich den Denkmälern zuwende.

Aus der italienischen Zeit stammt die Marmorbüste, die der in Rom ansässige Schweizer Bildhauer Alexander Trippel (1744-1793) im August/ September 1787 von Goethe angefertigt hat.⁴⁵ Die Büste steht in der Tradition kolossaler Herrscher- und Götter-Porträts. Repräsentativität war sicher eine Intention des Künstlers. Unübersehbar ist die Stilisierung nach antikem Vorbild. Natürlich war dies Trippels Absicht, wie aus seinem Schreiben an den Auftraggeber hervorgeht:

Sie ist ganz in dem Anticken still, die Haare sind lang und hangen gantz locker herunder, und machen von fornren die Form eines Apollo Kopff [...].⁴⁶

⁴⁴ Goethe. Seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen. Zusammengetragen von Emil Schaeffer. Überprüft und ergänzt von Jörn Göres, Frankfurt a.M. 1980, S. 191f. (zit. Schaeffer/Göres).

⁴⁵ Schaeffer/Göres, S. 96.

⁴⁶ Zit. nach Schaeffer/Göres, S. 97.

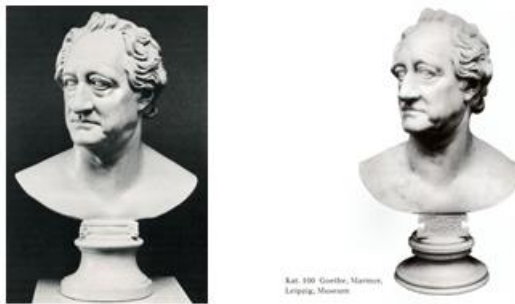
Alexander Trippel
1787 Goethe Marmorbüste



Dass Goethe die Art und Weise der Darstellung keineswegs gleichgültig war, zeigt sein Kommentar vom 12. September:

Meine Büste ist sehr gut gerathen; jedermann ist damit zufrieden. Gewiß ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt.⁴⁷

Christian Daniel Rauch
1820 a tempo Goethe-Büste in Gips - 1823 in Marmor



Christian Daniel Rauch (1777-1857) hat Goethes Büste im August des Jahres 1820 in Gips modelliert.⁴⁸ Der Schadow-Schüler Rauch orientierte sich an der Antike als maßgeblichem Vorbild. Wie sehr Goethe mit dieser (sogen. A-tempo)

⁴⁷ Goethe: Italienische Reise; WA I, 32, S. 80.

⁴⁸ Schaeffer/Göres, S. 142.

Büste zufrieden war, geht nicht nur aus seiner Äußerung, er finde die Behandlung Rauchs „wirklich grandios“, sondern auch aus der Tatsache hervor, dass er auf dem Umschlag zum dritten Band von „Über Kunst und Alterthum“ eine von Heinrich Meyer verfasste Empfehlung der Büste abdrucken ließ: „Die Ähnlichkeit dieses Bildnisses läßt wohl kaum noch etwas zu wünschen übrig; es genügt aber auch nicht weniger den höheren Kunstforderungen. Nicht nur gelang dem Künstler eine sehr geistreiche, lebhaftige Wendung des Hauptes, sondern er wußte auch die Züge des Gesichts zu beseelen und in das Ganze die löblichste Übereinstimmung zu bringen.“⁴⁹ Die Zeitgenossen waren von dieser Darstellung sehr angetan, wie etwa aus einem Schreiben Johann Gottlieb von Quandts an Julius Schnorr von Carolsfeld hervorgeht, in dem er die Rauchsche Büste „das vollkommenste Bild von Goethe“ nennt: „sie vereint die ursprünglich schönen Verhältnisse seines Gesichtes, die zugleich die Grundzüge seines Geistes und Gemüths darstellen, mit allen den Einschnitten und Erhöhungen, welche das Leben und die Zeit in die bewegliche Oberfläche seines Gesichts eingrub [...]“⁵⁰ Goethes Freund Carl Friedrich Zelter schrieb an Goethe: „Es ist sogar Anmut drinne; der Mund ist sehr schön [...] In jedem Falle hat unser Künstler gleich zum ersten Male tiefer in Dich hineingeblickt als seine mir bekannten Vorgänger. Die meisten haben Dir ein Impo- nierendes zu geben versucht [...]“⁵¹ Die mehrfach bemerkte Unregelmäßigkeit von Goethes Gesicht hat Rauch gekonnt überspielt, seine (in Gips geformtes und 1823 in Marmor gemeißeltes) Büste lieferte für Generationen „die“ Darstellung des Dichterfürsten, der in verschiedenen Repliken (in Marmor, Bronze, Eisen und Biskuit) auf vielen Konsolen in bürgerlichen Häusern stand.



