

KATHARINA KRÜGEL

## Verweigerte Moderne?

### *Die Skulpturensammlung im Großherzoglichen Museum*

Seit seiner feierlichen Wiedereröffnung im Januar 1999 beherbergt das ehemals Großherzogliche Museum vorwiegend internationale Gegenwartskunst. Dass zu seiner ursprünglichen Ausstattung im späten 19. Jahrhundert eine umfangreiche Skulpturensammlung gehörte, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten und infolgedessen auch von der Forschung nicht mit der angemessenen Aufmerksamkeit bedacht worden. Der folgende Beitrag widmet sich diesem Forschungsdesiderat, indem er erstmals die Skulpturensammlung des Großherzoglichen Museums detailliert untersucht und mit anderen deutschen Gipsabgusssammlungen des 19. Jahrhunderts in Beziehung setzt.<sup>1</sup>

#### I.

Am 27. Juni 1869 öffnete das Großherzogliche Museum als erster musealer Zweckbau in Thüringen seine Pforten.<sup>2</sup> Vorbilder für das von Josef Zítek errichtete Haus waren die Karlsruher Kunsthalle von Heinrich Hübsch (1846) sowie das Museum der bildenden Künste in Leipzig von Ludwig Lange (1858).<sup>3</sup> Mit der Einweihung des Großherzoglichen Museums erfüllte sich Carl Alex-

1 Zur Geschichte des Großherzoglichen Museums vgl. Rolf Bothe (Hrsg.): Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick. München, Berlin 1997; Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum zu Weimar. Von der Fürstensammlung zum Bürgermuseum. Untersuchungen zu Sammlung, Architektur und Konzeption. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1993; Walther Scheidig: Das neue großherzogliche Museum in Weimar. In: W. S.: Weimarer Malerschule 1860-1900. Neuaufgabe der Ausgabe von 1971. Hrsg. von Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991; Hendrik Ziegler: Karlsruhe als Vorbild? – Das Großherzogliche Museum in Weimar und seine Ursprünge. In: Gert-Dieter Ulferts, Thomas Föhl (Hrsg.): Von Berlin nach Weimar. München, Berlin 2003, S. 126-143. Die Idee zur Gründung eines ›Deutschen Nationalmuseums‹, wie sie Graf von Kalkreuth 1860 auf der Versammlung der Deutschen Kunstgenossenschaft in Düsseldorf im Namen des Großherzogs Carl Alexander verkündete, und die von Adolf Stahr im Auftrag des Großherzogs entwickelten Gedanken über ein Museum für neuere deutsche Kunst setzten die Prioritäten anders; eine Antiken- und eine größere Abgusssammlung kamen darin nicht vor.

2 Volker Plagmann: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. München 1967, S. 187 f.

3 Hendrik Ziegler: Karlsruhe als Vorbild? (Anm. 1), S. 139 f.

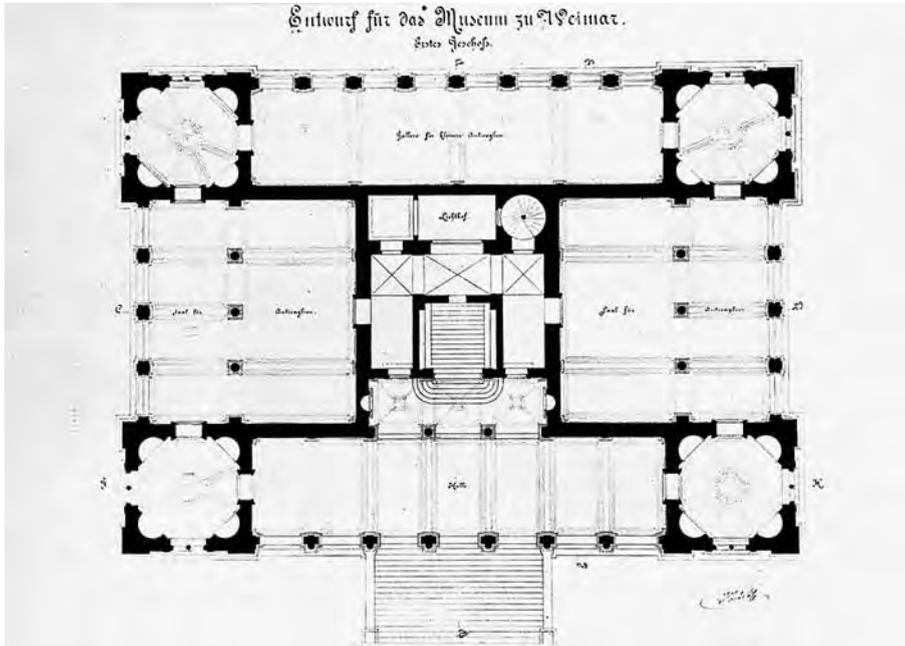


Abb. 1

Josef Zitek, Großherzogliches Museum, Grundriss des ersten Geschosses, Entwurf 1863

ander einen lang gehegten Wunsch: eine Kunstschule und ein Museum zu errichten, in dem national bedeutsame Kunstwerke der Vergangenheit und Gegenwart vereinigt seien.<sup>4</sup> Niedergeschrieben hatte der Großherzog diese Absicht in seinem sogenannten ›Kunst-Glaubensbekenntnis‹, das er als Resümee seiner Reise nach München und Tirol im September 1858 verfasste. Zusammen mit den Tagebuchaufzeichnungen von dieser Reise hatte er es seiner Frau Sophie übergeben, damit sie ihm »ratend und handelnd« zur Seite stehen könne.<sup>5</sup>

Der Landtag des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach und der Landesherr finanzierten das Museumsgebäude gemeinsam, wobei der Landtag den größeren Teil der Baukosten in Höhe von 60.000 Talern und die Verwaltungsaufwendungen übernahm. Bereits im Januar 1868 war der im Stil der Neorenaissance errichtete Bau der Staatsbehörde übergeben worden. Am 13. Februar 1868 bewilligte der Landtag für »die innere Einrichtung [...] ein-

