

Spleen des Fürsten oder Gebot der Staatsräson?

Carl Alexanders Weimarer Kunstschul- und Museumsgründung

Als der 40-jährige Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (Abb. 1) am 23. September 1858 seinem Tagebuch ein auf zwei Briefbögen handschriftlich festgehaltenes »Kunst-Glaubensbekenntnis« beifügte, bedeutete das die erste ausführliche schriftliche Fixierung seiner bereits seit Mitte der 1850er Jahre erwogenen Pläne zur Gründung einer Kunstschule und eines Museums in seiner Residenzstadt Weimar.¹ Hinter ihm lag eine Reise nach Franken, Oberbayern und Tirol, die er in Begleitung des Grafen Stanislaus von Kalckreuth unternommen hatte, einem Düsseldorfer Landschaftsmaler und ehemaligen preußischen Offizier, der ihm durch seinen Kammerherrn Franz von Schober empfohlen worden war.² Als er – in bewusstem Rückgriff auf eine religiöse Begrifflichkeit – sein »Bekenntnis« ablegte, stand Carl Alexander noch ganz unter dem Eindruck seiner im August und September gemachten Besuche der *Allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung*, die seit dem 22. Juli 1858 in München ihre Pforten geöffnet hatte. Zahlreiche Gespräche nicht nur mit Graf von Kalckreuth, sondern auch mit anderen anwesenden Künstlern, unter anderem mit Moritz von Schwind und Friedrich Preller, hatten ihn in seiner Absicht bestärkt, eine Kunstschule und ein Museum in Weimar zu stiften. Nichts Geringeres als eine »nationale Kunstförderung« war das Ziel, welche von Weimar ihren berechtigten Ausgang nehmen sollte, nachdem die Stadt »in Bezug auf Literatur und Wissenschaft« bereits Bedeutendes geleistet habe.³

1 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1956, Tagebuch Carl Alexander, fol. 8r u. v; publiziert in: Conrad Höfer (Hrsg.): Großherzog Carl Alexander. Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858. Eisenach 1933, S. 51 f.; Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimarer Konzepte. Die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995, Weimar 1996, Dok. 1, S. 59.

2 Zu den nachfolgenden Ausführungen vgl. Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule 1860-1900. Hrsg. von Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991, S. 12-15; Angelika Pöthe: Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit«. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 354 f.; Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 18-21.

3 Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimarer Konzepte (Anm. 1), Dok. 1, S. 59: »[...] Eine Verbindung von solchen Geistern zu erreichen, welche die Kunst [...] in ihrer Heiligkeit erkennen und ausüben und sich dabei fest binden an den nationalen [sic] Boden, – eine solche Verbindung wäre etwas Außerordentliches und Erfolgrei-



Abb. 1

Karl Adolf von Donndorf, Großherzog Carl Alexander, Gips, 1859

Folgte Carl Alexander mit einem solchen hochgesteckten Vorhaben – das zwei Jahre später mit der offiziellen Konstituierung der Kunstschule unter der Leitung von Stanislaus von Kalckreuth und den ersten Projekten des böhmischen Architekten Josef Zitek für einen Weimarer Museumsbau seine Umset-

ches. Ist sie etwas Schweres, so ist sie dennoch etwas Möglichen, denn solche Künstler gibt es, und diese nationale Kunstförderung ist nirgends vorhanden. Was zu tun, ergibt sich aus dem Gesagten. Zuerst handelt es sich darum, diejenigen Künstler aufzusuchen, aufzufinden und zu gewinnen, welche in dem bezeichneten Sinn fühlen und streben. Zugleich schaffe man die Mittel herbei, um ihr gemeinsames Streben möglich zu machen, eine Tätigkeit, welche natürlich das Ziehen von Schülern bedingt. Endlich gründe man ein Museum von nur solchen Kunstwerken, von solchen nationalen, der nationalen Vergangenheit wie Gegenwart, welche den Zweck deutlich vor die Augen der Welt führen. Diese hier erläuterte Aufgabe aber ist entschieden die Aufgabe Weimars. Es hat sie erfüllt durch das, was von Weimar aus in Bezug auf Literatur und Wissenschaft geleistet worden ist, es bleibt ihm übrig, diese Aufgabe auf dem Felde der Kunst zu lösen. Jener bezeichnete Weg, er führt zu diesem Ziel. Man gehe ihn also«.

zung erfahren sollte – lediglich einer fürstlichen Laune, einem Spleen? Wollte der Großherzog, wie Walther Scheidig es dargestellt hat, lediglich eine »adlige Malerkolonie« in Weimar ansiedeln, die seinem Bedürfnis nach Unterhaltung und Zerstreung entgegenkam, und – als Nebenprodukt – mit beiden Kunstinstituten den längst eingebüßten kulturellen Führungsanspruch Weimars in Deutschland von Neuem postulieren?⁴

Zwar wird es nicht gänzlich von der Hand zu weisen sein, dass der von einem aristokratisch-patriarchalischen Standesdenken erfüllte Großherzog aus höfischem Repräsentationsbedürfnis heraus die Schaffung einer Kunstschule und eines Kunstmuseums in Weimar betrieb, vor allem um Künstler an der Hand zu haben, die in der Lage waren, fürstliche und staatliche Ausstattungsvorhaben umzusetzen – so etwa auf der Wartburg. Doch lassen sich genügend Faktoren benennen, die seine kunstpolitischen Entscheidungen der späten 1850er und frühen 1860er Jahre als außenpolitisch geboten und in Hinblick auf den territorialen Fortbestand seines Landes äußerst sinnvoll erscheinen lassen. Carl Alexander war zwar kein klarsichtiger, entscheidungsfreudiger Realpolitiker, aber ebenso wenig ein bloß weltfremder, von Standesdünkel erfüllter Idealist, als er seine Kunstschulpläne zu Papier brachte. Vielmehr ahnte er, dass eine aktive Kunstpolitik aus Gründen der Staatsräson geboten war und zudem eine bewährte Überlebensstrategie des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach darstellte, die bereits von seinem Großvater Carl August in außenpolitisch ähnlich prekärer Lage angewandt worden war.

