

Versteinerte Poesie oder Verkehrshindernis?

Zur Geschichte der Dichterdenkmäler in Deutschland*

von Rolf Selbmann

Satire karikiert, aber sie charakterisiert auch. In der Einleitung seiner letzten Zeichengeschichte, dem *Maler Klechsel*, beschreibt Wilhelm Busch 1884 die Arbeit des Bildhauers seiner Zeit.

Der Plastiker, der uns ergötzt,
Weil er die großen Männer setzt,
Grauschwärtlich, grünlich oder weißlich,
Schon darum ist er lüb- und preislich,
Daß jeder, der z.B. fremd,
Soeben erst vom Bahnhof kömmt,
In der ihm unbekanntn Stadt
Gleich den bekantn Schiller hat¹.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts definiert nicht mehr nur der Bahnhof das Erscheinungsbild der Stadt. Das Schillerdenkmal, überall gleich aussehend und an markanter Stelle jeder Stadt vorhanden, ist zur Metapher des Erkennens und des Wiedererkennens geworden, Orientierungspunkt in einer von der Geschwindigkeit der Eisenbahn geprägten Zeit. 1927 meint der Schriftsteller Robert Musil in einem kurzen Prosastück über *Denkmale* – schon der Plural ist bezeichnend:

Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nicht auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu um Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit

* Leicht veränderte Fassung des im Rahmen der 2. Kleist-Festtage in Frankfurt (Oder) am 20. Oktober 1992 gehaltenen Vortrags.

¹ W. Busch: Das Gesamtwerk des Zeichners und Dichters in sechs Bänden. Hrsg. von H. Werner, Band 5, Olten/Stuttgart/Salzburg 1959, S. 245.

imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben².

Man sieht, wie sich die Sicht auf die einstmals so gewohnten Denkmäler verändert hat. Für Musil und seine Zeitgenossen stellen Denkmäler längst keine Orientierungspunkte mehr dar; sie erscheinen jetzt als Gegenbilder einer überlebten, statischen Welt, als die „Kulisse unseres Bewußtseins“³ in einem „Zeitalter des Lärms und der Bewegung“. Kommt dennoch einmal ein Dichter auf den Sockel, so witzelt Musil,

so sitzt er regungslos auf einem Stuhl oder steht da, die Hand zwischen dem zweiten und dritten Knopf seines Rockes, auch hält er zuweilen eine Rolle in der Hand, und es zuckt keine Miene in seinem Gesicht. Er sieht gewöhnlich aus wie die schweren Melancholiker in den Nervenheilstätten⁴.

Gewohnheit und Fremdheit, freudiges Wiedererkennen und Irritation – die Geschichte der Dichterdenkmäler, die sich in solchen Wahrnehmungsformen kristallisiert, ist mehr als die Geschichte einer plastischen Kunstgattung, als eine durch Stein und Erz illustrierte Literaturgeschichte. In ihr scheint die Signatur des jeweiligen Zeitalters gegenständig geworden zu sein⁵. Damit sind auch die Eckpunkte dessen bezeichnet, was im folgenden dargestellt werden soll. In einem ersten Abschnitt soll der Weg des Dichterdenkmals vom privaten Landschaftspark des 18. Jahrhunderts zur öffentlichen Aufstellung skizziert werden; am Beispiel Schillers läßt sich dann die Monumentalisierung des Dichtergedenkens am besten zeigen; drittens dienen einige Goethedenkmäler als Modelle dazu, die Diskussion darüber vorzuführen, in welcher Weise ein Dichter im Denkmal dargestellt werden kann. Viertens wird der Punkt zu beleuchten sein, an dem der Denkmalskult der Epoche an seine Grenzen stößt. Zuletzt stellt sich dann die Frage, ob in der Gegenwart die Aufstellung von Dichterdenkmälern überhaupt noch möglich ist.

² R. Musil: Gesammelte Werke. Hrsg. von A. Frisé, Band 7, Reinbek 1978, S. 506.

³ Ebd. S. 507.

⁴ Ebd. S. 508.

⁵ Für den Gesamtzusammenhang und weiterführende Literatur vgl. mein Buch: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988.

1. Anfänge: Privater Garten und öffentliche Ehrung

Sich oder anderen ein Zeichen zu setzen, Erinnerung über den Tod hinaus aufzubewahren, ist wohl eines der grundsätzlichsten menschlichen Bedürfnisse. So war das Denkmal als anthropologische Grundkonstante schon immer das Medium, Menschen im kollektiven Gedächtnis der Zeit zu speichern. Seit der Antike sind Dichter und Schriftsteller neben anderen verdienstvollen Persönlichkeiten und Künstlern, neben Staatsmännern oder Helden durch Denkmäler geehrt worden; Renaissance und Humanismus in Italien und England haben diesen Brauch fortgesetzt. Was jedoch um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den weitläufigen Landschaftsparks des englischen Hochadels geschieht, geht über die Verlängerung dieser Tradition hinaus. Ausgehend von den Bildeindrücken der Landschaftsmalerei eines Claude Lorrain oder Nicolas Poussin und mit den Reminiszenzen idyllischer und pastoraler Literatur angereichert, wird der neue, von starren Regeln befreite Englische Garten mit Gebäuden, Büsten und Gedenksteinen für diejenigen Figuren aus Geschichte und Gegenwart ausgestattet, denen man Vorbildcharakter zuschreibt. In Deutschland und Frankreich wurde diese Mode von den aufgeklärten Fürsten, die es sich leisten konnten, eifrig nachgeahmt. In Ermenonville bei Paris entstand 1779 eine Insel mit dem Grabmal Jean-Jacques Rousseaus, der als berühmtester Verfechter dieses neuen Naturempfindens dafür prädestiniert erschien. Schon die Bootsfahrt zum Gedenkstein, vor allem aber der empfindsame Genuß der umgebenden Landschaft sollte „eine Art von süßer Illusion einer Wanderung in Elysium“ bewirken⁶. Der Fürst von Anhalt-Dessau veranlaßte 1784 einen Nachbau in seinem Park in Wörlitz und Christian Cajus Lorenz Hirschfeld feierte dies in seiner fünfbändigen *Theorie der Gartenkunst* als Musterbeispiel eines Trauermonuments. Für sein Buch entwarf Hirschfeld weitere solcher Gartendenkmäler, die er als Vorlagen für die Ausstattung der von ihm propagierten Landschaftsgärten verstand. Die Formen für seine Denkmalsentwürfe entlehnte Hirschfeld ganz offensichtlich der Friedhofsarchitektur. Ihm schwebte eine auf einfachste stereometrische Körper wie Kugel, Würfel, Zylinder oder Pyramide reduzierte Struktur vor; Sockel und Säule, Urne und Medail-

⁶ Beschreibungen von „Rousseau's Grabmale“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, April 1786, S. 157.

lon übernahm er aus der Grabsteinplastik. Gemeint war also ein abstraktes Erinnerungsmal, das erst im Zusammenwirken mit der umgebenden idyllischen Landschaft und dem biographischen Vorwissen des Betrachters eine empfindsame Stimmung und ein Gedenken an den Geehrten hervorrief.

Welcher weise Freund des einsamen Spaziergangs muß nicht lebhaft gerührt werden, wenn er in einem waldigten Revier auf ein Monument stößt, das dem Andenken eines Mannes, den er schätzen kann, geheiligt ist! [...] Kein Laut wird gehört, ringsumher tiefe Stille und Feyer. Von den Eindruck dieser Scene beherrscht, in seine Betrachtungen und seine Wehmuth versenkt, lehnt sich der empfindende Beobachter an eine gegenüberstehende Eiche, sieht hin, wo das Mondlicht den Namen [...] erhellet, sieht wieder weg, und eine Träne fällt⁷.

Die deutschen Dichter, die Hirschfeld einer solchen Ehre würdigte, galten allesamt als Vertreter der aufgeklärten, empfindsamen Literatur oder hatten in ihren Werken starke Naturbezüge aufzuweisen: Johann Georg Sulzer (1720-1779), der Theoretiker der neuen bürgerlichen Ästhetik; Albrecht von Haller (1708-1777), dessen Lehrgedicht *Die Alpen* die Denkmalsikonographie bestimmte; der Anakreontiker Friedrich von Hagedorn (1708-1754), dessen Denkmal als idyllisch plätschernder Brunnen konzipiert war; schließlich der im Siebenjährigen Krieg gefallene Ewald von Kleist (1715-1759), dessen Denkmal mit Sinnbildern des Patriotismus verziert war. Unter Hirschfelds Abbildungen befand sich auch ein Denkmal, das schon errichtet war und an der Schwelle zu einem neuen Abschnitt in der Geschichte der Dichterdenkmäler stand (Abb. 1).