4 Conrad Höfer (Hrsg.): Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858. Eisenach 1933, S. 52.

5 Ebd., S. 50.



*Abb. 2*

*Großherzogliches Museum, erstes Geschoss, westlicher Säulensaal mit Gipsabgüssen nach Antiken, Blick in den nordwestlichen Pavillon, vor 1922*

schließlich der Anschaffung von Gipsabgüssen« den Betrag von 7.750 Talern.<sup>6</sup> Kurze Zeit später wurde dem Museum ein jährliches Verwaltungsbudget in Höhe von 2.700 Talern zugesprochen.<sup>7</sup> Die großherzogliche Familie bereicherte die Innenausstattung sowie die Sammlungen mit zahlreichen Kunstwerken. Fünfzig Jahre lang war die Skulpturensammlung neben Gemälden und Grafiken wichtiger Bestandteil der musealen Konzeption. Von wenigen Ausnahmen abgesehen – 1869 gab es acht Exponate aus Marmor, Terrakotta oder Kalkschiefer –, handelte es sich aber in Grunde um eine Sammlung von Gipsabgüssen. Dieser Bestand hatte, ähnlich wie die Vorbildersammlung für

6 Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, Weimar 1872, S. VIII f. Bereits am 11. April 1862 hatte der Landtag des Großherzogtums Sachsen einstimmig die beantragte Bausumme von 60.000 Talern für das neue Museum bewilligt. Diese Vereinbarung war an die Bedingung geknüpft, dass der Großherzog einen möglichen Mehraufwand mit Mitteln aus seiner Privatschatulle absichere. Vgl. auch Thomas Köhler: Großherzogliches Museum (Anm. 1), Bd. I, S. 55.

7 Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, Weimar 1869, S. XII: »wobei namentlich auf die Vermehrung der im Interesse des Kunstgewerbes angelegten ›Vorbildersammlung für Architektur und Kunstgewerbe‹ Bedacht genommen worden ist«.



Abb. 3

*Großherzogliches Museum, erstes Geschoss, westlicher Säulensaal mit Gipsabgüssen nach Antiken, Blick nach Südwesten, vor 1922*

Architektur und Kunstgewerbe, primär Bildungsaufgaben zu erfüllen.<sup>8</sup> Beide Sammlungen wurden in den Räumen des ersten Geschosses präsentiert, wobei die Skulpturensammlung den südwestlichen Pavillon, den westlichen Säulensaal, den nordwestlichen Pavillon, die nördliche Galerie und zeitweilig den nordöstlichen Pavillon einnahm (Abb. 1).

Einige wenige historische Fotografien, die zu Beginn der zwanziger Jahre vom Atelier Louis Held aufgenommen wurden, haben sich erhalten.<sup>9</sup> Zwei Aufnahmen (Abb. 2 und 3) zeigen den westlichen Säulensaal – den sogenannten Antikensaal – aus unterschiedlichen Blickrichtungen. In dem weitläufigen Saal wurde auf einer Ausstellungsfläche von 156 Quadratmetern das Gros der Antikenkopien präsentiert.<sup>10</sup> Hohe, fast bis unter die Decke reichende Fenster

8 Erinnerungs-Blätter an die Eröffnung des Museums zu Weimar und an die Prellerfeier. Abdruck aus der Weimarischen Zeitung, Nr. 47, Weimar 1869, S. 15 f.

9 KSW, Institutsakten. Für freundliche Unterstützung danke ich Frau Doris Steindorf.

10 Anhand der Fotografien lassen sich Bildwerke nach folgenden antiken Skulpturen identifizieren: der *Antinous vom Capitol*, die *Laokoon-Gruppe*, der *Apoxyomenos*, die *Amazone Mattei*, die *Artemis von Versailles*, der sogenannte *Apollino*,

sorgten für günstige Lichtverhältnisse, so dass die auf zeittypischen, abgestuften Holzpostamenten aufgestellten Gipsabgüsse gut zur Geltung kamen.

Bei den im Antikensaal aufgestellten Abgüssen handelte es sich um eine Auswahl von Reproduktionen bekannter Antiken. Das Gros der Antikenabgüsse war bereits in älteren Gipsabguss-sammlungen wie dem seit 1767 für die Allgemeinheit zugänglichen Mannheimer Antikensaal oder der seit 1786 öffentlichen Mengsschen Sammlung in Dresden vertreten.<sup>11</sup> Eine besondere Vorliebe galt der Epoche der griechischen Klassik. Einen Höhepunkt stellten Reproduktionen des figürlichen Schmucks vom Parthenon in Athen dar.

Von der nördlichen Galerie hat sich eine Aufnahme mit Blick nach Nordosten erhalten, die einen gewaltigen Wandfries und großformatige Skulpturengruppen zeigt (Abb. 4). Bei dem Wandfries handelte es sich um ein monumentales dreiteiliges Hochrelief des in Weimar geborenen und in Dresden ausgebildeten Bildhauers Robert Härtel (1831-1894) mit dem Titel *Die Hermannsschlacht*. Das in Gips gefertigte Relief war 35 Meter lang und 1,30 Meter hoch. Davor standen drei überlebensgroße Abgüsse von Statuengruppen: die *Pietà* von Michelangelo, die *Nacht mit Schlaf und Traum* von Johannes Schilling (1828-1910) sowie *Hagar und Ismael* von Friedrich August Wittig (1826-1893).<sup>12</sup> Das direkte Nebeneinander der Arbeiten Michelangelos, Schillings und Wittigs ist bezeichnend für die ahistorische, nur an formaler Verwandtschaft der gezeig-

der *Apoll vom Belvedere*, die sogenannte *Große Herkulanerin*, die *Venus von Milo*, der *Sophokles* nach einem Original des Lykurgos um 330 v. Chr., der sogenannte *Dionysos* (Theseus) und die sogenannten *Tauschwester* (*Artemis und Aphrodite*) vom Ostgiebel des Parthenon sowie ein Relief mit einer *Szene aus dem Panathenäischen Reiterzug* vom Westfries des Parthenon (Platte 2), die *Juno Ludovisi*. Vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven, London 1982; Brian F. Cook: *The Elgin Marbles*. London 1984, S. 26 f.; Frank Brommer: *Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchung*. Mainz 1977, S. 4 f.