Bestimmte zeit-, orts- und familienspezifische Bedingungen und Faktoren, die sich dem unmittelbaren Einfluss Carl Alexanders weitgehend entzogen, scheinen somit den Handlungsrahmen des Großherzogs abgesteckt, ihn in seinen Entscheidungen maßgeblich geleitet und bestimmt zu haben: Auch in der Formulierung und Umsetzung seiner Kunstschul- und Museumspläne war Carl Alexander nicht gänzlich frei, sondern folgte darin, ob bewusst oder unbewusst, übergeordneten landespolitischen und dynastischen Gesichtspunkten und Interessen. Drei dieser strukturbedingten Vorgaben, die die kunstpolitischen Entscheidungen des Großherzogs weitgehend vorzeichneten, sollen nachfolgend näher untersucht werden: die geringe politisch-militärische und wirtschaftliche Bedeutung Sachsen-Weimar-Eisenachs innerhalb Deutschlands, die Vorbildlichkeit der Kulturpolitik seines Großvaters Carl August und dessen Beraters Johann Wolfgang von Goethe sowie der allgegenwärtige Wettbewerb mit der an anderen deutschen Höfen betriebenen Kulturförderung. Diese Bedingungen zwangen Carl Alexander Ende der 1850er Jahre förmlich eine programmatische Präzisierung seiner kunstpolitischen Vorhaben auf: das »Kunst-Glaubensbekenntnis«. In methodologischer Hinsicht stellt sich also die Frage, inwiefern solche überindividuellen Vorgaben und Strukturen Ein-

4 Walther Scheidig: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 15.

fluss auf die persönlichen Werturteile, Einschätzungen, Präferenzen, Handlungen und Entscheidungsfindungen eines Einzelnen haben.⁵ An der Kunstschul- und Museumsgründung Carl Alexanders lässt sich exemplarisch ausloten, wie das Verhältnis einer Persönlichkeit mit begrenzten, aber dennoch nicht unerheblichen Entscheidungskompetenzen zu denjenigen Strukturen, in die sie hineingestellt war, auf die sie aber auch in begrenztem Maße zurückwirken konnte, historiografisch angemessen beschrieben werden kann: ein Problem jeder personenbezogenen Geschichtsschreibung, die weder die Geschichtsmächtigkeit ihres Protagonisten überschätzen noch die Prägekraft der Strukturen verabsolutieren darf.

Die Weimarer Kunstschulgründung im Kontext des deutschen Kulturföderalismus

Offensichtlich musste es zu den Überlebensstrategien eines zwischen den Großmächten Preußen und Österreich um Neutralität bemühten und schließlich im Deutsch-Deutschen Krieg durch Preußen weitgehend mediatisierten Fürsten gehören, sich auf dem Gebiet der Kulturförderung zu engagieren. Denn die Bildungs- und Kulturarbeit war eines der wenigen hoheitlichen Betätigungsfelder, das den kleineren Gliedstaaten aufgrund der Struktur des deutschen Staatenbundes überhaupt noch verblieb.⁶ In Anbetracht des äußerst begrenzten politischen, militärischen und ökonomischen Gewichts, das einem mitteldeutschen Kleinstaat wie Sachsen-Weimar-Eisenach innerhalb des Deutschen Bundes und später im Norddeutschen Bund und im Deutschen Reich zugebilligt wurde, bot kulturelles Engagement – wie etwa die Gründung einer Kunstschule und eines Museums – eine der wenigen Möglichkeiten, die mangelnden machtpolitischen Mitbestimmungsmöglichkeiten zu kompensieren. Als Fürst eines machtlosen kleinen Landes in der Mitte Deutschlands musste Carl Alexander zudem an der Aufrechterhaltung des *Status quo* innerhalb des Deutschen Bundes interessiert sein, das heißt am Gegensatz zwischen Preußen und Österreich. Denn die Konkurrenzsituation zwischen den beiden Großmächten sicherte seinem Land bis zu einem gewissen Grad die territoriale und politische Eigenständigkeit und eröffnete ihm Vermittlungs- und Mitgestaltungsmöglichkeiten innerhalb des deutschen Staatenbundes. Carl Alexander

5 Noch immer lesenswert: Theodor Schieder: Strukturen und Persönlichkeiten in der Geschichte. In: Th. S.: Geschichte als Wissenschaft. Eine Einführung. München ²1968, S. 157-194.

6 Zum Finanz- und Kulturföderalismus innerhalb des Deutschen Reiches vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. 3 Bde. Bd. II: Machtsstaat vor der Demokratie. München ²1993, S. 86.

hielt am konstitutionell verfassten Obrigkeitsstaat als der einzig legitimen Regierungsform fest. Dabei dachte er großdeutsch; dem preußischen Hegemonialstreben stand er daher skeptisch bis ablehnend gegenüber, obwohl die familiären Bindungen zu Berlin eng waren: Der spätere Wilhelm I. – der zunächst ab 1858 als Regent für seinen geisteskranken älteren Bruder Friedrich Wilhelm IV. die Regierungsgeschäfte leitete, bevor er sich 1861 bei dessen Tod in Königsberg zum König von Preußen krönen konnte – war seit 1829 mit Carl Alexanders älterer Schwester Augusta verheiratet.⁷