⁴⁹ Hans Wahl/Anton Kippenberg: Goethe und seine Welt. Unter Mitwirkung von Ernst Beutler. 580 Abbildungen, Leipzig 1932, S. 206. Vgl. auch Goethes Brief vom 9.12.1820 an Sulpiz Boisserée. WA IV, 34, S. 37. „Rauch hat einen Abguß meiner Büste hieher gesendet, man kann sehr damit zufrieden seyn [...]“

⁵⁰ Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog. Berlin 1996, S. 177.

⁵¹ Karl Friedrich Zelter: Brief an Goethe vom 23.10.1820. In: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799-1832. Hrsg. von Max Hecker. 2. Bd.: 1819-1827. Frankfurt a. M. 1987, Nr.358, S. 123.

Friedrich Tieck hatte 1801 eine von Goethe geschätzte Büste gefertigt.⁵²

Friedrich Tieck
1801 Goethe-Büste



Die neue Büste von 1820, die Tieck in denselben Sitzungen wie Rauch modellier-
te, wurde weniger bekannt.⁵³

Friedrich Tieck
1820 a tempo-Büste Goethes



Ernst Schulte-Strathaus kommt beim Vergleich der Büsten von Rauch und Tieck
zum Urteil:

Tieck gibt sachlich, mit feiner Durchführung aller Einzelheiten eine
ähnliche Porträtbüste, die in jedem Zuge den großen und tiefen Geist
des Urbildes ausdrückt, Goethe, den Menschen und Dichter; Rauch
steigert alles mit künstlerischer Freiheit, arbeitet die Muskelpartien
des Gedichtes, das Kinn, die Nase, die Stirn kräftig heraus, spannt

⁵² Prop, S. 84, S. 44f.

⁵³ Schaeffer/Göres, S. 146; Prop, S. 117.

durch die Wendung des Kopfes den Hals und schafft so das gebietende Bild eines Herrschers im Reiche des Geistes.⁵⁴

6. Denkmal-Entwürfe und Denkmale

Schon zu Goethes Lebzeiten gab es eine Reihe von Denkmalsentwürfen. Sie sind einigermaßen neutral in ihrer Einstellung zum Objekt. Mit einer Ausnahme, dem Entwurf der Goetheverehrerin Bettina von Arnim.

Bettina von Arnim
1824 Entwurf eines Goethe-Denkmal



Die leidenschaftliche Goetheverehrerin Bettina von Arnim (1785-1859) fertigte 1823/24 ihren Denkmalsentwurf in bewusster Konkurrenz zu Rauch an.⁵⁵ Goethe hat ihr nicht Modell gesessen; so hat sie den Kopf nach der älteren Rauch'schen Büste gearbeitet. Unverkennbar ist hier die klassische Schlichtheit Rauchs einer eher heroisch-bombastischen Pose gewichen. Aus dem unter dem Kinn durch eine Agraffe zusammen gehaltenen Gewand ragt die nackte Brust mächtig hervor. Fast im Widerspruch zu dieser Göttervater-Haltung befindet sich die – ganz in humanistischer Tradition stehende – Ausstattung des Dichters: In der Rechten hält er einen Lorbeerkranz, die Linke lehnt auf der Kithara, der ein geflügelter weiblicher Genius, vielleicht eine Muse, Töne entlockt.

Nach Goethes Tod begann die Phase, in der dem Dichter Denkmäler errichtet wurden, die sich an eben diesen zu Lebzeiten gemalten Bildnissen oder modellierten Büsten orientiert haben. Dabei ist, dem Auftrag des Denkmals korrespondierend, der Hang zum Monumentalen, zum Kolossal und zur Glorifizierung un-

⁵⁴ Prop, S. 63.

⁵⁵ Prop, S. 128.

verkennbar. In gewisser Weise führen sie die von Goethe selbst gestiftete Form des Repräsentativen fort und schaffen damit eine bürgerliche Tradition der Künstler-Apotheose.

Goethe-Denkmäler gibt es in allen Kulturnationen, in allen Ländern jedenfalls, die Goethe selbst betreten hat und in solche, in die Deutsche ausgewandert sind und eine kulturelle Rolle spielen. In Deutschland gab es 12, in Frankreich 2, in Italien 3, in Tschechien 8, in Luxemburg 1, in Österreich 2, in Polen 2, in den Vereinigten Staaten 8 Denkmäler, in Brasilien 1 Denkmal.