- 11 Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique* (Anm. 10), S. XIII: »They were repeatedly copied [...] and [...] became familiar to educated people throughout the Western world«. Der Gründungsdirektor Alfred von Zahn formuliert in seiner Eröffnungsrede: »Nicht in dem Reichtum der großen Museen Europa's, aber in einer erfreulichen Auswahl des Besten und Guten aller Zeiten«. In: *Erinnerungsblätter an die Eröffnung des Museums*, 1869 (Anm. 8), S. 19; Wolfgang Schiering (Hrsg.): *Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769-1803*. Ausstellungskatalog und begleitende Vorträge. Mannheim 1984; Moritz Kiderlen: *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden*. Dresden, München 2006, S. 23.
- 12 Weitere identifizierte Plastiken sind an der Stirnseite Pietro Teneranis *Psyche* und vor einem Fensterpfeiler das Bildwerk *Lebloser Knabe, von einem Delphin getragen*, das von Zeitgenossen Raffael zugeschrieben wurde, durch die neuere Forschung aber als Fälschung Joseph Nollekens oder Bartolomeo Cavaceppis erkannt wurde. Vgl. hierzu Moritz Kiderlen: *Gipsabgüsse von Mengs* (Anm. 11), S. 345.



Abb. 4

*Großherzogliches Museum, erstes Geschoss, nördlicher Saal mit Hermannsschlacht und den davor befindlichen Skulpturen, vor 1922*

ten Werke orientierte Präsentationsweise in der nördlichen Galerie. Johannes Schilling war durch seine von 1861 bis 1868 entstandenen Gruppen der vier Tageszeiten an der Brühlschen Terrasse in Dresden berühmt geworden. Die Gruppe der *Nacht mit Schlaf und Traum* konnte 1867 im »Salon des artistes français« in Paris bewundert werden.<sup>13</sup> Die Sitz- und Armhaltung sowie die geschlossene Komposition legen einen Vergleich mit Michelangelo nahe. August Wittig hatte die Gruppe *Hagar und Ismael* während seines Italienaufenthaltes 1852 in Rom modelliert. Sie wurde im *Deutschen Kunstblatt* 1854 ausführlich besprochen. 1865 erhielt der Künstler den Auftrag, sie für die Berliner Nationalgalerie in Marmor auszuführen.<sup>14</sup> Die antikisch gekleidete Figur der Mutter und die pietà-ähnliche Komposition zeugen von einer Auseinandersetzung mit dem Werk Michelangelos.

Die Aufnahmen aus dem Foto-Atelier Louis Held liefern die einzigen bildlichen Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung

13 Bärbel Stephan: *Sächsische Bildhauerkunst. Johannes Schilling 1828-1910*. Berlin 1997, S. 59.

14 Peter Bloch: August Wittig. In: P. B., Sibylle Einholz, Jutta von Simson (Hrsg.): *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914*. Ausstellungskatalog. Berlin 1990, S. 348 f.

der Gipsabgüsse in den beiden großen Ausstellungsräumen.<sup>15</sup> Die auf den Fotos dargestellten Bildwerke sowohl nach Antiken im westlichen Saal als auch nach Kunstwerken der ›Neuzeit‹ in der nördlichen Galerie waren bereits zur Eröffnung des Museums 1869 vorhanden. Beim Abgleich der Bilddokumente mit den gedruckten Katalogen fällt indessen auf, dass die Anzahl der auf den Fotos gezeigten Plastiken erheblich geringer ist als die Zahl der ursprünglich im Großherzoglichen Museum aufgestellten Skulpturen.<sup>16</sup> Im letzten publizierten Katalog des Großherzoglichen Museums von 1913 werden 98 plastische Arbeiten aufgelistet, darunter 33 antike Bildwerke. Auf den Fotos des Antikensaals ist hingegen nur etwa die Hälfte von ihnen zu sehen. Auch unter Berücksichtigung der Aufstellung weiterer Gipse im nordwestlichen Pavillon muss somit angenommen werden, dass die Präsentation im westlichen Säulensaal ursprünglich wesentlich kompakter war. Ähnlich verhält es sich mit der Präsentation in der nördlichen Galerie. Insgesamt verzeichnet der Katalog 59 ›neuzeitliche‹ Plastiken. Davon entfallen 18 Gipsabgüsse auf die italienische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts, acht Werke auf die deutsche Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts sowie 33 Objekte auf die deutsche Plastik des 17. bis 19. Jahrhunderts. Die Diskrepanz zwischen bildlichen und schriftlichen Zeugnissen dürfte der Tatsache geschuldet sein, dass die Aufnahmen zu einem Zeitpunkt entstanden, als sich viele Objekte schon nicht mehr in den Ausstellungsräumen befanden, weil die Auflösung der Gipsabgussammlung bereits beschlossen war.