Hans Lucke hat bereits 1999 in seiner verdienstvollen, jedoch viel zu wenig beachteten Monografie zu Carl Alexander die möglichen Wechselwirkungen zwischen den politischen Entwicklungen innerhalb des Deutschen Bundes und vor allem Preußens am Ausgang der 1850er Jahre und dem Heranreifen der Kunstschulpläne des Weimarer Großherzogs angedeutet.⁸ Die sogenannte »Neue Ära«, die Wilhelm im Oktober 1858 bei Antritt seiner Regentschaft in Preußen einleitete, führte kurzfristig zu einer Stärkung der liberalen Fraktion innerhalb des Berliner Kabinetts und später auch im preußischen Landtag. Diese Entwicklung nährte in Carl Alexander sogar die Hoffnung, Preußen werde einem behutsamen Reformprozess des Deutschen Bundes »von oben«, durch die Fürsten, zustimmen, also einem Ausbau der föderalen Institutionen und einer Steigerung der politischen Partizipationsmöglichkeiten der Gliedstaaten innerhalb des Bundes. Die sich allerdings schon 1859 verhärtenden Fronten zwischen dem preußischen Regenten und dem Landtag bezüglich einer von Wilhelm gewünschten, vom Parlament aber abgelehnten Erhöhung der Truppenstärke bedingten jedoch einen zunehmenden Unwillen des Regenten, Einschränkungen seiner monarchischen Souveränitätsrechte und Entscheidungsspielräume, sei es in Preußen selbst, sei es auf Bundesebene, hinzunehmen – eine Haltung, die sich nach der Berufung Otto von Bismarcks zum preußischen Ministerpräsidenten 1862 noch verstärkte. In diesen kritischen Jahren, als durch das immer rücksichtslosere Hegemonialstreben Preußens der Deutsche Bund zunehmend auseinanderzubrechen drohte, musste Carl Alexander daher versuchen, Weimar mittels Kulturförderung zu einem (vorgeblich politisch neutralen) Ort identitätsstiftender und gesellschaftsintegrativer Kraft der deutschen Kulturnation zu stilisieren. Auf diesem Wege konnte er noch hoffen, seinen Beitrag zur Stabilität und breiten Akzeptanz des großdeutschen Staatenbundes in der deutschen Bevölkerung zu leisten.

Reinhard Jonscher hat jüngst ganz ähnlich argumentiert und ebenfalls betont, dass das intensive kulturelle Engagement des Weimarer Großherzogs

⁷ Angelika Pöthe: Carl Alexander (Anm. 2), S. 85–101.

⁸ Zum Nachfolgenden Hans Lucke: Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Ein deutscher Fürst zwischen Goethe und Wilhelm II. Biographie (Aus dem Deutschen Adelsarchiv, Bd. 17). Limburg a. d. L. 1999, S. 129–145, speziell zur Kunstschule S. 131, 135 und 138 f.

letztlich entschädigen musste für den zunehmenden Ausschluss von der Bundespolitik, einem Betätigungsfeld, auf dem Carl Alexander nie als ›Gestalter‹, sondern immer nur als ›Begleiter‹ einer politischen Entwicklung – die schließlich ganz gegen seinen Willen zur kleindeutschen Reichseinigung führen sollte – hervortreten vermochte.⁹

Wiederanknüpfen an die föderale Kulturpolitik Goethes und Carl Augusts

Carl Alexander bezog sich in seiner Kunstförderung aber auch ganz bewusst auf die in Weimar bereits zu Goethes und Carl Augusts Zeiten geleistete Kulturpolitik, die von nationaler Bedeutung und Tragweite gewesen war. Dieser traditionsbewusste Rückgriff auf bereits bewährte und historisch sanktionierte Strategien und Handlungsmuster bot Carl Alexander die Chance, die Bundesstaaten und vor allem Preußen für Sachsen-Weimar-Eisenach einzunehmen und für den territorialen Fortbestand seines Landes innerhalb des Bundes zu werben. Die Ausstellung *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757-1807*, die 2007 von der Klassik Stiftung Weimar in Zusammenarbeit mit der Universität Jena erarbeitet worden ist, hat überzeugend aufgezeigt, dass die vor allem nach Goethes Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise massiv betriebene Förderung von Kultur und Wissenschaft in Weimar und Jena eine Antwort auf die damals immer offensichtlicher werdende politische Bedeutungslosigkeit des thüringischen Kleinstaates gewesen ist: Carl August war Mitte der 1780er Jahre mit der Bildung eines Fürstenbundes mitteldeutscher Kleinstaaten gescheitert, eines Bündnisses, das eine dritte Kraft im Reich hätte bilden sollen und sowohl gegen das aggressive Expansionsstreben Österreichs als auch gegen die zunehmende Abhängigkeit der Mittelstaaten von Preußen gerichtet war. Doch Friedrich II. von Preußen hatte es geschickt verstanden, der Gründungsinitiative der kleineren Reichsfürsten zuvorzukommen, indem er im Juli 1785 gemeinsam mit seinen Kurfürstenkollegen aus Hannover und Sachsen einen Dreikurfürstenbund konstituiert hatte, dem letztlich die kleineren Reichsfürsten – auch Sachsen-Weimar-Eisenach – zu den Konditionen des preußischen Königs hatten beitreten müssen. Nach dem Fehlschlagen seiner reichspolitischen Ambitionen musste sich Carl August zunehmend darauf verlegen, jene Potentiale auszuschöpfen, die ihm Kunst- und Wissenschaftsförderung zur Herausstellung von Rang und

9 Reinhard Jonscher: Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1853-1901). Politische Konstanten und Wandlungen in einer fast 50jährigen Regierungszeit. In: Lothar Ehrlich, Justus H. Ulbricht (Hrsg.): Carl Alexander. Erbe, Mäzen und Politiker. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 15-31, S. 21 f.

Bedeutung seines Landes innerhalb des Reichsverbandes noch boten.¹⁰ Demnach wird – so meine These – auch für Carl Alexander, wie schon für seinen Großvater nach dem Scheitern der Fürstenbundpläne Mitte der 1780er Jahre, lokale Kulturpolitik eine außenpolitische Schutzfunktion gehabt haben.

Die Verbindungslinien zwischen den politisch-ästhetischen Vorstellungen und Handlungen, wie sie Carl Alexander entwickelte, und denen seines Großvaters und dessen Beraters und Ministers Goethe sind offenbar sehr stark gewesen. Seit frühester Jugend hatte Carl Alexander eine nachhaltige Prägung durch das Denken und Handeln Goethes und Carl Augusts erfahren: Vor allem durch seine Erzieher Frédéric Soret (Abb. 2) und Johann Peter Eckermann (Abb. 3) sowie durch seine Mutter, Großfürstin Maria Pawlowna (Abb. 4), war er auf diese Vorbilder verpflichtet worden.¹¹ Carl Alexander sah daher, wie einst Goethe und Carl August, in der föderalen Vielgliedrigkeit des deutschen Staatenbundes den Garanten für die Entwicklung Deutschlands hin zu einer geeinten Kulturnation, was allerdings keineswegs das Aufgehen der Gliedstaaten in einem übergreifenden Staatsgebilde, etwa in einem gesamtdeutschen Reich, nach sich ziehen sollte.¹² Weimar sollte als Ort kultureller Identitätsfindung fungieren, keineswegs aber als Ausgangspunkt einer politisch-demokratischen Einigung der Nation: Das bewährte Verhältnis der Einzelstaaten zum übergreifenden Staatenbund sollte nicht in Frage gestellt werden.