Das Denkmal Ernst Rietschels in Weimar hat eine Vorgeschichte. Aus Anlass von Goethes 70. Geburtstag am 28. August 1819 beschloss man in Frankfurt, auf Anregung des mit Goethe befreundeten Kunsthistorikers Sulpiz Boisserée, den Dichter durch ein Denkmal zu ehren und zwar in Form einer Tempelhalle mit aufgestellter Büste. Da Johann Heinrich Dannecker, der Schöpfer der bekannten Schiller-Büste, nicht auf Goethes Wunsch einging, die Büste nach einer älteren Maske zu formen, schlug Goethe Christian Daniel Rauch vor,⁵⁶ der die bereits gezeigte Büste Goethes schuf. Goethe selbst war prinzipiell gegen den „Götzendienst“ um seine Person eingestellt und votierte in einem kleinen Aufsatz *Betrachtungen über ein dem Dichter Goethe in seiner Vaterstadt zu errichtendes Denkmal*⁵⁷ für eine Bildsäule oder eine Statue innerhalb der neuen Bibliothek.⁵⁸ Rauch erhielt im April 1822 den Auftrag und erarbeitete insgesamt vier Modelle. Der erste Entwurf zeigt Goethe stehend, in antiker Tunika und Toga.

Christian Daniel Rauch
Frankfurter Denkmal: Erster Entwurf (Goethe stehend)



Rauch selbst war mit der Statue nicht zufrieden. Sein zweiter Entwurf zeigt Goethe in sitzender Position.

⁵⁶ Rolf Selbmann: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart 1988, S. 42ff. (zit. Selbmann). Schulte-Strathaus in: Prop, S. 66; Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch und sein Entwurf, in: Dirk Appelbaum (Red.): Das Denkmal. Goethe und Schiller als Doppelstandbild in Weimar. Tübingen 1993, S. 72-83.

⁵⁷ WA I, 42, 2, S. 42-48.

⁵⁸ Ebd., S. 46f.; vgl. Selbmann, S. 72.

Christian Daniel Rauch
Frankfurter Denkmal: Zweiter Entwurf
(= 1. Fassung Goethe sitzend)



Dessen erste Version mit Tunika, die zweite Version mit entblößtem Oberkörper.

Christian Daniel Rauch
Frankfurter Denkmal: Dritter Entwurf
(= 2. Fassung Goethe sitzend)



Goethe, dem die erste Version nicht zusagte, war mit der zweiten Version „ganz wohl zufrieden“ und hielt sie für „gelungen“.⁵⁹ Positiv nahm er die Wahl des zeitlosen antiken Kostüms auf. Die dritte kombinierte Fassung fand Goethes uneingeschränkten Beifall.

⁵⁹ Brief Heinrich Meyers an C. D. Rauch vom 8.3.1824; Biedermann 3, 1, Nr. 5426, S. 661.

Christian Daniel Rauch
Frankfurter Denkmal: Vierter Entwurf
(= 3. Fassung Goethe sitzend)



Gleichwohl wurde keiner der Entwürfe als Denkmal ausgeführt. Das Frankfurter Komitee sprach sich mittlerweile mehrheitlich für den Entwurf Bettina von Arnims aus. Rauch wollte diesen Entwurf nicht umsetzen, u.a. weil ihm „Linien und Formen weder schön noch brauchbar“ erschienen.⁶⁰ Nach Goethes Tod wurde der Plan nicht weiter verfolgt.

Ludwig Schwanthaler
1844 Goethe-Denkmal in Frankfurt



Die 1844 in Frankfurt tatsächlich aufgestellte überlebensgroße Bronzestatue des Münchener Hofbildhauers Ludwig von Schwanthaler hat als Gewandung ein Mixtum aus historisch authentischer Kleidung und antiker Toga. Sein Dichterstern lehnt sich „ruhmesgewiß“ auf einen deutschen Eichenstamm; eine Rolle charakterisiert ihn als Dramatiker, Theaterdirektor oder Diplomat, er hält den Lorbeer-

⁶⁰ Simson: Christian Daniel Rauch (Anm. 56), S. 207.

kranz mit fester Hand. Auf dem Sockel befindet sich ein Panorama seiner klassischen Werke: Faust und Mephisto, Iphigenie und Thoas, Götz, Tasso, Hermann und Dorothea, Erbkönig, Braut von Korinth.⁶¹