Das Ende des Ersten Weltkriegs, die nachfolgenden revolutionären Ereignisse und die Abdankung des Großherzogs Wilhelm Ernst stellten eine für den Plastikbestand folgenreiche Zäsur innerhalb der Geschichte des Hauses dar. Wilhelm Köhler, seit 1918 als neuer Museumsdirektor im Amt, hatte die Aufgabe, den fürstlichen Kunstbesitz im ehemaligen Großherzoglichen Museum, das zukünftig als Landesmuseum fungieren sollte, sowie im einstigen Residenzschloss und im Schloss Belvedere neu zu ordnen. Köhler hob bei der neuen Präsentation im Landesmuseum die ursprüngliche Trennung der Gattungen auf und zeigte fortan auch im ersten Geschoss Werke der modernen Malerei, ohne jedoch den Plastiken-Bestand komplett herauszulösen.<sup>17</sup> Bei der Neukonzeption der Räume hatte er zunächst die baugebundenen Monumen-

15 Auf die Entstehungszeit weisen wenige jüngere Beschriftungen der Aufnahmen hin. Thomas Köhler: *Das Großherzogliche Museum* (Anm. 1), Bd. II, Abb. 55, 56, 57, 83.

16 Das erste und bislang einzige bekannte Inventar befindet sich im Besitz der Museen der Klassik Stiftung Weimar und stammt aus dem Jahr 1869. Es wurde anlässlich der Eröffnung erstellt und verzeichnet 82 Objekte in der Abteilung Skulpturen. Eine Fortführung des Inventars ist nicht bekannt, so dass die Kataloge die entscheidende Quelle für die Rekonstruktion der Sammlung darstellen.

17 Gerda Wendermann: *Das Landesmuseum in Weimar – ein umstrittener Ort der Avantgarde 1919-1933*. In: Rolf Bothe (Hrsg.): *Neues Museum Weimar* (Anm. 1), S. 62-80.

talwerke, *Die Hermannsschlacht* in der nördlichen Galerie sowie die kolossale Sitzstatue *Goethe und Psyche* von Carl Steinhäuser (1813-1879) in der großen Nische des Treppenaufgangs zu integrieren.<sup>18</sup> Nach der Neuordnung und der damit verbundenen neuen Ausmalung wurde das Haus im November 1922 als Landesmuseum wiedereröffnet, wobei im Vorraum und Treppenhaus Skulpturen aufgestellt waren.<sup>19</sup> In den folgenden zwei Jahren wurden die plastischen Bildwerke mit Ausnahme von Steinhäusers Marmorskulptur komplett aus den Ausstellungsräumen entfernt, um zusätzlichen Platz für die Gemälde der Moderne zu schaffen.<sup>20</sup> Demnach dürften die Aufnahmen des westlichen Saals und der nördlichen Galerie in der Phase des Umstrukturierens, noch vor der Wiedereröffnung entstanden sein und einen Zustand zeigen, den die Besucher so nie gesehen haben.

## II.

Der Bestand der Skulpturensammlung im Eröffnungsjahr des Museums stammte zu einem kleinen Teil aus Übernahmen aus der Großherzoglichen Bibliothek.<sup>21</sup> Die meisten Skulpturen hingegen waren Neuerwerbungen. Hinzu kamen Stiftungen und Leihgaben vor allem durch die Großherzogliche Familie, aber auch von Privatpersonen.<sup>22</sup> Verantwortlich für die erste Ausgestaltung war der Gründungsdirektor Albert von Zahn, der seit dem Frühjahr 1869 den Ankauf der Repliken mit Nachdruck betrieb.<sup>23</sup> Er korrespondierte einerseits mit Gipsformern und Vervielfältigungsfirmen, andererseits mit zeitgenös-

18 Thomas Köhler: Großherzogliches Museum (Anm. 1), Bd. I, S. 106 f.

19 Die Stadt Weimar in Wort und Bild. Leipzig 1923, S. 40.

20 Leonhard Schrickel beschreibt in seinem 1924 erschienenen *Führer durch Weimar* die Ausstellungsräume des ersten Geschosses und erwähnt zahlreiche Gemälde; Plastiken erwähnt er hingegen nicht.

21 Zu den Übernahmen aus der Großherzoglichen Bibliothek gehörten Gipsabgüsse nach Antiken wie die *Jupiter-Serapis-Büste*, die *Athena-Büste Typ Velletri*, der *Ares-Kopf*, die Statuen der *Amazonen Mattei* und des *Antinous vom Capitol* sowie der *Liegende Löwe*. Vgl. hierzu Katharina Krügel: »Ich freue mich auf die Pariser Abgüsse«. Ein Beitrag zur Sammlung antiker Abgüsse in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. In: Hellmut Seemann (Hrsg.): *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, S. 173-196; Raimund Wünsche: *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur*, München 2005.

22 Die wichtigste Quelle zur Rekonstruktion der Sammlung stellen die gedruckten Kataloge dar. Diese erschienen von 1869 bis 1913. Für diesen Beitrag wurden die Museumskataloge aus den Jahren 1869, 1872, 1874, 1894, 1903, 1910 und 1913 ausgewertet. Generell wurde die Sammlung als Skulpturensammlung bezeichnet.

23 Acta Direction d. Großherzogl. Museums. Erwerb und Einreihung von Kunstwerken. GSA 950/K 11.

sischen Künstlern. Er bestellte direkt bei ihnen oder orderte aus Katalogen.<sup>24</sup> Zu den Künstlern, mit denen Zahn in direktem Kontakt stand, gehörten die Bildhauer Hugo Hagen in Berlin, Adolf Donndorf und Johannes Schilling in Dresden sowie August Wittig in Düsseldorf.<sup>25</sup>

Zu den bedeutendsten Zuwendungen der Großherzoglichen Familie für das Haus und die neu aufzubauende Skulpturensammlung gehörten Carl Steinhäusers *Goethe und Psyche* (Abb. 5) sowie Robert Härtels *Hermannsschlacht*. Steinhäuser hatte die Goethe-Statue 1853 nach dem 1823/24 entstandenen, nicht realisierten Entwurf Bettina von Arnims für das Frankfurter Goethe-Denkmal in carrarischem Marmor ausgeführt. Carl Alexander und Sophie besuchten während ihrer Italienreise Steinhäusers Atelier und entschieden, das Denkmal für 6.000 Taler für Weimar zu erwerben. Seit 1855 war es im Tempelherrenhaus im Ilmpark aufgestellt und wurde früh in die Planungen des neuen Museums einbezogen.<sup>26</sup>