Das Denkmal für den populären Fabeldichter Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) war schon bei dessen Tod geplant und 1774 nach einem Entwurf von Adam Friedrich Oeser, dem Zeichenlehrer Goethes, im Garten seines Verlegers aufgestellt worden. Schon der Standort des Denkmals wies darauf hin, daß hier nicht mehr ein privates Gartendenkmal, sondern ein quasi-öffentliches Denkmal errichtet worden war. Hirschfeld deutete das Bildprogramm des Bauwerks ausführlich; es gelte einem Mann,

⁷ C.C.L. Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, 2. Band, Leipzig 1779ff (Reprint Hildesheim/Zürich/New York 1985), S. 60f.

dessen Asche die ganze Nation verehrt. Gellert gab zuerst der deutschen Poesie Leichtigkeit, Feinheit, Gefälligkeit, verbunden mit Einfalt und Unschuld, das was man Grazie nennt. Man kann ihn daher mit Recht als den Vater der deutschen Grazien ansehen; [...] Diese Idee, die ein so wahres und gemäßigtes Lob auf Gellert und dessen wesentlichen Hauptzug aus seinem schriftstellerischen Charakter enthält, leitete den Künstler. Er versammelt um die Urne des Dichters die drey Grazien, aber sie sind noch Kinder, kleine holdselige Kinder, die auf die Zukunft, wenn sie ihre Reize erst ganz entwickelt haben, die lebenswürdigsten Geschöpfe versprechen. Sie betrauen ihren Vater und ehren sein Andenken. Zwo der kleinen Göttinnen haben sich wehmütig über seine offene Urne geworfen, die auf einer unvollendeten Säule steht. Unter ihnen beugt sich die dritte, am Fuße der Urne knieend, zu seinem medaillonförmigen Bildnisse nieder, das, im Lorbeerlaube angeknüpft, an der Säule herabhängt, und giebt ihm durch ihr Attribut, die Rose, die letzte Zierde. Der Ausdruck des Schmerzes ist der Würde solcher Kinder gemäß, die über gemeine Kinder erhaben sind. Kein wilder Ausbruch der Thränen entstellt ihr Anlitz, und ihre Traurigkeit scheint ihre Reizungen zu erheben⁸.

Das Denkmal erinnert noch ein wenig an die Idylle, doch die Umgebung (französischer, nicht englischer Garten) und die ikonographische Aufladung zielten eindeutig auf nationale Repräsentanz. Nicht der Erbauungsschriftsteller, der Gellert ja auch war, sondern eine Dreieinigkeit aus literarischem und gesellschaftlichem Patriarchentum, poetischer Grazie und unterschwelligem Patriotismus sollte gefeiert werden. Auch der Stifter trug dazu bei, daß das Leipziger Gellertdenkmal breite öffentliche und sogar publizistische Aufmerksamkeit erregte. Viele Zeitgenossen lasen es als Monument des schlechten Gewissens. Denn Gellerts Verleger Wendler, der seinem Bestseller-Autor nur ein „Trinkgeld“ an Honorar gezahlt hatte⁹, war so reich geworden, daß er schon 1766 seinen Verlag verkaufen und sich zur Ruhe setzen konnte. Der Satiriker Abraham Gotthelf Kästner höhnte daher in einem seiner „Sinngedichte“ mit dem Titel *Das Denkmal*:

⁸ Hirschfeld (wie Anm. 7), 3. Band, S. 147.

⁹ Vgl. den Brief des Dichters Gleim an seinen Kollegen Heinse vom 29. Juni 1774: „Satyren auf Gellerts Monument gehen zu Leipzig umher, und lästern den guten Gellert, der für seine Fabeln ein und dreysig Gulden zum Trinkgeld von Wendlern empfing.“ Zit. nach: C. Schlingmann: Gellert. Eine literaturhistorische Revision, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1976 (=Frankfurter Beiträge zur Germanistik), S. 47.

Der schlecht bezahlt so viel für ihn gedichtet,
 Ein Monument hat er dem nun errichtet.
 Hätt' er ihm Brot bey seinem Leben,
 Nicht nach dem Tode Stein gegeben¹⁰!

2. Bürger und ihr Dichter

Schon zu seinen Lebzeiten eignete sich Friedrich Schiller wie kein anderer deutscher Dichter zur Idealisierung, Sakralisierung und Monumentalisierung. Seine Gedankenlyrik, seine Freiheitsdramen und seine philosophischen Abhandlungen enthoben ihn dem prosaischen Alltag und machten ihn zum vielzitierten Klassiker. Daß Schiller so schnell auch zum Denkmalsklassiker wurde, hat er neben seinem frühen Tod einem kongenialen Bildhauer zu verdanken. Schillers Jugendfreund Johann Heinrich Dannecker fertigte schon 1794 eine Gipsbüste Schillers, die berühmt wurde, weil sie den Dichter angeblich ganz nach dem Leben zeigte.

In Wirklichkeit hatte Dannecker Schiller nach antiken Schönheitsvorstellungen gestaltet und ausdrücklich ein Ideal schaffen wollen. Abgüße und Übertragungen in andere Materialien sowie Imitationen zeugten von dem Bedürfnis, dieses Muster klassizistischen Menschenbilds als das ‚wahre‘ Abbild des Dichters zu nehmen. Noch dominierte die private Dichterhuldigung; denn diese und ähnliche Büsten waren zur Aufstellung in Zimmern und zum intimen Umgang im privaten Raum gedacht. Unmittelbar mit dem Tod Schillers wuchs nicht nur bei Dannecker das Verlangen, die Dichtererinnerung zu monumentalisieren:

Dem andern Morgen beim Erwachen war der göttliche Mann vor meinen Augen, da kam mir's in den Sinn, ich will Schiller lebzig machen, aber der kann nicht anders lebzig sein, als colossal. Schiller muß colossal in der Bildhauerei leben, ich will eine Apotheose¹¹.

¹⁰ A. Kästner: Gesammelte poetische und schönwissenschaftliche Werke, Band 1 (Reprint Frankfurt 1971), S. 93.

¹¹ Brief Danneckers an seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen vom Mai 1805, zit. nach: C. Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer (= Katalog der Ausstellung in der Stuttgarter Staatsgalerie 1987), S. 463.

Um seine Schillerbüste herum entwarf Dannecker sogleich einen Denkmalstempel, der schon alle Elemente der monumentalen Dichterdenkmalen des kommenden Jahrhunderts enthielt:

Schillers Büste auf einem Piedestal oder Sockel als Zeichen des großen Geistes und hohen Schwung. Hinten zu sind an beiden Ecken zwei tragische Masken angebracht. Auf beiden Nebenseiten oder vielmehr in einem Halbzirkel wird der Katalog vor allen seinen Werken eingehauen, so ruht er nun auf der Höhe, seine Werke unter sich, und man kann sagen: *Auf sich selbst steht er da, ganz allein.*¹²

Der Vereinzelung des Geistestheroen ist die Voraussetzung seiner Monumentalisierung. Parallel dazu läuft das Bestreben, Schillers Persönlichkeit nicht mehr wie im Gartendenkmal bloß zu erinnern, sondern sich möglichst plastisch und lebensnah vor die Augen zu stellen. So genügt bald die einfache Büste nicht mehr, für eine öffentliche Aufstellung braucht es die ganze Person des Dichters. Der Philosoph Arthur Schopenhauer wird, wir werden es im Zusammenhang mit dem Frankfurter Goethedenkmal hören, gegen diesen falschen Realismus protestieren, durch das Abbild des Körpers eines Genies dessen Geist zu vergegenwärtigen. Im Mai 1825, beim ersten öffentlichen Schillerfest zum 20. Todestag des Dichters, stellte man noch Danneckers Büste zwischen Lorbeer- und Zypressenbäumchen aus. Dem liberalen und patriotischen Bürgertum mit zunehmend wachsendem Selbstbewusstsein, noch dazu in der Metternich-Zeit, in der die direkte politische Äußerung verboten war, war das zu wenig. Schiller sollte monumental und als patriotisches Identifikationsobjekt aufragen – ein „National-Denkmal“ beileibe nicht in seiner Geburtsstadt Marbach, „ein unbedeutendes Landstädtchen von akerbau- und wirtschaftstreibenden“, wie die Stuttgarter Bürger lästerten, sondern: in der „Hauptstadt eines Staates ist der geistige Mittelpunkt desselben“¹³. Die Zwischenlösung, der mittlerweile berühmten Danneckerbüste eine Art Körpersockel unterzuschieben, wurde bald aufgegeben. 1835 beauftragte ein Bürgerkomitee mit dem Geld der reichlich eingegangenen Spenden den damals bekanntesten Bildhauer Bertel Thorvaldsen, den „Phidias unserer Zeit“,

¹² Brief Danneckers an seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen vom 14. Oktober 1805, zit. nach Holst (wie Anm. 11), S. 464.

¹³ E. Munz: Dem Dichter ein Denkmal. Schillerverehrung in Marbach 1812-1876, Marbach 1976 (=Schriften der Marbacher Stadtgeschichte 1), S. 27.

mit einem Bronzestandbild. Was Thorvaldsen jedoch 1839 enthüllte, geriet schlechtweg zum Skandal (Abb. 2). So verstand eine bürgerliche Öffentlichkeit ihre Galionsfigur Schiller nicht; ein Anonymus dichtete:

Wie, wer stehet denn hier? Wer ist der grämliche Mann da,
kränklich, brütend in sich, weinerlich, leidend gedrückt?
„Ei, wer sollte denn auch den großen Schiller nicht kennen,
Dem sein deutsches Volk dankbar dies Denkmal gesetzt?“
Wie? Das wäre Schiller, der Dichter der handelnden Freiheit,
Schiller, der Feuergeist, der für die Menschheit geglüht¹⁴?