- 10 Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757-1807. Ausstellungskatalog. Hrsg. von der Klassik-Stiftung Weimar und dem Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Weimar 2007, bes. S. 177-181; vgl. auch meine Rezension der Ausstellung: Exhibition Review: Weimar: From Small Court to Cultural Great Power. In: *The Court Historian* 12/2 (2007), S. 223-225.
- 11 Hans Lucke: Ein deutscher Fürst (Anm. 8), S. 133; Angelika Pöthe: Carl Alexander (Anm. 2), S. 22-41; Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 18 und 20; »Ihre Kaiserliche Hoheit« Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof. Katalog und CD-ROM zur Ausstellung im Weimarer Schloßmuseum. Hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. München, Berlin 2004, S. 124-129.
- 12 Grundlegend zu den politischen Vorstellungen Goethes: Wilhelm Mommsen: Die politischen Anschauungen Goethes. Stuttgart 1948; Stefan Efler: Der Einfluß Justus Möser auf das poetische Werk Goethes. Hannover 1999. Zur politischen Haltung Goethes und Carl Augusts in der Krisenzeit der Revolution und Napoleonischen Kriege: W. Daniel Wilson (Hrsg.): Goethes Weimar und die Französische Revolution. Dokumente der Krisenjahre. Köln, Weimar, Wien 2004; Gerhard Müller: »...eine wunderbare Aussicht zur Vereinigung deutscher und französischer Vorstellungsarten.« Goethe und Weimar im Rheinbund. In: Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, S. 256-278.



Abb. 2

Joseph Schmeller, Hofrat Frédéric Soret, farbige Kreide und Kohle, 1824

Die Kontinuitäten zwischen den Auffassungen Goethes und Carl Augusts sowie denen Carl Alexanders beschränkten sich allerdings nicht nur auf die politische Sphäre, sondern umfassten auch den Bereich allgemeiner philosophisch-ästhetischer Vorstellungen, Urteile und Präferenzen: Liberalität, vor allem verstanden als humanitäre Grundhaltung gegenüber den Mitmenschen und Unabhängigkeit im eigenen Urteil, nicht aber als parteipolitische, auf gesellschaftliche Veränderungen zielende Handlungsanweisung; Kunst und Kultur, nicht nur verstanden als Medium der Zerstreuung und Unterhaltung, sondern als Mittel der Erziehung und Formung der Menschen zu gesellschaftsfähigen, das heißt moralisch gefestigten Persönlichkeiten; die Bevorzugung evolutionärer Weiterentwicklungen und Adaptionen gegenüber jedweden radikalen Neuansetzten oder Umsturzversuchen, sowohl in der Politik als auch in der Kunst; die



Abb. 3

Friedrich Preller, Johann Peter Eckermann, Graft, 1851

Propagierung einer idealistisch-klassizistischen Ästhetik, die an das bewährte Schöne anzuknüpfen hatte, wie es vor allem in den Werken der Antike und der Renaissance bereits seine vorbildlichen Ausprägungen erfahren hatte.¹³

Vor dem Hintergrund solch einer starken orts- und familienspezifischen Kontinuität im politisch-ästhetischen Denken und Handeln erscheint Carl Alexanders Gründung und Förderung einer Kunstschule und eines Museums

¹³ Zu Carl Alexanders politisch-ästhetischen Prägungen, Vorlieben und Vorstellungen vgl. neben der in Anm. 11 angegebenen Literatur auch Hendrik Ziegler: Carl Alexander und Wilhelm II. Fürstliches Kunstmäzenatentum im Vergleich. In: Lothar Ehrlich, Justus H. Ulbricht: Carl Alexander (Anm. 9), S. 129-163.



Abb. 4

Karl Adolf von Donndorf, Großfürstin Maria Pawlowna als Witwe, Gips, 1859

als anachronistische Erfüllung kunstpolitischer Anforderungen, wie sie bereits an einen Fürsten der Spätaufklärung herangetragen worden wären: nämlich als ›guter‹ Monarch für das individuelle Wohlergehen seiner Untertanen, deren geistiges, sittliches, aber auch ökonomisches Fortkommen, zu sorgen. Doch unternahm Carl Alexander seine Initiativen nicht allein aus einer traditionsbewussten, sentimentalischen Rückschau heraus. Vielmehr erkannte er in dem historisch bereits bewährten Mittel einer aktiven Kulturpolitik die zukunftsweisende Möglichkeit, das eigenständige Profil seines Landes innerhalb des sich rasant verändernden deutschen Staatengefüges zu schärfen und für den Fortbestand seines Hauses zu plädieren. Letztlich ist Carl Alexander mit dieser Strategie auch erfolgreich gewesen.