Von dem dreiteiligen Wandrelief der *Hermannsschlacht*, das sich über die Längswand und die Stirnseiten des nördlichen Galerieraumes im ersten Geschoss erstreckte, haben sich lediglich einige kleinteilige Fragmente erhalten. Großherzogin Sophie bezahlte die Arbeit für Weimar und überließ den Gipsabguss dem Museum als Dauerleihgabe.<sup>27</sup> In aneinandergereihten Figurenkompositionen schilderte Härtel zeitlich verschiedene Ereignisse rund um die

24 Wichtige Gipsformer waren Antonio Vanni aus Frankfurt a. M., Carl Lehmann und Gustav Adolf Wiesing aus Dresden, L. Müller aus Kopenhagen. Vanni lieferte unter anderem die Abgüsse der Parthenongiebel-Skulpturen, des *Apoll vom Belvedere*, der *Venus von Milo*, der *Pietà* des Michelangelo, der *Laokoon-Gruppe*, der *Menelaos-Büste* und der *Maske des Zeus von Otricoli*. Lehmann schuf die Abgüsse der *Großen Herkulanerin*, der *Apoxyomenos-Statue* und des *Leblosen Knaben, von einem Delphin getragen*. Der Kunstformer Wiesing sandte Büsten von Bonaventura Genelli und Peter von Cornelius, eine Statuette Raffaels nach Vorlagen des Dresdner Bildhauers Ernst Hähnel sowie eine Goethe-Büste nach Trippel. Zur Geschichte der Vervielfältigungsfirmen vgl. auch Gerhard Rupp: Gips, Zink und Bronze – Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jahrhundert. In: Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson (Hrsg.): *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Beiträge*. Berlin 1990, S. 337-352.

25 GSA, 950/K 11. Eine vollständige Auswertung des Aktenmaterials steht noch aus.

26 Der Architekt des Großherzoglichen Museums, Josef Zitek, hatte 1862 vom Großherzog den Auftrag erhalten, die Skulptur an exponierter Stelle einzuplanen. Vgl. Thomas Köhler: *Das Großherzogliche Museum* (Anm. 1), Bd. I, S. 76-79; Wolfgang Bunzel: ›Die Welt umwälzen‹. Bettine von Arnim, geb. Brentano (1785-1859). Frankfurt 2009, S. 73-75.

27 Ein Exemplar des Frieses befand sich auch an der Festhalle zum Deutschen Turnfest in Leipzig 1863. Siehe dazu Thomas Schnitzler: *Zwischen politischer Manifestation und sportlichem Turnen*. In: Volker Rodekamp (Hrsg.): *Sport:Schau. Deutsche Turnfeste 1860 bis 2002. Begleitbuch zur Ausstellung*. Leipzig 2002, S. 58-65, hier S. 62.



*Abb. 5*

*Großherzogliches Museum, Treppenhaus mit der Kolossalplastik  
Goethe und Psyche von Carl Steinhäuser, Foto vor 1922*

Hermannsschlacht im Teutoburger Wald: von der Erziehung der germanischen Jugend über das eigentliche Schlachtgeschehen bis zur Flucht der Römer und der Aufnahme der germanischen Helden in Walhalla.<sup>28</sup>

Umfasste der erste gedruckte Katalog von 1869 achtzig plastische Werke, so wurde der Plastiken-Bestand in den Folgejahren durch Ankäufe und Zuwendungen um zunächst zwölf Objekte vergrößert.<sup>29</sup> In den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts waren es vor allem Abgüsse italienischer und

28 Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum. Gründungs-, Bau- und Sammlungsgeschichte 1869-1918. In: Rolf Bothe: Neues Museum Weimar (Anm. 1), S. 59.

29 Catalog des Grossh. Museums zu Weimar. Weimar 1874, S. IX. Der Verwaltungs-  
etat war Anfang 1872 durch den Landtag um fast 2.000 Taler aufgestockt worden.

deutscher Renaissanceplastik, die neu erworben wurden.<sup>30</sup> Eine der beeindruckendsten Erwerbungen in dieser Abteilung dürfte im Jahre 1875 ein Abguss der Kolossalstatue des *Moses* von Michelangelo gewesen sein. Darüber hinaus kamen in den achtziger Jahren zahlreiche Gipsabgüsse als Schenkungen hinzu. Darunter befanden sich Büsten berühmter deutscher Dichter, Musiker, Maler, Staatsmänner und Militärs. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts stieg die Anzahl der präsentierten Objekte auf 177.<sup>31</sup> Hintergrund war das 25-jährige Gründungsjubiläum des Museums. Ebenso wie die Gipsabgussammlung erfuhren auch die anderen Abteilungen beträchtliche Zuwächse.

Nach der Neubearbeitung von 1894 zeigt der 1910 unter dem Direktorat von Hans Albrecht von der Gabelentz-Linsingen erschienene, erstmals bebilderte Katalog eine weitere deutliche Zäsur. Offensichtlich zugunsten der Präsentation einer Reihe von Gemälden aus dem Besitz des Großherzogs wurde die Zahl der ausgestellten Plastiken auf 96 Werke verringert. Mit Ausnahme der Gipsabgüsse nach der klassischen Antike wurde die Anzahl der plastischen Bildwerke aus allen Kunstepochen reduziert. Andererseits erfuhr der Skulpturenbestand vor allem durch Zuwendungen bedeutende Bereicherung. Die Neuzugänge wurden in den Ausstellungsräumen präsentiert. 1909 spendete die Familie Froriep 15 Originalwerke des Weimarer Hofbildhauers Martin Gottlieb Klauer. Der Berliner Bildhauer Ferdinand Lepcke schenkte einen Gipsabguss seiner Arbeit *Der Bildhauer*.<sup>32</sup> Weiterhin wurden drei mittelalterliche Holzskulpturen gestiftet.