Und Schopenhauer witzelte, Schiller stehe da, „als könne er den Reim nicht finden“¹⁵. Dabei hatte Thorvaldsen, eher ein Vertreter der Restauration als ein Anhänger des neuen bürgerlichen Liberalismus, die Dichterfigur des Denkmals gerade gegen den herrschenden Zeitgeist konzipiert; er habe „den mitten in einer frivolen Zeit gleichwohl ernst und tragisch gebliebenen Dichter dantesk auffassen müssen“¹⁶. Für ihn war Schiller der große Einzelne, der Dichter schlechthin, der Denker mit der nötigen Distanz zum Volk. Der hohe Sockel und die darauf angebrachten Reliefs sollten den Dichter noch weiter jeder plumpen Annäherung seiner nach Identifikation gierenden Verehrer entziehen. Die bürgerliche Entrüstung über ein solches Schillerbild machte sich in einem Gedicht Franz Dingelstedts *Vor Schillers Standbild in Stuttgart. An Thorvaldsen*. Luft. Dingelstedt polemisierte gegen den Ausländer Thorvaldsen („Ich sag’s, ein deutscher Dichter, Däne, / Daß du nicht deutsch, nicht Dichter bist.“) und dessen Bildhauerarbeiten im Dienst der Monarchen und der Kirche. Dann hielt er ihm einen Schiller vor, wie ihn die deutschen Liberalen sehen wollten und künftig auch sahen:

Wie? dieser Kopf- und Nackenhänger,
Der wie ein Säulenheiliger steht,
Wär’ meines Volkes Lieblingssänger,
Der deutschen Jugend Urpoet?

¹⁴ Unter dem Pseudonym „Bentivoglio“ im Intelligenzblatt zu den Hallischen Jahrbüchern 5 (1839), zit. nach: S. Heinje: Zur Geschichte des Stuttgarter Schiller-Denkmal von Bertel Thorvaldsen, in: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 409.

¹⁵ Arthur Schopenhauer an das Komitee für ein Goethe-Denkmal, in: C. Gebhardt (Hrsg.): Der Briefwechsel Arthur Schopenhauers, 1. Band: 1799-1849, München 1929 (= Sämtliche Werke Band 14), S. 495.

¹⁶ So Thorvaldsen selbst in seiner Rechtfertigung, zit. nach Heinje (wie Anm. 14), S. 402.

Wo denn auf dieser Stirn ein Schimmer
 Von seinen Göttern Griechenlands,
 Der Freude rosiger Geflimmer,
 Der ideale gold'ner Glanz?

Das jener Schiller, der als Posa
 Kühn um Gedankenfreiheit bat,
 Der alle Form und alle Prosa
 Als Räuber Moor mit Füßen trat,
 Der selbst als alter Geiger Miller
 Von Stolz und Recht und Ehre spricht?
 Nein! Das ist der Chirurgus Schiller,
 Schiller der Dichter ist das nicht![...]

Was gilt die Gleichheit mir der Züge,
 Die jedes kleine Bildchen weist?
 Wir wollten keine Lebenslüge,
 Nicht seinen Schatten, – seinen Geist!
 Was kümmern mich die Relieffe,
 Die schönen Falten auf und ab?
 Den Geist, wenn du ein Geist bist, treffe!
 Der todte Leib gehört dem Grab¹⁷.

Der Dichter als Geistesheros, als Vorkämpfer bürgerlicher Freiheiten und als Identifikationsfigur einer Nation, die erst noch eine werden wollte – so lebte Schiller in der Verehrung des Bildungsbürgertums, so überlebte sein Gedächtnis die Jahrzehnte der nationalpolitischen Stagnation. 1859, zu seinem 100. Geburtstag, demonstrierten die Schillerfeiern landauf, landab das politische Potential, das sich aufgestaut hatte und sich nun im Dichtergedenken entladen konnte¹⁸. Durch sie ausgelöst und in ihrem Gefolge wurden nun in ganz Deutschland jene Unzahl von Schillerdenkmälern errichtet, die Wilhelm Busch in seinem eingangs zitierten *Maler Klecksel* persifliert hatte. Künstlerisch sind die meisten dieser Denkmäler von eher bescheidener Qualität, austauschbar und beliebig. Ihre Auflistung kann man sich ersparen. Zumeist waren die Bronze- oder Marmorfiguren mit Kennzeichen des Dichterischen wie Feder, Buch oder Rolle ausgestattet, mit lockerem Mantelwurf

¹⁷ F. Dingelstedt: *Sämtliche Werke*, Band 1, Berlin 1877, S. 164-166.

¹⁸ Vgl. u. a. R. Noltenius: *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern*, München 1984. – Vgl. auch die selbst schon zum Denkmal gewordene zeitgenössische Sammlung von K. Tropus (Hrsg.): *Schiller-Denkmal*, 2 Bände, Berlin 1860.

umschlungen und in großer Geste eingefroren. Nur in ganz wenigen Fällen war es den Bildhauern gelungen, diese stereotypen Muster zu durchbrechen. So dienten die meisten dieser Schillerdenkmäler nur mehr dazu, enthüllt zu werden. Bei den fälligen Einweihungsreden konnte man dann den Dichter für seine jeweiligen Zwecke mit Beschlag belegen. Fest war der National- und Bildungsdichter Schiller im Griff seiner Erben. Wer wollte, konnte ihn freigeistelnd (mit *Don Carlos* oder den *Räubern*), historisch-klassisch (mit dem *Wallenstein*) oder betulich-volkstümlich (mit der *Glocke*) zitieren. Erst die Einigungskriege seit den 60er Jahren machten dem ein Ende; von nun an konnte man wirklich national feiern, ohne den Umweg über einen Dichter nehmen zu müssen.

3. Probleme mit dem Dichturfürsten

Mit Goethe war es weit schwieriger. Der Frankfurter Patriziersohn, der Weimarer Minister, der alte Heide und Olympier lebte zu lange; zudem war der geadelte Fürstendiener ein ausgesprochener Feind der Deutschtümelei und Liberalen wie Patrioten verdächtig. Als Gegenstand eines Nationaldenkmals kam Goethe, erst recht zu seinen Lebzeiten, nicht in Frage. Dabei war Goethe im engen Weimarer Kreis neben Herder und Wieland schon früh mit Gedenksteinen und Büsten geehrt worden; er selbst hatte neben seinem Weimarer Gartenhaus ein Denkmal aufgestellt, etliche Entwürfe angeregt und sich lebenslang mit Denkmalfragen beschäftigt. Gegen ein Denkmal für sich, etwa in Form eines bildlosen Erinnerungssteins „als anmutige Verzierung einer idyllischen Gartenszene“¹⁹ oder eine Zimmerbüste, wie sie Christian Daniel Rauch 1820 als Porträt anfertigte, hatte Goethe nichts einzuwenden. Doch ein „Mißgefühl“ beschlich ihn, als die Frankfurter Verehrer 1819 tatsächlich ein Nationaldenkmal planten. Und er sollte Recht behalten. Denn im Verlauf der Entstehungsgeschichte des Frankfurter Goethedenkmals erstanden alle Fragestellungen aufs Neu, die seit jeher im Denkmalsbau diskutiert worden waren. Zuerst entbrannte der alte Streit

¹⁹ So Goethe selbst, zit. nach: L. Döry: Der lange Weg zum Goethedenkmal, in: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1978 (=Kleine Schriften des Historischen Museums 12), S. 282.



Abb. 1: Das 1774 im Garten des Verlegers errichtete Gellertdenkmal, nach einem Entwurf von Adam Friedrich Oeser, arbeitete die patriotische Dankespflicht des Verlegers und des Publikums heraus.



Abb. 2: Schillerdenkmal von Bertel Thorvaldsen in Stuttgart, 1839 enthüllt: Der Dichter als einsamer Grübler, wie er den Vorstellungen des liberalen und patriotischen Bürgertums entsprach.



Abb. 3: Das Denkmal in Bozen für Walther von der Vogelweide von Heinrich Natter, 1889 enthüllt, galt sowohl der Untermauerung einer angeblichen südtiroler Herkunft des Dichters als auch als Mahnmal deutschen Wesens an der Kulturgrenze zu Italien.



Abb. 4: Das Goethedenkmal in Darmstadt, 1903 enthüllt, vertritt die architektonischen und lebensreformerischen Ideen des Jugendstils. Der Genius der Poesie und der empfindsame Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts stehen im Mittelpunkt, nicht die Person des Dichters.



Abb. 5: Das Denkmal für Heinrich von Kleist in Frankfurt an der Oder von Gottlieb Elster, 1911 enthüllt, spiegelt die Problematik, einem Dichter wie Kleist überhaupt ein Denkmal zu setzen. Es steht übrigens in Blickentfernung zu einem Obeliskdenkmal für den patriotischen Lyriker Ewald von Kleist von 1779.