Nachdem sich 1825 die Pläne für ein Goethe-Denkmal in Weimar zerschlagen hatten, wurde 1849 der hundertste Geburtstag Goethes zum äußeren Anlass einer erneuten Bemühung im Großherzogtum Weimar.⁶² Großherzog Karl Alexander beauftragte wieder den Bildhauer Rauch, der zwei Entwürfe für ein Doppelstandbild vorgelegt hat. In ihnen blieb er der klassizistischen Tradition treu und stellte beide Dichter im antiken Gewand, also mit der lang wallenden Toga und Sandalen dar – in dezidierter Abkehr von Schwanthalers Mixtur aus realistischen und idealistischen Versatzstücken.



Die wichtigste und sehr symbolträchtige Veränderung ist der Umstand, dass im zweiten Entwurf beide Dichter einen Lorbeerkranz tragen, womit Rauch der Forderung der Schilleranhänger nachkam. Da sich der ehemalige Bayernkönig Ludwig I. als Mäzen mit abweichenden Vorschlägen in die Gestaltung des Denkmals einmischte, gab Rauch 1852 den Auftrag zurück und schlug zugleich seinen Meisterschüler Ernst Rietschel als seinen Nachfolger vor. Rietschel stand Ludwigs Vorstellungen von einem realistischen Kostüm positiv gegenüber, wie er bereits in seinem Braunschweiger Lessing-Denkmal (von 1853) gezeigt hatte.

⁶¹ Vgl. die entsprechenden Artikel von Jutta Assel und Georg Jäger im Goethezeitportal über „Goethe-Denkmal“, „Johann Wolfgang Goethe. Denkmäler und Erinnerungsorte auf Postkarten“, „Goethe-Motive auf Postkarten: Goethe-Plastiken“, „Goethe-Motive auf Postkarten: Zeitgenössische Goethe-Porträts und ihre Adaptionen“ und „Porträt- und Memorialgraphik zu Goethe und Schiller“.

⁶² Zum Doppelstandbild generell die Beiträge von Simson, Zehm und Hansmann in: Appelbaum (Anm. 56).

Ernst Rietschel
1853 Lessing-Denkmal in Braunschweig



Am Doppeldenkmal weist das „Degenkleid“ auf Goethes Amt als Minister hin, der bei Hof übliche Staatsrock, Schiller dagegen trägt Zivilkleidung. Rauchs zwei Lorbeerkränze reduzierte Rietschel auf einen, statt des erhobenen Kranzes legt Goethe seine linke Hand auf Schillers Schulter.

Ernst Rietschel
1857 Weimarer Doppeldenkmal



Da der Schillerfreund Ludwig auf der Gleichberechtigung beider Dichter bestand, bemühte sich Rietschel insbesondere, die Eigenart beider Dichter bildnerisch darzustellen. Ein Problem machte die unterschiedliche Größe beider Dichter: Schiller war zwischen 1,81m und 1,85m groß, während Goethe in jungen Jahren wohl 1,76m (1,74m?), als Greis 1,72m maß.⁶³ Der Bildhauer hat beide Figuren auf etwa

⁶³ Wie aus den Messunterlagen des Bildhauers Rauch errechnet wurde; vgl. Simson in: Appelbaum (Anm. 56), S. 75. Volker Hesse: Betrachtungen zu Goethes Körpergröße und Gestalt. In: Goe-

dieselbe Höhe gebracht. Das hatte optische Gründe, sollte aber auch auf den gleichen poetischen Rang der beiden hinweisen. Rietschels Entwurf wurde 1857 vom Gießer Ferdinand von Miller in der Königlichen Erzgießerei in München als Bronzeguss ausgeführt und am 4. September 1857 enthüllt. Rietschel popularisierte, um Rolf Selbmann zu zitieren, „mit Goethes sicherer Weltstellung und seinem Ruhmesbesitz und in Schillers strebender Idealität“ „ein eingängiges Klassikerbild“.⁶⁴ Es war ein gemäßigter Realismus, der sich im Doppelstandbild manifestierte.

Ernst Rietschel
1857 Weimarer Doppeldenkmal



Bei der Gestaltung von Goethes Kopf standen Rietschel die Goethe-Büste Trippeles, Weissers Goethe-Büste, Stiellers Ölgemälde und Rauchs Goethe-Büste zur Verfügung.⁶⁵ Das Gesicht ist eine Synthese aus Weisser und Rauch. Bei der Formung der Kinn-, Wangen- und Stirnpartie folgt er Weissers Büste, die nach einem Gesichtsabdruck gearbeitet wurde, bei der Formung der Augen, der Brauen und der Frisur dagegen Rauch.⁶⁶

the-Jahrbuch 109 (19992), S. 167-171. Anderen Berechnungen zufolge war Goethe 1,69 m groß (http://www.g-r-i-m-m.de/eb_goet2.htm)

⁶⁴ Selbmann (Anm. 56), S. 88.