Die Präsentation der Skulpturensammlung war nun konsequenter nach Meistern und Schulen strukturiert, wobei der »Übersichtlichkeit über die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts [...] bei dieser Aufstellung dem Charakter des Museums entsprechend ausdrücklich Rechnung getragen« wurde.<sup>33</sup> Im Katalog selbst wird eine Spezifizierung der Skulpturensammlung vorgenommen: Nach dem großherzoglichen Haus folgen Abgüsse antiker Bildwerke, antike Originale, neuere Skulpturen in Abgüssen, Original-Skulpturen in Holz, Skulpturen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie als eigene Kategorie Originalwerke von Martin Gottlieb Klauer. Der letzte Katalog erschien 1913 unter dem Direktor Anton Mayer und verzeichnete 98 plastische Arbeiten. Der Bestand wurde um zwei mittelalterliche Altäre, die aus der Großherzoglichen Bibliothek stammten, vermehrt. Für die Folgezeit fehlen Zeugnisse zur Sammlungsgeschichte. Kataloge und Führungsschriften wurden vom Museum nicht mehr herausgegeben.

30 Im Einzelnen handelt es sich um Reproduktionen nach Werken von Donatello, Luca della Robbia, Verocchio, Michelangelo, Benvenuto Cellini, Giovanni da Bologna, Peter Vischer, Albrecht Dürer und Veit Stoß.

31 Katalog des Grossherzoglichen Museums zu Weimar. Weimar 1894.

32 Katalog des Groszherzoglichen Museums zu Weimar. Weimar 1910, S. Xf.

33 Ebd. S. XI.

## III.

Die Weimarer Skulpturensammlung mit ihrem umfangreichen Bestand an Gipsabgüssen ist im Kontext der außerordentlichen, heute kaum noch vorstellbaren Wertschätzung zu sehen, die Gipsabgusssammlungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erfuhren.<sup>34</sup> Die Anfänge solcher Sammlungen reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück.<sup>35</sup> Ursprünglich wurden sie für Bildhauerateliers, Zeichenschulen und Kunstakademien erworben, wobei Letztere meist durch den Landesherrn gefördert wurden. Im Mittelpunkt stand die Vermittlung antiker Kunst, da die Werke des Altertums als Maßstab und Vorbild für zeitgenössisches Kunstschaffen galten. Die Wertschätzung der Gipse im 18. und 19. Jahrhundert beruhte aber auch auf dem stofflichen Eigenwert des weißen Materials, das im Abguss die plastische Form ohne störende Oberflächenreize wiedergab und damit das ästhetische Ideal der reinen Form zu verkörpern schien.<sup>36</sup> Die Verfügbarkeit, die günstigen Preise, die leichte Handhabbarkeit und die beliebige Reproduzierbarkeit, die im 19. Jahrhundert noch nicht als wertmindernd angesehen wurden, taten ein Übriges.<sup>37</sup>

Die berühmtesten Antikenabgusssammlungen der deutschen Klassik waren der 1769 eingerichtete, auch von Herzog Carl August, Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe besuchte Mannheimer Antikensaal sowie die aus dem Nachlass Anton Raphael Mengs hervorgegangene, seit 1786 öffentlich zugängliche Dresdner Abgusssammlung.<sup>38</sup> Auch in Weimar hatte es seit dem späten 18. Jahrhundert eine Gipsabgusssammlung gegeben. Sie war im Zusammenhang mit der Mal- und Zeichenschule entstanden und wurde durch Carl August und Goethe gefördert.<sup>39</sup> In der ersten Hälfte

- 34 Sybille Einholz: »Feiner, weißer ... Gips!« Zur Bedeutung eines umstrittenen Materials«. Unveröffentlichtes Manuskript zur Ausstellung »100 Jahre Gipsformerei der Staatlichen Museen in Charlottenburg« im Heimatmuseum Charlottenburg. Berlin 1991.
- 35 Klaus Stemmer: Vorbemerkungen zur Kulturgeschichte des Gipsabgusses im 19. Jahrhundert. In: Bernhard Maaz, Klaus Stemmer: Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts – von der Idee zum Gipsabguß. Alfter 1993, S. 7-12 – hier ausführliche Informationen zur Geschichte von Abgusssammlungen.
- 36 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Baden-Baden 1966, S. 147 f.; Bettina Uppenkamp: Potentiale der Bescheidenheit. Über kunstvolle und kunstlose Möglichkeiten in Gips. In: Monika Wagner, Dietmar Rübel (Hrsg.): Material in Kunst und Alltag. Berlin 2002, S. 139-164.
- 37 Bernhard Maaz: Bewertungen und Funktionen des Gipses für das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert. In: Bernhard Maaz, Klaus Stemmer (Hrsg.): Berliner Gypse (Anm. 35), S. 13-16.
- 38 Wolfgang Schiering: Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie (Anm. 11); Moritz Kiderlen: Gipsabgüsse von Mengs (Anm. 11), S. 23.
- 39 Katharina Krügel: Pariser Abgüsse (Anm. 21), S. 173-196.

des 19. Jahrhunderts begannen zudem die Universitäten, derartige Sammlungen zu Studienzwecken anzulegen. Vorreiter war hier der Göttinger Altertumswissenschaftler Christian Gottlob Heyne (1729-1812). Die erste Studiensammlung im eigentlichen Sinne entstand 1825 in Bonn. 1846 wurde in Jena das Archäologische Museum der Universität mit einer umfangreichen Sammlung antiker Skulpturen feierlich eröffnet.<sup>40</sup> Die Weimarer Großherzogin Maria Pawlowna hatte die Erwerbung der Repliken unterstützt.