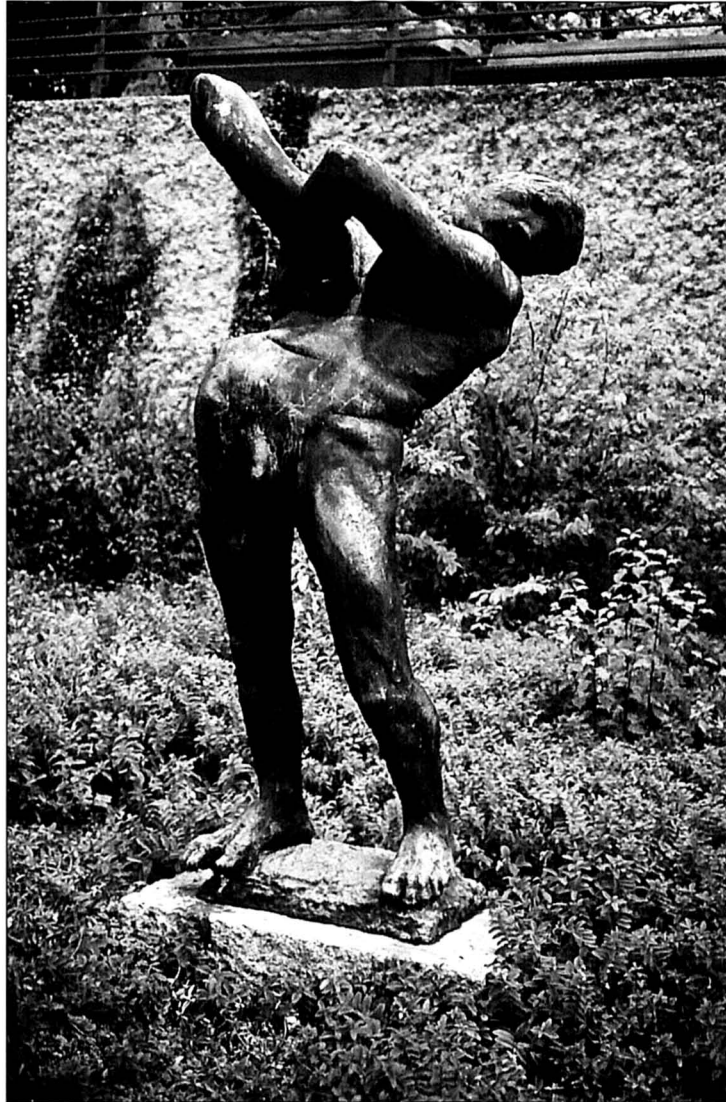


Abb. 6: Das Denkmal für den im neuseeländischen Exil verstorbenen Karl Wolfskehl auf der Darmstädter Mathildenhöhe steht für den Versuch, ein Dichterschicksal im Denkmal „expressionistisch“ auszudrücken.

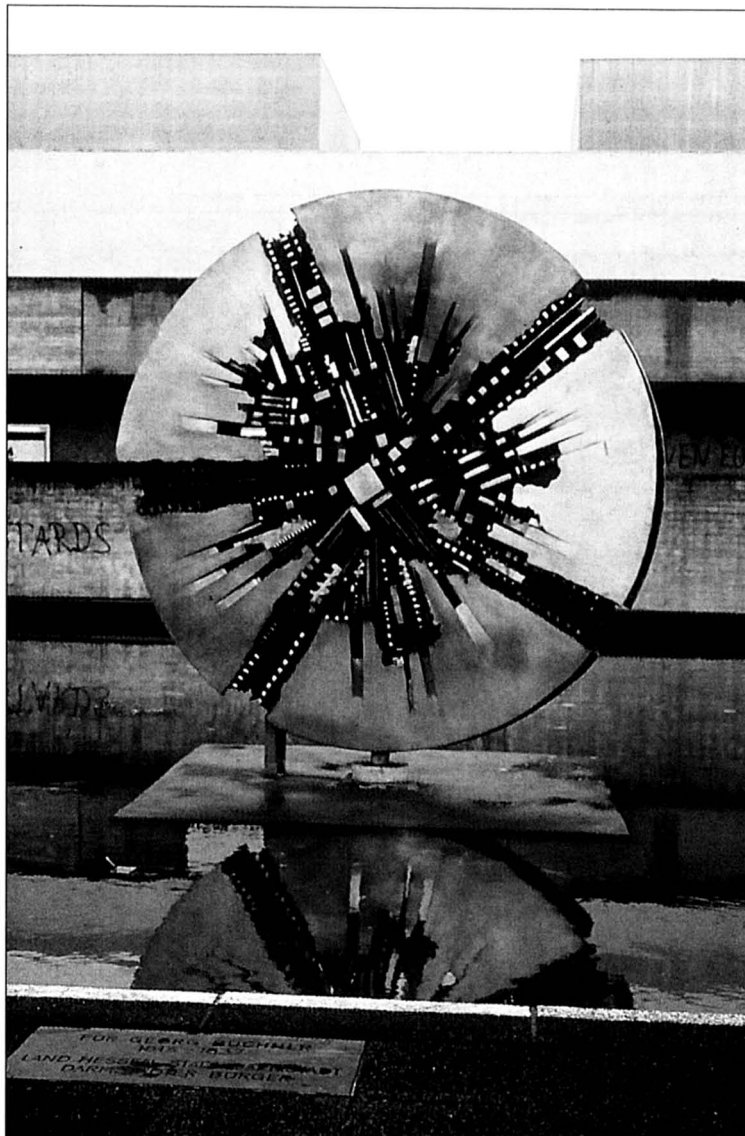


Abb. 7: Die freie Plastik „Grande Disco“ von Arnaldo Pomodoro, 1974 vor dem Darmstädter Stadttheater aufgestellt, ist nur durch die Widmungstafel als Denkmal für Georg Büchner erkennbar.



Abb. 8: Das Denkmal für Adalbert Stifter auf dem Böhmerwaldplatz in München, 1989 enthüllt, gilt nicht dem großen Erzähler, sondern dem Böhmerwälder Heimatdichter und versinnbildlicht den politischen Selbstdarstellungswillen von Vertriebenenverbänden.

wieder, ob für einen Geistesheroen wie einen Dichter ein ganzfiguriges Standbild oder eine Büste die adäquateste Darstellung sein sollte. Der Philosoph Arthur Schopenhauer griff 1837 mit einem harschen Brief an das Frankfurter Denkmalskomitee ein und formulierte die klassizistische Position noch einmal:

Statuae equestres et pedestres, also ganze Figuren, Standbilder sind, wohlwogen, nur solchen Personen angemessen, welche mit ihrer ganzen Persönlichkeit, mit Herz und Kopf, ja wohl auch noch mit Arm und Bein für die Menschheit tätig gewesen, also Helden, Heerführern, Herrschern, Staatsmännern, Volksrednern, Religionsstiftern, Heiligen, Reformatoren u.s.f. Hingegen Männern von Genie, also Dichtern, Philosophen, Künstlern, Gelehrten, als welche eigentlich nur mit dem *Kopfe* der Menschheit gedient haben, gebührt bloß eine *Büste*, die Darstellung des Kopfes²⁰.

Auch der Vorstellung, man könne das Unbehagen an der Ausstellung einer Ganzfigur in der Öffentlichkeit dadurch abmildern, indem man einen Innenraum in Form eines Baldachins andeutete, wie es am Lutherdenkmal in Wittenberg oder am Hebeldenkmal in Karlsruhe versucht worden war, erteilte Schopenhauer eine Absage:

Ein Tempelchen, Säulendach oder dergl. zum Schutz der Büste wird immer sich kleinlich ausnehmen und an ein Heiligenkapellchen oder an einen Sommerpavillon erinnern²¹.

Doch die Planungen für das Frankfurter Goethedenkmal übergangen Schopenhauers Kritik. Mit seinem Tod 1832 hatte Goethe mittlerweile den Tiefpunkt seiner Popularität beim Bildungsbürgertum durchschritten. Der Bildhauer Ludwig Schwanthaler, der den Auftrag erhielt, hatte mit seinen Denkmälern für Jean Paul in Bayreuth und Mozart in Salzburg ein Modell entwickelt, wie ein Klassiker dem bürgerlichen Betrachter näherzubringen war.

Schwanthaler entwarf einen Dichturfürsten, der sich ruhmegewiß auf einen deutschen Eichenstamm lehnte, durch eine Rolle als Dramatiker, ja als Theaterdirektor oder Diplomat gekennzeichnet war und den Lorbeerkranz fest im Griff hielt. Den Sockel umlief ein Panorama der klassischen Werke des Dichturfürsten. Der Vergleich mit dem Stuttgarter Schillerdenkmal Thorvaldsens, für das Schwanthaler nichts übrig

²⁰ Arthur Schopenhauer an das Komitee für ein Goethe-Denkmal (wie Anm. 15), S. 491.