⁶⁵ Da er der Meinung war: „Wie schlecht sind doch im Ganzen sämtliche Bildnisse nur Rauchs Büste ragt vor Allem hervor“, hat er sich bei der Modellierung von Goethes Kopf an Rauchs Büste orientiert.

⁶⁶ Ursula Zehm: Ernst Rietschels Auffassung und deren Verwirklichung. In: Appelbaum (Anm. 56), S. 91-131, hier S. 120.

Goethe-Köpfe

Rauch



Rietschel



Weisser



Im Übrigen wurden auch ältere Vorschläge verwirklicht. So griff Pompeo Marchesi auf Goethes eigenen Vorschlag und Bettina von Arnims Entwurf zurück und schuf 1867 für die Frankfurter Bibliothek einen auf einem Thronsessel sitzenden Goethe, in antiker Kleidung und mit offener Brust, als „nachdenklichen Olympier“⁶⁷.

Pompejo Marchesi
1867 Goethe-Denkmal
in der Frankfurter Bibliothek



Für das Berliner Goethedenkmal fertigte Rietschels „Lieblingsschüler“ Adolf Donndorf 1874 den Entwurf eines sitzenden Goethe an, in zeitgenössischer Kleidung, darin Rietschel folgend.⁶⁸

⁶⁷ Selbmann, S. 119.

⁶⁸ Selbmann, S. 119f.; zu Donndorfs Goethe-Büste in Karlsbad vgl. Jutta Assel und Georg Jäger: Johann Wolfgang Goethe. Denkmäler und Erinnerungsorte auf Postkarten. <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=1732>, S. 22.

Adolf Donndorf
1874 Entwurf für das Berliner Goethe-Denkmal



Er hat übrigens das 1883 eingeweihte Goethe-Denkmal für Karlsbad gefertigt.

Adolf Donndorf
1883 Goethe-Denkmal in Karlsbad



Fritz Schaper, der den Wettbewerb um das Berliner Denkmal gewann, formte 1880 das Standbild eines in Hoftracht von gekleideten, von weitem Mantel umhüllten Goethe, bei der Modellierung des Gesichts orientierte er sich ebenfalls an Rauchs Büste. Das Publikum nahm die auf einem figurenverzierten Sockel stehende Statue begeistert auf.⁶⁹

⁶⁹ Selbmann, S. 121.



Fritz Schaper
1880 Goethe-Denkmal in Berlin



Edmund Hellmers 1900 in Wien errichtetes Goethedenkmal zeigt Goethe sitzend, aber nicht als thronenden Jupiter wie bei Bettina von Arnim, sondern in halblierender Positur, als älteren, sich von großer Anstrengung ausruhenden Dichter. Die Zeitgenossen waren begeistert vom Gesichtsausdruck dieser Statue, die „geistige Lebendigkeit“ und den „denkbar höchsten Grad individueller Charakteristik“ vereinte, wie es in der Festgabe anlässlich der Enthüllung hieß.⁷⁰ Hellmer hatte auf der Basis aller verfügbaren Goethe-Bilder und -Masken versucht, das Menschliche der Gestalt herauszuarbeiten.

Edmund Hellmer
1900 Goethe-Denkmal in Wien



⁷⁰ Selbmann, S. 139.

Aus den Privatmitteln des ehemaligen bayrischen Königs Ludwig I. schuf Max von Widmann 1863 ein Schillerdenkmal in München. Gewissermaßen als Pendant zum Weimarer Doppeldenkmal sollte auch ein Goethe-Denkmal geschaffen werden.

Max Wiedmann

1869 Goethe-Denkmal in München



Das 1869 ebenfalls von Widmann errichtete, am Nordende des Karlsplatzes aufgestellte Goethe-Denkmal hatte programmatischen Charakter. Anders als der bürgerlich gekleidete Schiller ist Goethe mit antiker Toga bekleidet, die Kithara in der linken Hand weist ihn als Sänger aus. Die Haltung, den nach oben gewandten Blick hatte Widmann von der Schillerstatue aus Rietschels Doppeldenkmal übernommen. Ludwig I. wollte zwei Einzelstatuen und diese sollten dem bürgerlich-liberalen Weimarer Denkmal als fürstliche Stiftung entgegengestellt sein: Die Sockelinschrift „Joh. Wolfgang von Goethe“ wies den Dichter als Angehörigen des Adels aus. Übrigens hatte das jugendliche Gesicht der klassizistischen Statue keinerlei Porträtähnlichkeit mit Goethe.⁷¹ Das Bronzedenkmal wurde im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen.