In Museumsneubauten des 19. Jahrhunderts wurden Gipsabgussammlungen wichtige, repräsentative Räume zugewiesen. Der Architekt Friedrich Schinkel und der Archäologe Aloys Hirt plädierten 1825 im ersten Entwurf für die Inneneinrichtung des Alten Museums in Berlin dafür, zunächst Gipsabgüsse aufzustellen.<sup>41</sup> Mehr als 35 Jahre später bezeichnete der Baumeister August Stüler in seiner Baubeschreibung des von ihm zwischen 1841 und 1851 geschaffenen Neuen Museums auf der Berliner Museumsinsel die Gipssammlung als den »eigentliche[n] Mittelpunkt der Sammlungen«.<sup>42</sup> 1856 wurde im Neuen Museum in Berlin die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Skulpturen mit mehr als tausend Objekten eröffnet.<sup>43</sup> 1873 regte der Kunstreferent im Berliner Kultusministerium, Richard Schöne, mittels einer Denkschrift den Austausch von Abgüssen zwischen deutschen und österreichischen Museen an.<sup>44</sup> Darüber hinaus initiierte Schöne erfolgreich eine Aufhebung des Verbots von Abformungen bei der italienischen Regierung.<sup>45</sup> Die große Beliebtheit der Abgüsse brachte es freilich mit sich, dass immer mehr kostengünstige Reproduktionen auf den Markt kamen. Diese Entwicklung, die durch Verbesserungen der Abformverfahren und der Materialien sowie durch den Einsatz von Verkleinerungsmaschinen für Bildhauermodelle seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland zusätzlich verstärkt wurde, führte dazu, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Wertschätzung von Abgüssen deutlich sank.<sup>46</sup>

40 Angelika Geyer: Panorama einer Spurensuche: Antike(n) in Jena oder Jena als ›Saal-Athen‹. In: Werner Köhler (Hrsg.): Vitalprinzip Akademie: Festgabe der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt zur 450-Jahrfeier der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Erfurt 2008, S. 119; Angelika Geyer (Hrsg.): Abgüsse aus dem ehemaligen Archäologischen Museum der Friedrich-Schiller-Universität I. In: Jenaer Hefte zur Klassischen Archäologie 1 (1997), S. 4-71.

41 Vgl. Gertrud Platz-Horster: Zur Geschichte der Berliner Gipssammlung. In: Willmuth Arenhövel, Ch. Schreiber (Hrsg.): Berlin und die Antike. Berlin 1979, S. 273-292.

42 Zit. nach ebd.

43 Ebd., S. 280 f.

44 Ebd., S. 283.

45 Ebd.

46 Gerhard Rupp: Gips, Zink und Bronze – Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jahrhundert. In: Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson (Hrsg.): Ethos und Pathos (Anm. 24), Beiträge, S. 337-352.

Vor dem Hintergrund eines gipsabgussfreudigen Jahrhunderts und eingedenk der künstlerisch-ästhetischen Ausbildung Carl Alexanders ist die langjährige Präsentation einer Gipsabgussammlung im neu erbauten Großherzoglichen Museum nur folgerichtig.<sup>47</sup> Die Trennung der Gattungen – Skulpturen im ersten und Malerei im zweiten Geschoss – entsprach gängigen Museumskonzeptionen und begegnete bereits bei Schinkels und Hirts Planungen für den Bau des Alten Museums sowie bei Stülers Neuem Museum in Berlin. In Letzterem wurde 1856 im Hauptgeschoss schließlich die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Skulpturen eröffnet.<sup>48</sup> Diese Lösung und die vorausgehenden Konzeptionen dürften Carl Alexander gut bekannt gewesen sein, zumal eine im März 1861 unternommene Reise des Großherzogs nach Berlin die Weimarer Museumspläne maßgeblich befördert hatte.<sup>49</sup>

Im Unterschied zu den anderen Gattungen – Grafik und Malerei – war die Konzeption der Skulpturensammlung als »Mustersammlung des Besten von alter und neuer Kunst«<sup>50</sup> keinen grundlegenden Wandlungen unterworfen.<sup>51</sup> In der über Jahrzehnte konstanten Präsentation der Antikennachbildungen, der Reproduktionen nach Kunstwerken der Renaissance, des Klassizismus und nach zeitgenössischer klassizistisch-historistischer Kunst manifestiert sich ein Festhalten an Idealen und Anschauungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Damit verbunden war das Bestreben, Bildungsinhalte und ästhetische Wertvorstellungen jener Zeit in die Gegenwart Carl Alexanders zu retten.<sup>52</sup> Signifikant zeigt sich dies auch bei den Abgüssen zeitgenössischer Plastiken von Ernst Rietschel, Ernst Julius Hähnel, Johannes Schilling, August Wittig und Adolf Donndorf – Vertreter der Dresdner Bildhauerschule der 1860er und 70er Jahre. Sie bildeten einen Kernbestand der Sammlung und stehen für eine

47 Angelika Pöthe: Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit«. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 351.

48 Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum (Anm. 1), S. 93; Gertrud Platz-Horster: Geschichte der Berliner Gipsammlung (Anm. 41), S. 280.

49 Hendrik Ziegler: Karlsruhe als Vorbild? (Anm. 1), S. 128.

50 Wilhelm Köhler: Carl Alexanders Beziehungen zur bildenden Kunst. In: Gedenkschrift zur Erinnerung an den Grossherzog Carl Alexander und Führer durch die aus Anlass seines hundertsten Geburtstages vom 24. Juni bis 15. Oktober 1918 im Grossherzoglichen Museum zu Weimar veranstaltete Gedächtnisausstellung. Weimar 1918, S. 24-30, hier S. 28.