²¹ Ebd. S. 494.

hatte, war gewollt. Noch mehr als die Entgegensetzung von Schiller als dem grüblerischen Einsamen gegen den ruhmessicheren Weltmann Goethe zeigten die Sockelreliefs eine gewandelte Sicht. Hatte Thorvaldsen Schillers Werk in die Abstraktion allegorisiert, so lieferte Schwanthaler ein um die Ecken herum lesbares Bildband bekannter Goethefiguren. Faust und Mephisto, Iphigenie und Thoas, Götz und Tasso, Hermann und Dorothea, der Erlkönig und die Braut von Korinth standen in bunter Reihe. Sie umschrieben einen Werkkatalog, der den Dichter auf eingängige, schlackenlose und stilisierte Klassik reduzierte. Erst wenn man sich vergegenwärtigt, was alles fehlte – *Faust II*, die *Wahlverwandtschaften*, die *Wanderjahre*, um nur die auffälligsten Lücken zu nennen –, erst dann wird die Intention Schwanthalers klar: Der gereinigte Klassiker war zusammen mit dem Literaturkanon des Bildungsbürgertums auf den Sockel gekommen!

Einer zweiten Grundsatzfrage der Denkmalkunst war Schwanthaler geschickt ausgewichen, der Frage nämlich, in welchem Kostüm ein Dichter aufs Denkmal zu stellen sei. Solange Dichter in Büsten verewigt wurden, war diese Schwierigkeit stillgestellt; Staatsmänner und Feldherren konnten problemlos in Krönungsmäntel oder Uniformen gehüllt werden. Was aber hat ein Dichter an? Die radikale klassizistische Lösung forderte nach antiken Vorbild eigentlich die Nacktheit, was bei realistischer Darstellung älterer Herren denn doch nicht angehen konnte. Das antike Kostüm, eine Art theatralischer Toga, lieferte Ersatz. Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts forderten die Künstler und Betrachter im Geist des Realismus, die Dichter in moderner Kleidung darzustellen. Ernst Rietschel hatte mit seinem bekannten Lessingdenkmal für Braunschweig diese Position programmatisch formuliert:

Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen²².

So bildete die ungelöste Kostümfrage auch den Wendepunkt in der Entstehungsgeschichte des bekanntesten deutschen Dichterdenkmals. In Weimar sollte, wie es dem Ort gebührt, die Steigerung aller bisherigen Dichterdenkmäler, ein Doppeldenkmal für die Dioskuren Goethe und Schiller entstehen. Die kulturpolitischen Hintergründe, die Versuche des dortigen Großherzogs, Weimar mit Klassikmythos und restau-

²² Zit. nach: A. Oppermann: Ernst Rietschel, Leipzig 1863, S. 248.

rierter Wartburg gegen die Umarmungen Preußens als Kulturzentrum abzusichern, und das Eingreifen des abgedankten bayerischen König Ludwig I. müssen hier außer Betracht bleiben²³. Jedenfalls wurde der damals berühmteste deutsche Denkmalskünstler, Christian Daniel Rauch, mit dem Projekt betraut. Was Rauch vorlegte, gefiel freilich nicht allen. Besonders Ludwig I., der das Erz für den Denkmalguß spendierte, bemängelte, daß in Rauchs Entwurf nur Goethe im Besitz des Lorbeerkranzes war – Ludwig schätzte Schiller höher als Goethe – und es so aussah, als werde Schiller von Goethe wie sein Protegé vorgeschoben. Das antike Kostüm paßte dem König gar nicht – für *Weimar* muß man ergänzen; denn das von Ludwig für *München* in Auftrag gegebene Goethedenkmal solle selbstverständlich antik gekleidet sein. Da Rauch grundsätzliche Korrekturen ablehnte, wurde schließlich sein Schüler Rietschel mit dem Auftrag betraut.

Rietschel betonte daher die Gleichrangigkeit von Schiller und Goethe. Im doppelten Griff nach dem Lorbeerkranz schuf er Ruhmesparität; in den vereinigten Gegensätzen der beiden Klassiker verfestigte er für Generationen das Charakterbild des Dichterspaars zum trivialen Stereotyp: der Weltmann neben dem idealisch Strebenden. Beide standen im Zeitkostüm da und galten den Betrachtern als so lebensnah, daß die ursprünglich vorgesehenen Sockelreliefs wegfallen konnten. So wollten die Deutschen ihre Klassiker sehen! Als der Weimarer Herzog bei den Enthüllungsfeiern 1857 versuchte, daraus kulturpolitisches Kapital für den Partikularismus und seine Dynastie zu schlagen – zuerst wurde nebenan ein Wielanddenkmal eingeweiht, ein Denkmal des Herzogs Karl August sollte folgen – blieb er damit allein. Alle Festredner, die Presseberichterstatter im ganzen Land und erst recht die Teilnehmer deuteten die beiden Dichtergestalten als die Verkörperung der deutschen Kulturnation.

Trotz der normativen Bildkraft des Weimarer Doppeldenkmals gab es noch immer keine gültige Übereinkunft, in welcher Haltung denn ein Dichter auf den Sockel zu stellen war. Schon Schopenhauer hatte ja gefordert:

Aber man wolle nicht aus Goethes geweihter Person eine Zierpuppe der Stadt machen, man setze ihn nicht in die Allee auf einen Lehnstuhl in antikem

²³ Vgl. dazu ausführlich Selbmann (wie Anm. 5), S. 82ff, vgl. jetzt auch umfassend: Das Denkmal. Goethe und Schiller Doppelstandbild in Weimar. Tübingen 1993 (= edition Haniel 2).

Pudermantel, eine Rolle in der Hand, als wolle er gemächlich sich frisieren lassen und die Zeitung dazu lesen; oder lasse ihn in pensiver Stellung dastehn, als könne er den Reim nicht finden. Helden kann man eine heroische Stellung geben, aber dem Poeten nicht: daraus entspringt die Verlegenheit²⁴.

Aber gerade für Goethe, wollte man ihn als Klassiker und Olympier abbilden, schien eine Sitzposition die geeignete Darstellungsform. Die zeitgenössische Kunstkritik hielt die Positur des thronenden Geistesfürsten sogar für die einzig mögliche:

Den ruhigen Herrscher im Reiche des Geistes kann man sich nur sitzend denkend, so allein wird und muß Goethe's Bild in der Phantasie des Volkes haften bleiben²⁵.

Für Berlin entschied man sich 1880 noch für den stehenden Goethe Fritz Schapers, da er als Gegenstück zum 1871 enthüllten Schillerdenkmal gedacht war. Doch sorgte ein Kranz von um den Sockel sitzenden Allegorien für die nötige Ruhe und Würde. Ansonsten hatte sich im letzten Viertel des Jahrhunderts die Sitzpositur als die gemäßige Darstellungsform nicht nur für Dichter, sondern für jede Art von Geistesfürstentum durchgesetzt. Schriftsteller wie Emanuel Geibel in Lübeck, Franz Grillparzer in Wien oder Heinrich Laube in Sprottau saßen auf ihren Denkmälern, aber auch Erfinder, Unternehmer, Forscher und andere Geistesgrößen kamen nun sitzend auf den Sockel.

Um die Jahrhundertwende entstanden in Wien und Rom noch einmal zwei bedeutende Goethedenkmäler, die in vielfacher Hinsicht das Ende der Ära des monumentalen Dichterdenkmals und die epochale Wende, die sich anbahnte, beleuchteten. In Wien wurde 1900 ein Goethedenkmal von Edmund Hellmer enthüllt, das den Endpunkt einer eigenen Wiener Dichterdenkmalsgeschichte markierte²⁶. Nach den seit 1876 in kurzer Folge aufgestellten Dichterdenkmälern für Schiller, Anastasius Grün und Nikolaus Lenau, Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund und Ludwig Anzengruber drückte das Goethedenkmal eine ganz neue Sehweise

²⁴ Arthur Schopenhauer an das Komitee für ein Goethe-Denkmal (wie Anm. 15), S. 495.

²⁵ So in der Leipziger Illustrierten Zeitung Nr. 1618 vom 4. Juli 1874.

²⁶ Dies und den Zusammenhang mit der Identitätsbildung einer österreichischen Nation (in Abgrenzung zur deutschen) hat exemplarisch dargestellt G. Kapner: Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden 1973 (= Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Band 9, 1. Teil).

aus. Sowohl die künstlerische Gestaltung des Denkmals als auch die Sicht Goethes weisen ins neue Jahrhundert.

Keine Nebenfigur sollte hier nach der Intention des Künstlers die Höhe und Helligkeit der Stimmung stören, auf alles Architektonische, jede Ornamentik nach Thunlichkeit verzichtet sein. Das Denkmal, einfach, klar, majestätisch²⁷.

Statt das übliche Repertoire bildnerischen Schwulsts aufzufahren, hatte der Künstler die Abgüsse von Goethes Händen und seiner Totenmaske zur Vorlage genommen, um „Schöpferhand“ und geistige Größe zu versinnbildlichen. Dem Dichter ist alles Thronende genommen, obwohl er auf einem Thronsessel sitzt. Goethe scheint gleichsam in den Sessel hineingerutscht, wie vor Erschöpfung ausruhend: „Innere Gelassenheit“ und Bedeutsamkeit werden genauso fragwürdig wie das Bild des hehren Klassikers und Dichturfürsten. Die Moderne hat die Denkmalsbauer eingeholt.