*Positionierung Weimars gegenüber
der fürstlichen Konkurrenz im Deutschen Bund*

Carl Alexander stand mit seinem ambitionierten Programm zur Unterstützung der bildenden Künste keineswegs allein unter seinen Fürstenkollegen, welche meistens aus ähnlichen, wenn auch jeweils etwas anders gelagerten politischen und ökonomischen Beweggründen oder aus Standesbewusstsein heraus – zum Teil aber auch aus wahrer Leidenschaft – als Kunstmäzene auftraten: Man denke nur an Georg II. von Sachsen-Meiningen, der ab 1866 die Leitung des Meininger Theaterensembles übernahm, König Ludwig II. von Bayern, der, neben vielem anderen, ab 1868 mit seinen zahlreichen Schlossneubauten begann, den deutschen Kaiser Wilhelm II., der seit seinem Regierungsantritt 1888 unablässig in alle Gattungen der Kunst fördernd und dirigierend eingriff, an Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und seine 1899 begründete Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe oder an König Wilhelm II. von Württemberg und dessen Kunst- und Theaterförderung in Stuttgart um die Jahrhundertwende. Die Weimarer Kunstinstitutionen hatten sich gegenüber dieser vielseitigen, oft unter Einsatz hoher Geldmittel betriebenen fürstlichen Kunstförderung seit ihrer Gründung zu behaupten. Zum Zeitpunkt ihrer Konzeption waren es vor allem zwei konkurrierende Unternehmungen in Karlsruhe und Berlin, die Carl Alexander in der Umsetzung seiner Vorhaben bestärkt haben werden: In der badischen Residenzstadt hatte Erbgroßherzog Friedrich, der Neffe Carl Alexanders, 1854 eine Kunstschule gegründet, nachdem dort bereits unter seinem Vater, Großherzog Leopold von Baden, zwischen 1837 und 1846 ein Kunstmuseum errichtet worden war. Die in kurzem zeitlichen Abstand erfolgte Stiftung eines Museums und einer Kunstschule durch das badische Fürstenhaus wird Ansporn gewesen sein, auch in Weimar mit einer solchen Doppelgründung hervorzutreten.¹⁴ Ein weiteres Konkurrenzprojekt im Kulturbereich stellte der sich zu Beginn der 1860er Jahre in Berlin konkretisierende Plan zur Schaffung einer Nationalgalerie dar, demgegenüber sich Sachsen-Weimar-Eisenach zu positionieren hatte.¹⁵ Schließlich gelang es Carl Alexander zwar mit dem 1863 bis 1869 ausgeführten Weimarer Museum Berlin zuvorzukommen: Dort wurde erst 1867 bis 1876 eine Nationalgalerie durch Heinrich Strack nach Plänen von August Stüler erbaut.¹⁶ Je-

14 Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 21; Hendrik Ziegler: Karlsruhe als Vorbild? Das Großherzogliche Museum in Weimar und seine Ursprünge. In: Gert-Dieter Ulferts, Thomas Föhl (Hrsg.): Von Berlin nach Weimar. Von der Kunstammer zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar. München, Berlin 2003, S. 126-143.

15 Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 37 f.

16 Vgl. Thomas W. Gaehtgens: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München 1992, S. 72-76.



Tafel 13 (zu S. 388)

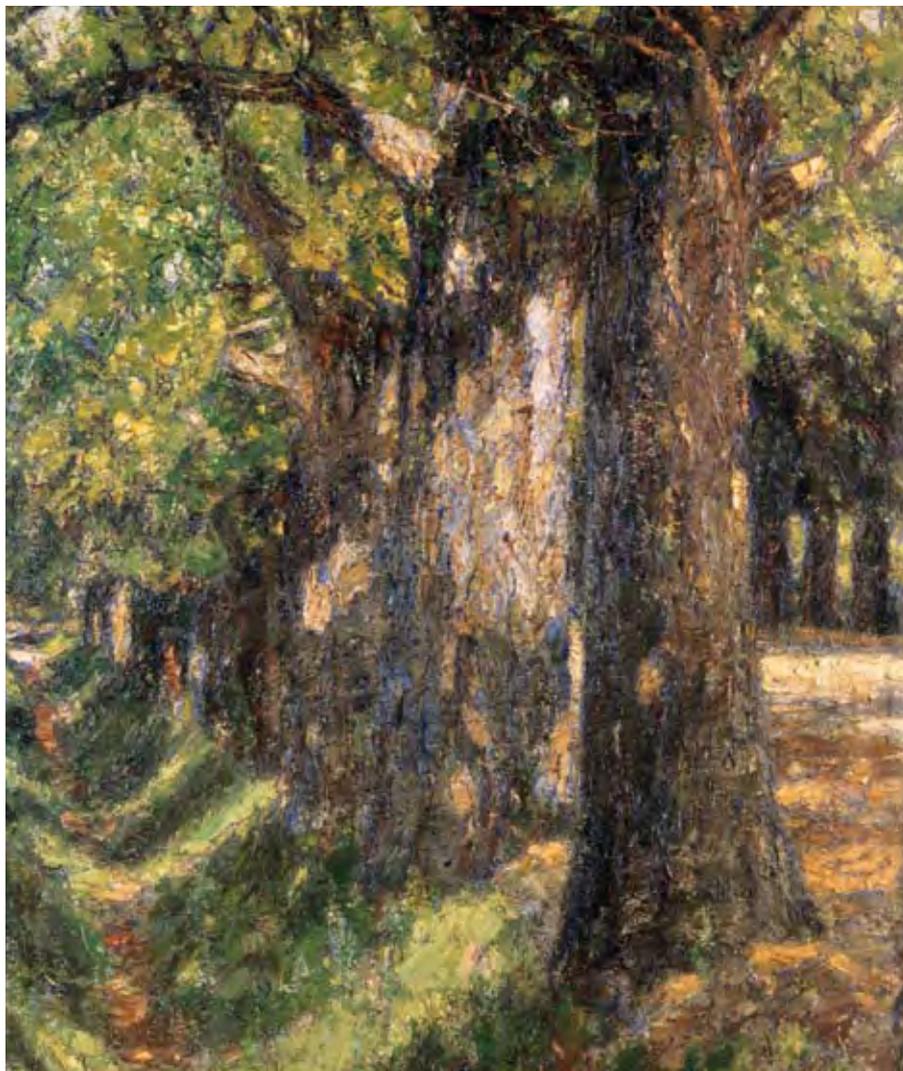
Christian Rohlfs, Schneidemühle an der Ilm in Ehringsdorf, Öl auf Leinwand, 1883



Tafel 14 (zu S. 391)
Leopold von Kalckreuth, Dachauer Leichenzug, Öl auf Leinwand, 1883



Tafel 15 (zu S. 388)
Paul Baum, Angler an der Warnow, Öl auf Holz, 1886



Tafel 16 (zu S. 389)

Christian Rohlf, Belvederer Allee im Hochsommer, Öl auf Leinwand, 1868



Tafel 17 (zu S. 390)

Theodor Hagen, Kirschbachtal bei Weimar, Öl auf Leinwand, um 1900

doch vermochte Carl Alexander gegenüber der Berliner Konkurrenz kaum seinen Anspruch aufrechtzuerhalten, den er 1858 in seinem »Kunst-Glaubensbekenntnis« formuliert hatte, nämlich ein Museum mit landesweiter Ausstrahlung zu schaffen, welches bedeutenden Werken »der nationalen Vergangenheit wie Gegenwart« vorbehalten sein sollte.¹⁷