Hatten die klassizistischen Bildhauer Goethe als den Olympier dargestellt, so veränderte sich im Zeitalter des Deutschen Kaiserreichs das Ideal. Nicht mehr der repräsentative Dichter war das Ideal, im Wilhelminismus huldigte man dem Heroismus und dem Monumentalen. Das zeigt sich insbesondere an den beiden Goethe-Denkmalern von Gustav Eberlein.

⁷¹ Selbmann, S. 97f.

Gustav Eberlein

1902 Goethe-Denkmal in Rom



Sein 1902 im Auftrag Kaiser Wilhelms II. angefertigter Entwurf von 1902 wurde vom italienischen Bildhauer Valentino Casali in seinem Berliner Studio in Berlin in Marmor ausgeführt und von Wilhelm II. der Stadt Rom geschenkt. 1904 wurde es in Anwesenheit des italienischen Königs Viktor Emanuel III. enthüllt. Auch wenn das 9 m hohe Denkmal einen jugendlichen Goethe zeigt, so weist die imperialistische Haltung, die von Selbmann als „sichtbare Neigung zum Aufgebauschten“⁷² charakterisierte Tendenz zum Gigantischen und Neobarocken, auf den künftigen Olympier hin. Mit seinen überlebensgroßen Sockelfiguren war es steingewordener Ausdruck des imperialen Geistes.

Gustav Eberlein

1897 Goethe bei der Betrachtung von Schillers Schädel



Goethe bei Betrachtung von Schiller's Schädel
Goethe contemplando il cranio di Schiller

⁷² Selbmann, S. 140.

Hatte Eberlein schon 1897 eine Büste „Goethe bei der Betrachtung von Schillers Schädel“ geschaffen, die auf geradezu melodramatische Weise den Vorgang des Gedenkens festzuhalten sucht, so stellte das römische Denkmal Goethe auf der Höhe seines Lebens dar, eben den Goethe der italienischen Zeit.

Gustav Eberlein
1904 Entwurf „Mehr Licht“



Doch der Goetheverehrer Eberlein versuchte, noch im selben Jahr, sogar dieses pompöse Denkmal zu übertreffen. Die melodramatische Aufgipfelung seines Denkmals-Entwurfs „Mehr Licht!“, das den sterbenden Goethe zeigt, war indes ein krasser Missgriff. Er wollte ein „höchstes Symbol“ schaffen, „das Zeit und Ewigkeit in sich faßt“. Doch just dieses Verewigen eines transitorischen Augenblicks widerspricht allen klassischen Überlegungen zum ‚fruchtbaren Augenblick‘, wie sie etwa Lessing in seinem „Laokoon“ angestellt hatte. Auch empfand man wohl das Abweichen vom Repräsentanten- und Olympierbild als nicht statthaft. So wurde dieser Entwurf nie als Denkmal ausgeführt.⁷³

⁷³ Selbmann, S. 143.

Carl Seffner
1903 Goethe-Denkmal in Leipzig



Carl Seffner griff 1903 in seinem Goethe-Denkmal für Leipzig natürlich auf die Rokokotracht mit Dreispitz, Haarbeutel und Degen zurück, wie sie der jugendliche Dichter während seiner Leipziger Studentenzeit getragen hatte. Natürlich ist die Wahl von Goethes Lebensalter dem *genius loci* geschuldet, kann aber auch als Kritik an der Monumentalisierung Goethes zum Olympier, wie sie im 19. Jahrhundert gang und gäbe war, verstanden werden.

Ernst Wägener
1904 Goethe-Denkmal in Straßburg

Entwurf



Ausführung



Bei dem Wettbewerb, der im Jahre 1900 für ein Goethe-Denkmal in Straßburg stattfand, wurden 71 Entwürfe eingereicht. Die Jury entschied sich für den Entwurf Ernst Wägeners, der dem nun in Mode kommenden Ideal des Jugendstils am ehesten entsprach. Das Interesse galt nicht mehr dem Olympier, sondern dem Dichter empfindsamer Erlebnis-Lyrik und rebellischer Dramen und Hymnen. Gerühmt wurde die „frappante Lebensähnlichkeit“: Das stark geprägte Profil des Kopfes“ lasse „die kommende Größe des Olympiers ahnen.“⁷⁴

⁷⁴ Selbmann, S. 154.