Das Goethedenkmal in Rom, das 1904 enthüllt wurde, geht von einem anderen Ende den Punkt an, an dem die ausgereizte und überdehnte Bildsprache des Dichterdenkmals in die kritische Form hinüberkippt. Gustav Eberlein, bekannt für seine monumentalen neubarocken Denkmalsentwürfe, trieb den Aufwand ins Extrem und reizte die Grenzen aus. Goethe ist, durch Kleidung und Lebensalter in die Zeit seiner italienischen Reise versetzt, auf einen Sockel gehoben, der so gut wie alle Formzitate der Antike herbeiholt. Die Sockelinschrift „Donum Imperatoris Germaniae“ verrät die politischen Konnotationen, die dieser Bau trägt. Als Geschenk des deutschen Kaisers sollte der Dreibund mit Italien auch kulturell untermauert werden. In den Szenerien der Sockelfiguren verknüpfte Eberlein den monumentalen Anspruch mit einer in Stein gehauenden Genremalerei. Dahinter versteckte er ein zwiespältiges Goethebild, das zugleich reichsdeutsch-protzig wie hochdramatisch ist: Orest über den Schoß seiner Schwester Iphigenie geworfen, Mephisto dem Faust einflüsternd, Mignon und der Harfner aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – die Bezüge auf Goethes Italienreise und das theatralische Pathos der Szenen verbargen noch, daß der Pomp zur Hohlform geworden ist. Mit der Gestalt des jugendlichen Goethe und in einzelnen Figuren wie derjenigen Mignons kippt die neubarocke Pose jedoch schon um und geht in der schönen Linie des

²⁷ Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethe-Denkmales, Wien 1900, S. 8.

Jugendstils auf. Beide Goethedenkmäler der Jahrhundertwende dokumentieren auf ganz unterschiedliche Weise dasselbe Bewußtsein, daß das Dichterdenkmal an seine Grenzen gelangt und fragwürdig geworden ist. Zudem existierte seit 1898 das Balzacdenkmal von Auguste Rodin, mit dem bewiesen war, daß auch ein Dichterdenkmal auf der Höhe der modernen Plastik stehen konnte.

4. Rezepte gegen die grassierende „Denkmalswuth“

Daß eine „Denkmalsseuche“, eine „Denkmalswuth“, das „pilzartige Wuchern“ und eine „Selbstbedenkmalungs-Arroganz“ bei der Stiftung von Dichterdenkmälern herrsche²⁸, war bald die einhellige Meinung kritischer Geister. Zudem befürchtete man, gerade durch die Vielzahl der Denkmäler und ihre noch weitere Vermehrung laufe sich die Idee des Dichterdenkmals tot. Es werde genau das Gegenteil von dem erreicht, was man bewirken wollte, nämlich Aufmerksamkeit zu erregen. 1902 schrieb Ernst Schultze:

Wenn wir so fortfahren, werden unsere Nachkommen in einem Walde von Denkmälern wandeln, sie werden auf jedem Platze, an jeder Straßenecke einen steinernen oder metallenen Mann finden, und sie werden in der Masse dieser Denkmäler – keines mehr beachten²⁹.

Gegen Ende des Jahrhunderts waren nicht nur immer mehr Denkmäler für die Klassiker aufgestellt worden, um die ständig schwindende Aufmerksamkeit neu aufzufrischen; so sollen in Stuttgart um die Jahrhundertwende nicht weniger als fünf Schillerdenkmäler bestanden haben. Auch die Schwelle, ob jemand denkmalwürdig sei, war im Laufe der Zeit immer weiter abgesenkt worden. Neben Goethe und Schiller, ihren Vorläufern und Epigonen, standen zunehmend auch zweit- und drittrangige Schriftsteller, Provinz- oder Heimpoeten auf den Sockeln. Kleinste Orte wollten mit dem großen Sohn der Stadt prunken und am dichterischen Ruhm des geweihten Geburtsorts teilhaben, sei es zur Steigerung des lokalen Prestiges oder zur Förderung des Fremdenver-

²⁸ Vgl. die harsche Abrechnung von F. Kürnberger: *Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken*, Wien 1877.

²⁹ E. Schultze: *Wie wir unsere großen Dichter ehren sollten. Ein Wort über Dichterdenkmäler und anderes*, Leipzig 1902, S. 18.

kehr. So stellte man in Nördlingen für den anderenorts völlig unbekanntes Dichter des Ries, Melchior Meyr (1810-1871), 1873 ein Büstendenkmal auf, desgleichen für den Heimatdichter Karl Stieler (1842-1885) am oberbayerischen Tegernsee. Weder die künstlerische Qualität der Denkmäler noch die Bedeutung der geehrten Dichter in einer deutschen Literaturgeschichte waren von besonderem Belang. Vielmehr ging es darum, sich selbst als Stadt oder als Denkmalkomitee der Teilhabe an der poetischen Aura des Dichters zu versichern. Außer den Tauben nahm bald niemand Notiz von solchen sich wie von selbst vermehrenden Denkmälern.

Gegen diese wachsende Nichtbeachtung der Denkmäler versuchten die Denkmalbauer durch eine Steigerung der Aussagekraft des einzelnen Denkmals anzugehen. Der Auffüllung mit zusätzlichen Attributen, architektonischen Formen oder der weiteren Anreicherung mit Sockelfiguren waren, wie das Goethedenkmal in Rom gezeigt hat, Grenzen gesetzt. Wirkungsvoller erschien der Kunstgriff, dem Dichterdenkmal zusätzliche Sinnbezüge anzulagern. In Bozen ging man mit dem Denkmal für Walther von der Vogelweide noch einige Schritte weiter (Abb. 3). Zuerst konstruierte man für den mittelalterlichen Minnesänger einen Heimatmythos als Südtiroler. Seine Texte, und sie allein sind überliefert, erlauben eine so gewagte Herkunftsbestimmung natürlich nicht. Nur so konnte jedoch ein Dichterdenkmal legitimiert werden, das mit Literatur gar nichts im Sinn hatte. Als das Denkmal für Walther von der Vogelweide 1889 enthüllt wurde, war der Minnesänger an seiner Fiedel kaum zu erkennen. Stattdessen hatten sich die südtiroler Deutschen einen wachhabenden Roland an der Sprachgrenze gegen Italien aufgestellt. Deshalb enthält die weitere Benutzungsgeschichte politischen Sprengstoff und ist fast interessanter als das Denkmal selbst. Die Italiener errichteten nämlich postwendend an ihrer Sprach- und Kulturgrenze in Trient ein auch ikonographisch darauf bezügliches Dantedenkmal; nach der Einverleibung Südtirols durch Italien als Folge des Ersten Weltkriegs bauten die Faschisten das Waltherdenkmal ab und versteckten es in einem Park; erst seit ein paar Jahren steht das Waltherdenkmal, nun als Zeichen des durchgesetzten Südtiroler Autonomiepakets, wieder an seinem alten Platz³⁰.

³⁰ Die politische brisante Wirkungsgeschichte jetzt: G. Mühlberger/E. Tapparel-
li: Walther von der Vogelweide und Südtirol. Die Geschichte des Denkmals, Bozen 1985;
Selbmann (wie Anm. 5), S. 179-184; O. Egger/H. Gummerer (Hrsg.): Walther. Dichter
und Denkmal, Wien/Lana 1990.

Manche Denkmalkünstler versuchten auch, die verlorene Aufmerksamkeit dadurch zurückzugewinnen, daß sie das statische Element der Dichterstandbilder reduzierten und dafür die erzählerische Bildwirkung steigerten. Obwohl dies dem Wesen des Standbilds widerspricht, wurden doch ganze dramatische Szenen und versteinerte Genregemälde in Denkmäler umgesetzt. In Dinkelsbühl ehrte man den dort geborenen Christoph von Schmid (1768-1854) dadurch, daß man den Verfasser des populären Liedes *Ihr Kinderlein kommet* im Hauskäppchen mit einem Buch auf einen Sessel plazierte und zwei dieser Kinderlein seinen Erzählungen lauschen ließ. Der Schweizer Aufklärer und Erzieher Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) erteilte auf seinem Denkmal in Yverdon zwei kleinen Kindern mit erhobenem Zeigefinger väterliche Lehren, und am Sockel des Denkmals für Joseph Viktor von Scheffel in Säkingen stand die Titelfigur seines Versepos *Der Trompeter von Säkingen* leibhaftig in Bronze. Als Gipfel an bildnerischer Kleinmalerei muß aber sicherlich das 1907 in Graz aufgestellte Bronzedenkmal für den lokalen Volksdichter Karl Morre (1832-1897) angesehen werden. Am Sockel blicken zwei Figuren aus einem seiner Theaterstücke zur Büste auf. Der Künstler hat die Details eines Flechtkorbs oder eines Hosenknopfes bis zur Grenze des Möglichen (und Erträglichen) wirklichkeitsgetreu ausgefeilt. Zur Krönung des Illusionscharakters kriecht sogar noch eine bronzene Schnecke den Sockel hinauf!