Strukturelle Bedingungen der Weimarer Kunstförderung

Auch Carl Alexander ist, wie schon sein Großvater und dessen Berater Goethe, damit gescheitert, einen ›dritten‹ Weg innerhalb des deutschen Staatenbundes einschlagen zu wollen – eine Alternative zur bedingungslosen Anbindung an eine der Großmächte Preußen oder Österreich zu finden. Während der drohenden und schließlich in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre weitgehend vollzogenen Mediatisierung durch Preußen bot Kulturförderung eine der wenigen verbleibenden hoheitlichen Betätigungsmöglichkeiten: Carl Alexander hat diese Chance, wie viele seiner Standesgenossen im wilhelminischen Deutschland, erkannt und genutzt, wobei der Großherzog dabei auf eine im Hause Sachsen-Weimar-Eisenach bereits bewährte Überlebensstrategie zurückgreifen konnte. Dabei verstärkte zudem die föderale Grundstruktur des deutschen Staatenbunds, die Carl Alexander grundsätzlich bejahte, die Konkurrenz zwischen den Gliedstaaten und machte eine beständige Adaption, innovative Weiterentwicklung, wenn nicht sogar Überbietung der bereits bestehenden kulturpolitischen Konzepte und Maßnahmen erforderlich. Auch mit dieser Wettbewerbssituation ist Carl Alexander, nicht anders als viele andere Fürsten, zum Wohl seines Landes, aber auch der Kunstentwicklung in Deutschland insgesamt, kreativ umgegangen. War er die treibende Kraft oder der Getriebene innerhalb dieses geschilderten Prozesses? Man wird die lokalen Weimarer Kunstschul- und Museumspläne jedenfalls nicht losgelöst vom breiteren Kontext der politischen Entwicklung im Deutschen Bund seit den späten 1850er Jahren sehen dürfen. So sehr das »Kunst-Glaubensbekenntnis« des Weimarer Großherzogs den Charakter einer privaten, ja intimen Offenbarung trägt, so muss es doch als eine pragmatische Antwort auf die prekäre Lage Gesamtdeutschlands gegen Ende der 1850er Jahre verstanden werden. Kunstschulgründung und Museumsbau in Weimar sind nicht bloß standesgemäße Aktionen eines kulturbeflissenen Fürsten gewesen, sondern Antworten auf die vitale Frage nach dem Fortbestand des Hauses und Staates Sachsen-Weimar-Eisenach innerhalb des Deutschen Bundes, der in diesen Jahren am preußisch-österreichischen Dualismus allmählich auseinanderzubrechen drohte. Dass sich Carl Alexander im Vergleich zu den meisten seiner Fürsten-

17 Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimarer Konzepte (Anm. 1), Dok. 1, S. 59.

kollegen schon sehr früh, also lange vor dem Deutsch-Deutschen Krieg, ein dezidiertes Kunstförderungsprogramm auferlegt hat, mag belegen, dass er den außenpolitischen Nutzen eines solchen Handels bereits intuitiv erspürte, noch bevor der Konflikt zwischen Berlin und Wien eskalierte und ihm wider Willen eine Parteinahme für einen der beiden Kontrahenten abnötigte: aktive Fügung in das kaum Abwendbare, so könnte man Carl Alexanders Handlungsweise umschreiben; oder den Weimarer Großherzog – in freier Abwandlung des von Reinhard Jonscher benutzten Gegensatzpaares – auch als »gestaltungswilligen Begleiter« der tiefgreifenden politischen Veränderungen seiner Zeit bezeichnen.

Carl Alexanders Haltung zur Weimarer Malerschule nach der Reichsgründung

Die Tragfähigkeit der hier vorgebrachten These einer Abhängigkeit der Weimarer Kunstschul- und Museumsgründung von politischen, dynastischen und ortsspezifischen Gegebenheiten könnte durch einen Ausblick auf die weitere Entwicklung dieser Kunstinstitutionen gestützt werden. Denn innerhalb ihrer langen Geschichte lassen sich immer wieder Phasen deutlicher Interdependenzen mit lokalen, vor allem aber auch überregionalen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen feststellen. So gibt es etwa – wie nachfolgend auszuführen sein wird – Indizien dafür, dass sich an der seit 1860 bestehenden Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule die sogenannte Weimarer Malerschule gerade zu der Zeit herausbildete, als Carl Alexander nach der Reichsgründung für eine von ihm privat finanzierte Schulstiftung keine unmittelbare Notwendigkeit mehr sah und er Anfang 1874 erstmals – wenn auch vergeblich – versuchte, die Lehranstalt in staatliche Trägerschaft zu überführen. Auch lässt sich aufzeigen, dass die klassizistisch-idealistische Ästhetik Goethes für Carl Alexander bis zu seinem Lebensende bestimmend gewesen ist und sein steigendes Unbehagen an einer dezidiert realistischen Landschaftsmalerei bedingt hat, wie sie die Weimarer Malerschule seit den 1870er Jahren praktizierte und im deutschen Ausstellungswesen durchzusetzen half. Dass der Weimarer Großherzog die Kunstschule weiter aus seiner Privatschatulle förderte, obwohl sie sich zum Hort einer auf den Prinzipien des Freilichtstudiums basierenden Landschaftsmalerei in Deutschland entwickelte, ist nicht zuletzt aus seinem Standesethos heraus zu erklären: Carl Alexander sah es trotz gewisser, für ihn unverständlicher Entwicklungen an seiner Kunstschule weiterhin als sein Privileg, aber auch seine Pflicht an, aufgrund seiner herausgehobenen Stellung in der Gesellschaft über sein mäzenatisches Tun fördernd und lenkend auf die zeitgenössische Kunst einzuwirken. Fürstliche Patronage sollte als diejenige gesellschaftliche Instanz wahrnehmbar bleiben, der ein maßgeblicher kultureller Führungsanspruch zukam, gerade in einer Zeit, in der Kunstmarkt

und Ausstellungswesen in immer stärkerem Maße Einfluss auf den Fortgang der Kunst nahmen.