51 Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum (Anm. 1), S. 7. Die Aussage von Köhler – »Durch verschiedene Reformen, Ankäufe und politische Entwicklungen beeinflusst, war die Sammlungskonzeption des Großherzoglichen Museums einem ständigen Wandel unterworfen« – kann für die Skulpturenpräsentation nicht bestätigt werden.

52 Walter Scheidig: Das neue großherzogliche Museum (Anm. 1), S. 52; Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum (Anm. 1), S. 90.

klassizistisch-idealistische Kunstauffassung in der Tradition des Berliner Bildhauers Christian Daniel Rauch.

Dass es vor allem die Bildungs- und Ästhetikideale des Großherzogs waren, die sich in der Zusammensetzung der Gipsabgusssammlung widerspiegeln, zeigen auch die Tagebuchaufzeichnungen seiner Reise nach München und Tirol im Jahre 1858. Auf einer Zwischenstation in Nürnberg bescherte ihm die Möglichkeit, Gipsabgüsse der bedeutendsten Skulpturen der Stadt erwerben zu können, »glückliche Gedanken«. <sup>53</sup> Bei seinem Besuch der Kunstausstellung der Deutschen Künstlergenossenschaft in München setzte er sich kritisch mit der Bildhauerkunst auseinander und lobte die von Rietschel ausgeführte Bildnisbüste Christian Daniel Rauchs. <sup>54</sup> Ein Abguss dieser Bildnisbüste wurde seit 1869 im Weimarer Museum präsentiert. <sup>55</sup> Ein Höhepunkt der Reise war der Besuch der Glyptothek in der bayerischen Metropole, der »einem Gedenkstein gleich« fest in seinen Erinnerungen verankert blieb. »Was wohltätig ist, empfand ich dann in der Glyptothek. Wohltätig ist immer das Harmonische, wohltätig immer das wahrhaft Schöne. [...] Beides aber brachte mir dieses Gebäude. An das harmonische Äußere schließt sich das Innere harmonisch an und vereint sich zu glücklichem Ganzen in den zum Teil vortrefflichen Bildwerken.« <sup>56</sup> Wie sehr die Kunstauffassung Carl Alexanders klassizistisch-idealistischen und letztlich rückwärtsgewandten Prämissen verpflichtet blieb, spiegelte sich vor allem in der Ausstattung des Weimarer Museums: So sollte die Entwicklung der Plastik zur Skulptur der Moderne, wie sie mit Auguste Rodin im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eingeleitet wurde, in der Sammlung keinen Niederschlag finden.

Die Skulpturensammlung des Großherzoglichen Museums war nicht nur in ästhetischer, sondern auch in politischer Hinsicht aussagekräftig. Programatische Bedeutung kam hier vor allem der auf Veranlassung der großherzoglichen Familie erworbenen *Hermannsschlacht* von Härtel sowie Steinhäusers *Goethe und Psyche* zu, die, als fixe Ausstattungsstücke an das Bauwerk gebunden, eine Sonderstellung innerhalb der Sammlung einnahmen. Der Relieffries mit der historisch-mythologischen Darstellung des Sieges der Germanen über die Römer stand zweifellos für ein politisches Bekenntnis des Hauses

53 Conrad Höfer (Hrsg.): Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol (Anm. 4), S. 12.

54 Ebd., S. 20. Gemeint ist die *Erste allgemeine historische Kunstausstellung* der Deutschen Künstlergenossenschaft, die anlässlich der 50-Jahrfeier der Akademie und der 700-Jahrfeier der Stadt München veranstaltet wurde. Zur Rauch-Büste siehe auch Bärbel Stephan (Hrsg.): Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag. Ausstellungskatalog. München, Berlin, Dresden 2004, S. 256.

55 Catalog des Grossh. Museums 1869 (Anm. 7), S. 13.

56 Conrad Höfer: Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol (Anm. 4), S. 27.

Sachsen-Weimar-Eisenach zu einem vereinigten Deutschland unter Preußens Führung.<sup>57</sup> Die monumentale Goethe-Statue symbolisierte ein »schöpferisches Wiederanknüpfen an die Goethezeit und die Erneuerung Weimars als ein geistig-kulturelles Zentrum der deutschen Kulturnation«.<sup>58</sup> So versinnbildlicht die frühe skulpturale Ausstattung des Großherzoglichen Museums das politische Selbstverständnis eines kunstsinnigen Regenten, der sich den Impulsen und Entwicklungen der ästhetischen Moderne konsequent verweigerte.

57 Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum (Anm. 28), S. 59; Hendrik Ziegler: Karlsruhe als Vorbild? (Anm. 1), S. 138.

58 Ebd.

## Bildnachweis

Archiv Bauaufsichtsamt Weimar: S. 302, 310 (Tafel 9)

Archiv Stefan Renno: S. 281, 328

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz, S. 18 bis 20, 34 bis 37, 82, 85, 91, 98, 101 bis 104 (Tafel 1 bis 5), 149, 151, 161, 168, 186, 188, 191, 192, 196, 209, 212, 233, 234, 241, 268, 279, 286, 302, 309 (Tafel 6), 311 (Tafel 10), 312 (Tafel 11 und 12), 327, 340, 344, 355 bis 357, 359, 363, 371, 377 bis 379, 381 bis 384 (Tafel 13 bis 17), 388, 389

Neue Pinakothek München: S. 347

Stadtarchiv Weimar: S. 198, 303, 350

Stadtmuseum Weimar: S. 353

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 251, 305, 309 (Tafel 7), 310 (Tafel 8)

## **Erstpublikation**

Katharina Krügel: Verweigerte Moderne? Die Skulpturensammlung im Großherzoglichen Museum.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2010. Göttingen: Wallstein Verlag 2010, S. 354–369.