Einen anderen Weg, das Dichterdenkmal wieder zum Blickfang der Passanten zu machen, war da erfolgversprechender. Um die Jahrhundertwende konzentrierte man sich wieder stärker auf den Dichter selbst; das Wiener Goethedenkmal von 1900 deutete in diese Richtung. Einige Künstler versuchten, mit neuen Formen des Denkmalbaus zu experimentieren und dadurch zu einer neuen Sicht auf die alten Dichter zu gelangen. Im Darmstädter Herrengarten errichteten der Architekt Adolf Zeller und der Bildhauer Ludwig Habich 1903 ein ganz eigenartiges Goethedenkmal (Abb. 4). Die Künstler und ihre Sicht des Dichters bezogen sich ganz ausdrücklich auf das städtebauliche Gesamtkunstwerk Darmstadts, das Jugendstilensemble der Mathildenhöhe. Goethe kommt bei diesem Goethedenkmal nur als Bronzemedaille auf der Vorderseite des Sockels vor, denn das Bauwerk gilt der Darstellung seiner Darmstädter Zeit mit der Freundschaft zu Johann Heinrich Merck und Karoline Flachsland, der späteren Frau Herders, die ebenfalls in

Sockelmedaillons verewigt sind. Den Mittelpunkt der Anlage bildet ein nackter Bronzejüngling als Verkörperung des Genius. Die Überbauung durch eine Pergola, eine jugendstil-typische architektonische Mittelform zwischen Innenraum und Freiluft, die Aufstellung im Stadtpark und der im Denkmal dargestellte Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts sollten an die Empfindsamkeitskultur erinnern und auf Lebensformen hinweisen, an die die zivilisationsleidende bürgerliche Reformbewegung anknüpfen wollte. Jedenfalls ist das Goethedenkmal als Gegenentwurf zum Denkmalsmonumentalismus und zum Genrekitsch gemeint. Die Kunstkritik, die diese Art moderner „Heimatkunst“ lobte³¹, erkannte auch ein gewandeltes Dichterbild: die Vorliebe für den jugendlichen Goethe, das ungeschliffene Dichtergenie anstelle des abgeklärten Klassikers oder des unnahbaren Olympiers zeugte von kritischer Distanz gegenüber den Bildungstraditionen des Kaiserreichs.

Zuletzt, als selbst solche Neuerungen nichts bewirkten und nur mehr als weiterer Oberflächenreiz verstanden wurden, begann die Revision der Literaturgeschichte. Ihre Durchforstung erbrachte eine Liste derjenigen Dichter, die bisher selten oder noch gar nicht als denkmalwürdig angesehen waren. Zumeist ging dies mit einer Neubewertung bestimmter Schriftsteller in der Literaturwissenschaft einher. Das Dichterbild, das die Denkmäler verbreiteten, hinkte den Einsichten oft hinterher. Theodor Fontane, dessen Bild sich vom literarischen Durchwanderer der Mark Brandenburg zum wichtigsten deutschen Erzähler der zweiten Jahrhunderthälfte gewandelt hatte, erschien auf den ihm endlich gewidmeten Dichterdenkmälern 1907 in Neuruppin oder 1910 in Berlin immer noch als altpreußischer Heimatdichter. Auch Joseph von Eichendorff kam mit seinen schlesischen Denkmälern in Ratibor und in Breslau nicht über die Verkörperung waldseliger Romantik hinaus. Was sollte jedoch mit Schriftstellern geschehen, deren Werk sperrig oder widersprüchlich, schlüpfrig oder hermetisch war und die jeder harmonisierenden Rezeption widerstanden?

Friedrich Hölderlin war zwar schon 1881 in Tübingen durch ein Denkmal geehrt worden – es blieb allerdings das einzige. Auch dies gelang nur, indem man der Problematik von Werk und Biographie auswich und nicht etwa den Dichter abbildete, sondern einen halbnack-

³¹ Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 3132 vom 9. Juli 1903.

ten Genius mit Lorbeerkranz und einem griechischen Säulenstück. Auf dem Sockel erklärt ein Gedicht des Grazer Poeten Robert Hamerling, wie weltfremd, entrückt und verklärt Hölderlin zu verstehen sei:

Dem hohen Sänger, der durch Wolkennacht
Emporgestrebt zum Lichtreich ew'ger Schöne,
Verschwisternd mit dem Reiz der Griechentöne
Des deutschen Sanges wortgewalt'ge Macht³²,

Die Geschichte der Denkmäler für Heinrich von Kleist wäre an dieser Stelle ausführlich zu behandeln, ausgehend von seinem Grabstein am Selbstmordort am Wannsee, der gegen Ende des Jahrhunderts zu einem Wallfahrtsort für wenige geworden war. 1891 entstand in Berlin-Kreuzberg tatsächlich ein Kleistdenkmal. Doch diese Herme zeigte Kleist nur in einer Galerie mit anderen Schriftstellern der Befreiungskriege als patriotischen Dichter. Erst nach der Jahrhundertwende, im Umkreis der 100. Wiederkehr von Kleists Selbstmord 1811, erwachte das Interesse an dem Dichter neu. Jetzt entdeckte man Kleists Modernität, an die man anknüpfen konnte und in der man sich spiegelte; die jungen Dichter des Expressionismus erhoben ihn zur Kultfigur, sie begeisterten sich vor allem an der Radikalität seines Lebens, das so konsequent im Selbstmord endete. 1910 beging ein Münchner Gymnasiast mit seiner Geliebten ausdrücklich in der Nachfolge und im Zeichen Kleists Selbstmord; erst nachdem er diesen Selbstmordversuch überlebt hatte, entpuppte er sich als expressionistischer Dichter extremster Provokation: Johannes R. Becher³³. 1910 wurde in Frankfurt an der Oder das von Gottlieb Elster geschaffene Kleistdenkmal enthüllt³⁴. Denkmal und Sockelschmuck, Kunstkritik und Festredner dienten nun einem Werk, das nicht mehr der Preußenhuldigung, sondern der „Weltliteratur“³⁵ zugerechnet wird (Abb. 5).

Wie Kleist war auch Heinrich Heine ein Dichter, mit dem sich die Denkmalbauer schwer taten. Die Geschichte der verhinderten

³² Ebd. Nr. 1993 vom 10. September 1881.

³³ Vgl. dazu R. Selbmann: Selbstmord als Literatur. Zur geschichtlichen Einordnung des expressionistischen Dichterbewußtseins bei Johannes R. Becher, in: Schiller-Jahrbuch 30 (1986) S. 511-532.

³⁴ Jetzt ausführlicher dokumentiert und dargestellt bei W. Barthel: Der Traum vom Nationaldenkmal. Gottlieb Elsters Denkmal für Heinrich von Kleist in Frankfurt an der Oder, Frankfurt/Oder 1991 (= Frankfurter Buntbücher 1).

³⁵ So die Rede des Bürgermeisters, zit. nach ebd.

Heinedenkmäler, die mittlerweile zu einer Geschichte übereifriger Wiedergutmachung ausgeüfert ist, ist geschrieben³⁶. Das Heinedenkmal in Frankfurt am Main von Georg Kolbe aus dem Jahre 1913, um wenigstens eins dieser Denkmäler zu nennen, zeigt strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Kleistdenkmal in Frankfurt an der Oder. Beide Denkmäler verbannen das Porträt des Dichters auf den Sockel und reduzieren die Huldigung an die physische Person auf ein Medaillon. Beim Heinedenkmal sollen die Figuren auf dem Sockel – Kolbe nannte sie „Ruhende“ und „Schreitender“ – den gesamten Stimmungsgehalt der Dichtung verkörpern. Während beim Kleistdenkmal wenigstens noch die Reliefs des Sockels dem Betrachter eine verbindliche Werkauswahl vorsetzen, verzichtet das Heinedenkmal auf die Vorgabe einer Werkdeutung. Die Figuren stehen für die subjektiven Erfahrungen des Künstlers mit Heine; sie erheben keinen Anspruch mehr, ein gängiges, erwünschtes oder erwartetes Dichterbild zu vermitteln. Sie bezeichnen genau den Punkt, an dem die kollektive Erinnerung an den Dichter versiegt und das Ende des Dichterdenkmals gekommen ist.

5. Was bleibt? Dichterdenkmäler heute

Mit dem Ersten Weltkrieg war das Ende der altbürgerlichen Welt und mit ihm auch das „Ende des Denkmals“ eingeläutet³⁷. Dichterdenkmäler wurden zwar weiterhin aufgestellt, jedoch nur noch in den Bereichen, in denen eine verspätete Erinnerung gepflegt wurde wie in den USA, wo die Denkmäler für deutsche Dichter die Funktion hatten, die Heimatbindung der deutschen Auswanderer aufrecht zu erhalten. Aber auch in Deutschland selbst gab es noch genügend Randzonen, in denen verspätete Huldigungen im Zeichen untergegangener Zeiten bewahrt wurden.