Im Januar 1874 drang Carl Alexander erstmals darauf, die von ihm bis dahin privat geschaffene und unterhaltene Kunstschule in eine aus Steuermitteln finanzierte Institution unter der Aufsicht des Ministerial-Departements des großherzoglichen Hauses umzuwandeln.¹⁸ Einer der Gründe für diese Entscheidung, der bisher in der Forschung noch nicht erwogen wurde, wird in der veränderten politischen Lage in Deutschland zu suchen sein: Die in außenpolitischer Hinsicht so wirksame Werbe- und Schutzfunktion der Kunstschule für Sachsen-Weimar-Eisenach trat nach der vollzogenen Reichsgründung und dem nunmehr gesicherten territorialen Fortbestand des Landes in den Hintergrund. Jetzt galt es vielmehr, dem ökonomischen Wettbewerb mit den übrigen Bundesstaaten standzuhalten und dabei auch weiterhin aus Weimars ideeller Bedeutung Kapital und Standortvorteile zu schlagen. Allerdings sträubte sich das Ministerium erfolgreich gegen die finanzielle Mehrbelastung der Staatskasse durch die anvisierte Übernahme der Kunstschule, indem es darauf verwies, dass an der Lehranstalt nicht genügend »Landeskinder« aus Weimar und dem thüringischen Umland ausgebildet würden, vielmehr die Mehrheit der Schüler aus den übrigen Reichsteilen und dem Ausland kämen.¹⁹ Eine solche Argumentationsweise belegt, in welchem Maße eine über die Landesgrenzen ausstrahlende Kulturpolitik von der Staatsadministration als alleinige Angelegenheit des Fürsten erachtet wurde.

Gerade in dieser Phase, als Carl Alexander Funktion und Nutzen der von ihm begründeten Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule zu überdenken begann und erstmals zu ihr auf Distanz ging, bildete sich dort die Weimarer Malerschule heraus: ein kollegialer Verbund von Landschaftsmalern, welche an der Kunstschule lehrten und studierten und ihr Ziel in der Erfassung einfacher, unprätentiöser, ja alltäglicher Motive aus dem unmittelbaren Umfeld Weimars sahen (Abb. 5). In den 1860er Jahren hatten noch die auf einen dra-

18 Walther Scheidig: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 79 f., dort auch der Hinweis auf weitere diesbezüglich 1874 vom Großherzog unternommene Versuche und Vorschläge; Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 56 f. – 1884/85 sollte der Großherzog erneut die Kunstschule für ein Jahr unter die Obhut des Ministeriums stellen, sie aber weiterhin aus seiner Domänenrente finanzieren; vgl.: Institutionengeschichte. Großherzoglich (Sächsische) Kunstschule / Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar (1860-1919). In: Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar (1860-1919), Großherzogliche Kunstgewerbeschule Weimar (1908-1915), Staatliches Bauhaus Weimar (1919-1926). Bearb. von Dagmar Blaha, Frank Boblenz und Volker Wahl (Repertorien des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Weimar, Bd. 4). Weimar 2008, S. 3-14, insbes. S. 6.

19 Walther Scheidig: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 79; Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 57.



Abb. 5

Karl Buchholz, Herbstwald bei Sonnenuntergang, Öl auf Holz, 1881

matischen Moment zugespitzten Historiengemälde eines Ferdinand Pawels und die erhabenen Hochgebirgslandschaften des Gründungsdirektors Stanislaus von Kalckreuth den landesweiten Ruf der Schule begründet. Seit den 1870er Jahren dominierte an der Schule zusehends die veristische und anekdotenreiche Genremalerei eines Carl Gussow, Otto Piltz und Wilhelm Hasemann, bis schließlich immer merklicher die schlichte, spröde Landschaftsmalerei – etwa von Karl Buchholz, Ludwig von Gleichen-Russwurm, Paul Baum (S. 382, Taf. 15) oder Christian Rohlf's (S. 381, Taf. 13) – das Profil der Schule nach außen bestimmte.²⁰ Größtenteils waren sie Schüler des seit 1871 an der Kunstschule lehrenden Düsseldorfer Landschaftsmalers Theodor Hagen, der in den 1870er und 1880er Jahren zwar selbst noch nicht die radikale reduktive Bildsprache seiner Eleven teilte, aber durch sein klares Bekenntnis zum Freilichtstudium maßgeblicher Initiator und *Spiritus rector* der Weimarer Malerschule war, bevor er in den 1890er Jahren selbst zu einem ihrer Protagonisten avancierte. In einer 1876 publizierten Ausstellungsrezension erfasste der Berliner Kunstkritiker Adolf Rosenberg die augenscheinlichsten Merkmale der sich gerade formierenden Weimarer Malerschule genau:

20 Vgl. Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 127-144.



Abb. 6

Paul Baum, Weg nach Niedergrunstedt, Öl auf Leinwand, 1886

Die Weimaraner nehmen in der Kohorte der Realisten den linken Flügel ein. Sie sind starke Ultras und suchen die Natur am liebsten im *Négligé* auf. Eine trübe Herbststimmung, ein sprossender Wald im Vorfrühling, nackte Birken und magere Wiesen, verfallene Bauernhütten und kotige Landstraßen – das sind die Requisiten, aus denen die Weimaraner ihre Bildchen zusammensetzen. Einige Wenige bringen gelegentlich etwa Erfreuliches zu Stande, wie Buchholz oder Malchin in einer hübschen Winterlandschaft.²¹

Durch die bewusste Abkehr von Sujets mit historischen, religiösen, mythologischen oder literarischen Bezügen und die weitgehende Vermeidung von Bildvorwürfen mit erhabenen, dramatischen oder pittoresken Akzenten, versuchten die Weimarer Landschaftsmaler, den Betrachter mit ihrer Alltagserfahrung und -wahrnehmung zu konfrontieren (S. 383, Taf. 16). Die Bilder unterlegten der dargestellten Landschaft kaum noch einen höheren, über sie hinausweisenden, etwa metaphysischen, religiösen oder historisch-politischen Sinn, sondern gaben sich größtenteils als nüchterne, wenn auch hochgradig komponierte,

²¹ Adolf Rosenberg: Die akademische Kunstausstellung in Berlin (II). In: *Kunstchronik* 12 (1876), Nr. 15, 8. Januar 1877, Sp. 233-237, hier Sp. 236 f.