Johannes Pfuhl

1902 Goethe-Büste in Görlitz



Dem Jugendstil verpflichtet waren auch die 1902 errichtete Görlitzer Brunnenanlage mit der Goethe-Büste von Johannes Pfuhl⁷⁵ und das 1906 vom Bildhauer Karl Wilfert in Franzensbad geschaffene Brunnen-Denkmal.

Karl Wilfert

1906 Goethe-Relief in Franzensbad



Die vierfach vergrößerte Bronzemaske Goethes wurde eingerahmt von zwei Statuen, einem die Wahrheit symbolisierenden Jüngling und einer die Schönheit verkörpernden Frauengestalt, sowie von zwei Reliefs, die Lyrik und Drama darstellen sollten.⁷⁶

⁷⁵ Selbmann, S. 156.

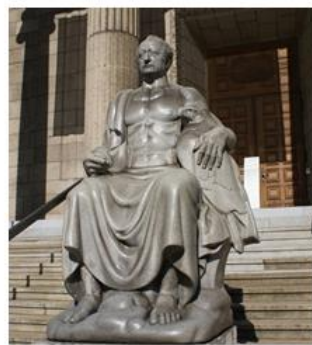
⁷⁶ Selbmann, S. 157.

Hermann Hahn
1914 Goethe-Denkmal in Chicago



Das Goethe-Denkmal, das der Münchner Bildhauer Hermann Hahn 1914 im Auftrag des Schwabenvereins in Chicago errichtete, sollte mit seiner kolossalen Figur „den jungen Goethe als Genius“ präsentieren, mit dem Adler auf den „geistigen Höhenflug des Dichters“ hinweisen. Die Figur, gleicherweise Goethe wie Apollo, präsentierte sich als eklektische Mixtur aus Renaissance und Jugendstil⁷⁷, blieb, wie Selbmann zutreffend feststellt, eine „überdimensionierte Nippesfigur“.⁷⁸

Hermann Hahn
1919 Goethe-Denkmal in Wiesbaden



Fünf Jahre später hat Hahn das Goethe-Denkmal vor dem Museum in Wiesbaden geschaffen, das in seiner sitzenden Haltung Hellmers Wiener Denkmal ähnelt. Den Adler hat er aus seinem Chicagoer Denkmal übernommen. Die Nacktheit des Oberkörpers, die in den Entwürfen von Bettina von Arnim und von Christian Daniel Rauch schon problematisch genug war und allenfalls durch die antikische Idealisierung relativiert wurde, geriet hier an den Rand des Peinlichen. Der Blick von unten machte aus dem thronenden Olympier eine Buddhafigur.

⁷⁷ Selbmann, S. 185.

⁷⁸ Selbmann, S. 185.

Elmar Dietz
1962 Goethe-Denkmal in München



Das letzte Beispiel zeigt die 1962 von Elmar Dietz in München geschaffene Goethe-Skulptur, die die im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzene Bronzestatue von Max Widmann ersetzte.⁷⁹ Den modernen Kunstprinzipien folgend, wählt Dietz zwar die zeitgenössische Kleidung – antik-klassizistische Gewandung ist ein absolutes no go –, jedoch verfährt er nicht mehr realistisch-mimetisch. Er vereinfacht die zeitgenössische Hofbekleidung in Richtung der Abstraktion. Goethe erscheint nicht mehr als Olympier. Ob er, wie Selbmann meint, „betroffen“ schaut, ist Interpretationssache. Außer Frage steht, dass die Monumentalität des traditionellen Denkmals zurückgenommen, die Glorifizierung außer Kraft gesetzt ist. Goethe erscheint mehr als Mensch denn als verehrte Gottheit.

7. Fazit

Gemeinsam ist allen Goethe-Denkmalern, dass sie nach Goethes Tod gefertigt und aufgestellt wurden. Ihre Schöpfer mussten sich also an vorhandenen Bildwerken orientieren. Auffällig ist, dass alle Bildhauer sich für die Gestaltung des Gesichts an einer Vorlage orientiert haben, der Kopf-Modellierung durch Christian Daniel Rauch, den von Goethe selbst bevorzugten Bildhauer. Die beiden wirkungsmächtigsten Darstellungen des mittleren und des älteren Goethe stammen von Rauch und Stieler. Während aber die Bild-Tradition des älteren Goethe sich nicht ausschließlich auf Stieler bezieht, sondern Tischbein, Kugelgen, Jagemann, Kolbe, Sebbens und Schwerdgeburth ebenfalls berücksichtigt, hat sich in der Plastik-Tradition die Rauchsche Büste als Prototyp erwiesen. Die ebenfalls wohlgeungene Büste Friedrich Tiecks spielt in der Rezeption fast keine Rolle, von Pierre

⁷⁹ Selbmann, 193f.