In der Fränkischen Schweiz wurde 1933 ein Denkmal für den Bestsellerautor des Kaiserreichs, Joseph Viktor von Scheffel, enthüllt, als

³⁶ Vgl. D. Schubert: „...ein verirrter Fremdling“. Das Heinrich-Heine-Denkmal der Kaiserin Elisabeth von Österreich, von Louis Hasselriis (1891): Korfu – Hamburg – Toulon, in: Kritische Berichte 16 (1988) Heft 3, S. 33-45; ders.: „Jetzt wohin?“ Das „deutsche Gedächtnismal“ für Heinrich Heine, in: Heine-Jahrbuch 1989, S. 43-71.

³⁷ Vgl. P. Bloch: Vom Ende des Denkmals, in: Festschrift Wolfgang Braunfels. Hrsg. von F. Peil und J. Traeger, Tübingen 1977, S. 25-30.

wäre die Zeit stehengeblieben. Das war sie dort wohl auch, denn das Denkmal feierte den „unsterblichen Sänger“, den Verfasser populärer Wanderlieder an einem Ausflugsort, der wie zeitlos bis heute von der lyrischen Verbrämung des Fremdenverkehrsgeschäfts lebt. Der lautespielende Jüngling mit offenem Hemd und kurzen Hosen zitiert die längst ausgeronnene Wandervogelromantik und thront über dem Porträt des altgewordenen Dichters. Vielleicht verbildlicht das Denkmal unbeußt die Mechanismen kollektiver Verdrängung, wenn es Scheffels gekünstelte Jugendfrische seines *Ich fahr in die Welt* feiert, ohne von der Gegenwart Notiz zu nehmen.

Sind dann Dichterdenkmäler heute überhaupt nicht mehr möglich? Wenn es stimmt, daß ein Dichterdenkmal das Vorhandensein eines kollektiv verbindlichen Dichterbildes voraussetzt, dann haben Dichterdenkmäler in gegenwärtigen pluralistischen Gesellschaften tatsächlich keinen Platz mehr. Die individuelle Erinnerung an Er-Lesenes, die persönliche Verehrung für *seinen* Schriftsteller sucht sich andere Wege. Auch der bildlose Grabstein³⁸ wird nur für wenige ein Fixpunkt, an dem das Auge haftet, während das Gedächtnis schweift. Und doch gibt es zahlreiche heutige Dichterdenkmäler und zumeist aus staatlichen Mitteln finanziert, so als gäbe es dennoch ein öffentliches Interesse an der monumentalen Dichtererinnerung. Doch die meisten sind nur Neuaufstellungen, gleichsam Wiedergutmachungen für zerboimte, abgerissene oder eingeschmolzene Denkmäler, andere dienen dem Aufputz verschandelter Stadtarchitektur, der Möblierung von Fußgängerzonen, andere sind eingepflanzte „Kunst am Bau“ nach dem Proporz öffentlicher Auftragsvergabe.

Anders das Denkmal für den nach dem Exil in Neuseeland gestorbenen Karl Wolfskehl (1869-1948) auf der Darmstädter Mathildenhöhe (Abb. 6). Das Denkmal versteht sich, wie man unschwer sehen kann, als künstlerisches Wagnis, dem Leiden des Dichters Ausdruck zu geben. Die expressiv gekrümmte Gestalt enthält freilich nur den Bezug auf eine Leidensgeschichte, nicht aber auf einen Dichter. Daß es sich überhaupt um eine Dichterdenkmal handelt, kann der literarisch gebildete Betrach-

³⁸ Die Grabsteine sind inventarisiert bei A. Vogt-Leppa: *Grabstätten der Dichter und Schriftsteller deutscher Zunge*, 2 Bände, St. Michael 1981f.

ter auf einer daneben eingelassenen Bronzeplatte mit der Inschrift „Exul poeta“ nachlesen.

Das 1981 in München errichtete Denkmal von Angelika Fazekaj gilt nicht mehr dem ganzen Dichter, nämlich Clemens Brentano, der von 1833 bis zu seinem Tode 1842 in der Nähe gewohnt hat, sondern nur einem Werkauschnitt. Das Denkmal verbildlicht Figuren aus Brentanos Märchen *Gockel*, *Hinkel*, *Gackeleia*, das hier entstanden ist. Ein Dichterdenkmal stellt dieses Straßenumöbel eigentlich nicht mehr dar, sondern einen Literaturgedenkstein oder gar eine bildhauerische Textillustration.

Von höherem künstlerischen Rang sind andere moderne Dichterdenkmal. Daß der revolutionäre Georg Büchner (1813-1837) selbst in seiner Heimatstadt Darmstadt lange kein Denkmal bekam, verwundert nicht. Nach jahrzehntelanger Vorgeschichte³⁹ rang sich die Stadt endlich doch noch zu einem eigenartigen Denkmal durch (Abb. 7). Sie kaufte die Plastik des Bildhauers Arnaldo Pomodoro mit dem Titel „Grande Disco“ auf, eine zerberstende Bronzescheibe, und stellte sie – Hommage an den Dramatiker – vor dem Stadttheater auf. Durch eine davor eingelassene Tafel wurde das freie Kunstwerk, das mit Büchner überhaupt nichts zu tun hat, zum Büchnerdenkmal umgewidmet! Vielleicht enthüllt diese Entstehungsgeschichte und die sich im Wasserbecken spiegelnde Scheibe ungewollt, wie unpräzise das gemeinte Dichterbild ist, wie wenig man bis heute mit diesem Dichter anfangen kann.

In Frankfurt fand das Goethedenkmal von Ludwig Schwanthaler in geringer Entfernung sein zeitgenössisches Gegenstück. Eduardo Chillida entwarf 1982 (1986 enthüllt) einen kapellenartigen, offenen Raum aus Betonguß. Der Künstler verstand das „Haus für Goethe“ als „Heiligtum“ wie als Meditationsraum, als Triumphbogen wie als Denkgebilde. Die geometrischen Formen sollen sinnbildliche Bedeutung haben; so erinnert der elliptische Grundriß an Goethes polares Denken⁴⁰. Der Betrachter braucht also erkleckliche Vorkenntnisse, wenn er Goethes gedenken will; keine Inschrift weist darauf hin, daß es sich um

³⁹ Vgl. U. M. Ott/J. Schneider: Ein Denkmal für Georg Büchner in Darmstadt, in: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813-1837, Basel/Frankfurt 1987, S. 412-416.

⁴⁰ Vgl. FAZ Nr. 277 vom 29. November 1986.

ein Dichterdenkmal handelt. Gegenwärtig findet man im Innern des Kunstwerks die gebrauchten Utensilien der örtlichen Drogenszene.

Das letzte Bild zeigt das vermutlich jüngste Dichterdenkmal. Als auf Münchens Böhmerwaldplatz 1989 ein Denkmal für Adalbert Stifter enthüllt wurde, zeugten schon der Aufstellungsort, die Blasmusiken und die fahnenumrahmten Feierlichkeiten, aus welchem Geist die Denkmalsetzung gespeist war. Vertriebenenverbände benutzten den Dichter und das Denkmal, angesiedelt zwischen böhmischem Liedgut und der Nachkriegsideologie von Bayerns 4. Stamm, für ihre politischen Zwecke (Abb. 8). Das Denkmal selbst, ein häßlicher Steinphallus mit der Metallplakette Stifters, gilt ausdrücklich dem Verfasser der „Bunten Steine“, also einem Böhmenwälder Heimatdichter; die Wappen der verlorenen böhmischen Dörfer am Sockelfuß demonstrieren noch einmal, woher der Wind weht. Mit dem großen Epiker Stifter hat ein so mißglücktes Denkmal nichts zu tun.

Wenn es heutzutage überhaupt eine funktionierende öffentliche Dichtererinnerung gibt, so heftet sich diese nicht mehr an die versteinerte oder in Erz gegossene Figur des Dichters, sondern sie läuft über andere Kanäle: Die neuen visuellen Medien vermögen es massenhaft und viel erfolgreicher als alles bisher Dagewesene, dauerhaft einzuprägen. Runde Geburts- oder Todestage eines Schriftstellers treten ganze Lawinen von veröffentlichten Erinnerungen los, die in unendlichen Wiederholungen Dichterbilder fixieren, deren Berieselungswirkung wir unausgesetzt und hilflos ausgeliefert sind. Auf der anderen Seite setzt die zünftige Literaturwissenschaft weiterhin Dichterdenkmäler, unter hohem Kostenaufwand und mit dem ausdrücklichen Anspruch, das Weiterleben des Dichters auf Dauer zu sichern. Freilich können diese historisch-kritischen Ausgaben nur in einem sehr beschränkten Sinn als Dichterdenkmäler gelten, denn sie sind ausdrücklich nur für den exklusiven wissenschaftlichen Gebrauch und nicht für die Öffentlichkeit der Leser gedacht.

Was also bleibt? Da wären noch die Texte selber, die man *nur* lesen und *nur* in der eigenen Phantasie Form annehmen lassen kann. Gelegentlich schimmert dann auch einmal das Bild eines Dichters daraus hervor, allerdings nicht mit bloßem Auge zu erspähen oder mit den Händen zu berühren.