Bestandsaufnahmen einer vorgefundenen Wirklichkeit aus, in der der Mensch wie hineingestellt, mithin verloren scheint (vgl. Abb. 5 und 6).

Diese explizite Diesseitigkeit der meisten Landschaftsbilder der Weimarer Malerschule – zu deren Kreis, neben den bereits genannten Protagonisten, zeitweise auch solche Künstler wie Paul Tübbecke, Max Merker, Hans Peter Feddersen, Franz Bunke, Carl Malchin, Gustav Koken, Franz Hoffmann-Fallersleben oder Thomas Herbst gehörten – musste den Großherzog irritieren. Dessen Ideal bestand gerade in einer Kunst, die ihren Schwerpunkt in der inhaltlichen Aussage suchte, die dem Betrachter religiös, literarisch oder historisch bedeutende und erhebende Ereignisse und Orte vor Augen stellte. Das Zufällige der unmittelbaren Naturbeobachtung sollte durch dessen Angleichung an das bewährte Schöne, wie es sich in den Werken der Antike und vor allem der italienischen Renaissance offenbarte, ins überzeitlich Gültige überführt werden. Die aus dem Skizzieren vor dem Motiv und dem Studium der alten Kunst gewonnenen Arbeiten waren allerdings allesamt nur als Vorstufen zu dem endgültigen Kunstwerk zu betrachten, das aus solchen Versatzstücken zu einem höheren Ganzen zusammenzuführen – zu komponieren – war. Zudem hatte der Künstler die handwerklichen Spuren des Malvorgangs so weit wie möglich zu tilgen, sollte doch das Bild nicht primär seine Materialität zur Schau stellen, sondern eine visuell überzeugende Umsetzung eines Gedankens, einer geistig-intellektuellen Aussage.

Wie schwer sich Carl Alexander über die Jahre mit der Kunst der Weimarer Malerschule tat, die seinen Vorstellungen eines vielstufigen künstlerischen Schaffensprozesses offenbar zuwiderlief, wird aus seinem Urteil über die Bilder Theodor Hagens deutlich (S. 384, Taf. 17), die er bei einem Besuch im Atelier des Malers im Februar 1895 gesehen hatte: »[...] bei keinem der Gemälde fand ich einen Gedanken, eine Komposition noch weniger zu Grunde liegen. Es sind nur Skizzen. Dadurch, daß ein Rahmen eine Skizze umgibt, wird sie nicht schon Bild.«²² Solche Vorbehalte gegen eine sich ausschließlich auf die eigene Seherfahrung und den unmittelbaren Natureindruck beschränkende Landschaftsmalerei, hatte bereits Goethe 1831 in einem Brief an Johann Gottlob von Quandt, dem Vorsitzenden des Sächsischen Kunstvereins in Dresden, geäußert: »Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen.«²³ Hier wird eine Kontinuität in den ästhetischen Anschauungen

22 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1569, fol. 34; zit. nach Walther Scheidig: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 210, Anm. 261.

23 Goethes Sämtliche Werke. Propyläen-Ausgabe. 45 Bde. und 4 Erg.-Bde. Hrsg. von Conrad Höfer und Curt Noch. München bzw. Berlin 1909-1932. Bd. XLIII, S. 126; zit. nach Werner Busch: Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethe-

Carl Alexanders und Goethes – über eine Distanz von mehr als sechzig Jahren – greifbar: Einer Landschaftsmalerei, die angeblich keinen »Gedanken« in das Bild hineinzulegen versteht, oder, wie es Goethe ausgedrückt hatte, keinen »würdigen Gegenstand« für dasselbe zu wählen vermochte, wurde der Kunststatus abgesprochen.

Es ist allerdings in der Forschung zu Recht herausgearbeitet worden, dass Carl Alexander sich immer wieder zu einem differenzierten Urteil über die Künstler im weiteren und engeren Umkreis der Weimarer Malerschule durchgerungen hat: Die Werke Theodor Hagens, Ludwig von Gleichen-Russwurms, Christian Rohlf's, Alfred Brendels oder des zwischen 1885 und 1890 an der Kunstschule lehrenden Figurenmalers Leopold von Kalckreuth (S. 382, Taf. 14), dem Sohn Stanislaus von Kalckreuths, wurden beständig in Ausstellungs- und Atelierbesuchen kritisch betrachtet und mal positiv, mal abwertend beurteilt.²⁴ Es wäre jedoch zu hinterfragen, ob der standesbewusste Carl Alexander mit einer solchen, meist abwägenden Verteilung von Lob und Tadel lediglich seiner ihm zukommenden Rolle eines wohlwollenden Landesvaters und Protektors der Künste gerecht zu werden suchte, dem es möglich war, von einer gehobenen gesellschaftlichen Warte aus nach Belieben zuzureden und anzuspornen, ebenso wie zu ermahnen und zu maßregeln. Tatsächlich wird es – wie die vorstehenden Ausführungen gezeigt haben – nicht von der Hand zu weisen sein, dass Carl Alexander bis zu einem gewissen Grad aus fürstlichem Pflichtbewusstsein und einem in seiner Dynastie bereits zur Tradition gewordenen strategischen Denken heraus Verständnis für Kunst entwickelt hat. Dass er jedoch auch eine aufrichtige, über die antrainierte Routine hinausgehende Leidenschaft für die an seiner Kunstschule praktizierte Malerei entwickelte, mag ein Vorkommnis belegen, das nicht nur den Stolz des fürstlichen Mäzens auf die Hervorbringungen seiner Kunstschule bezeugte, sondern auch ein mutiges öffentliches Eintreten für die Kunst der Weimarer Malerschule bedeutete: Als der preußische Thronfolger Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., am 25. Januar 1883 seine silberne Hochzeit feierte, überreichte ihm Carl Alexander ein Gemälde von Karl Buchholz als Geschenk.²⁵

zeit. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1994, S. 519-527, hier S. 527, Anm. 45.

24 Vgl. Angelika Pöthe: Carl Alexander (Anm. 2), S. 365-372; Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 194-205.

25 Hendrik Ziegler: Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 154, Anm. 163.

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

Hendrik Ziegler: Spleen des Fürsten oder Gebot der Staatsräson? Carl Alexanders Weimarer Kunstschul- und Museumsgründung.

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. 370–391.