Jean David d'Angers Monumentalbüste ganz zu schweigen, die Goethe selbst mit dem Ruf „kurios, kurios“ goutiert hatte.

Pierre Jean David d'Angers
1829-31 Büste Goethes



Zu Goethes Lebzeiten hieß die Leitfrage: Welche Funktion hatten die Abbildungen und Bildwerke für den Dichter selbst? Nach seinem Ableben verwandelte sich die Fragestellung: Welche Funktion hatte Goethe für seine Rezipienten? Es ist das Prinzip aller Rezeptionen, ob literarischer, bildkünstlerischer oder wissenschaftlicher, in pro und contra dem jeweiligen Zeitgeist zu entsprechen. Die posthume Bild-Tradition zeigt, wie das von Goethe angelegte Selbstbild sich zu verselbständigen beginnt und wie – vor allem in den der Verehrung und der Verbreitung dienenden Medien (Goethe-Denkmäler, Postkartenserien, Illustrationen in populären Literaturgeschichten) – das Bild vom ‚Olympier‘ Goethe etabliert wird. Goethes Selbststilisierung trifft sich mit dem Wunsch seiner Rezipienten, sein Bild nach einem Ideal zu formen, das vor allem das Gesicht als Ausdruck des Geistes betrachtet. Auffällig ist daher die Bevorzugung der Klassizität und Lebendigkeit vereinenden Bildwerke Stieler, Schwerdgeburths und Rauchs. Vielleicht haben diese auch von Goethe favorisierten Kunstwerke eine so weite Verbreitung gefunden, weil sie der Wunschvorstellung des Publikums, wie ein großer Dichter auszusehen habe, am besten entsprochen haben.

Friedrich Tieck
1808 Goethe-Büste in der Walhalla



Die von Friedrich Tieck 1808 für die Walhalla gearbeitete Büste musste deshalb gänzlich ohne Wirkung bleiben. Ähnlich wie Johann Heinrich Meyers Ölgemälde⁸⁰ wirkt sie geistlos und vermittelt jedenfalls nicht die Imago eines Dichters.⁸¹

Johann Heinrich Meyer
1792-95 Aquarell



Dies zeigt sich anschaulich in den Denkmälern des 19. Jahrhunderts. Seit der Reichsgründung erlebte der Geist des Heroismus eine steigende Tendenz. Der Hang zur eindimensionalen Glorifizierung ist unübersehbar, ebenso die Nähe zum Militarismus. Dieser Tendenz wurden alle ‚Geistesriesen‘ unterworfen. Sie lässt sich als Ausdruck eines in dieser Epoche ausgeprägten heroischen Denkens

⁸⁰ Prop, S. 80.

⁸¹ Selbmann, S. 57f.

(Wagner, Nietzsche u.a.) deuten. Der monumentalistische und heroische Gestus funktionierte bei zahlreichen historischen Sujets (Hermann der Cherusker, Niederwalddenkmal), selbstverständlich bei Kriegshelden (wie Blücher, Gneisenau, aber auch Kaiser Wilhelm I. und Bismarck, der immer als „eiserner Kanzler“ dargestellt wurde, bildtechnisch mit Pickelhaube und Säbel), sogar bei einigen Geistesheroen und Künstlern. Hier seien nur Beethoven als Komponist der Eroica und des Fidelio, Schiller als National- und Freiheitsdichter, Richard Wagner schließlich als Komponist der deutschen Heldensagen genannt. Heroismus funktionierte aber nicht bei Goethe. Bei seiner Darstellung scheint es tatsächlich so zu sein, dass sich die Bildhauer an seinem eigenen Ideal orientiert haben, welches in der Plastik Rauchs am deutlichsten durchscheint. Nicht Goethe der Geistesheroe, sondern der ‚Olympier‘ wird zum Maßstab seiner bildnerischen Darstellung. Goethe hat die Rezeption quasi gesteuert, und die Bildhauer sind seiner Selbstsicht gefolgt.