

Hendrik Ziegler

Carl Alexander und Wilhelm II. Fürstliches Kunstmäzenatentum im Vergleich

Bei einem Vergleich des Kunstmäzenatentums Carl Alexanders, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818-1901), mit dem seines Großneffen Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen (1859-1941), kann es nicht darum gehen, den einen Fürsten über den anderen stellen zu wollen. Schon auf den ersten Blick ergibt sich, daß der Weimarer Großherzog sensibler in seiner Kunstförderung verfuhr als der über vierzig Jahre jüngere deutsche Kaiser. Carl Alexander stand neuen künstlerischen Tendenzen wenn nicht bejahend, so doch mit Interesse gegenüber und tolerierte die Vielstimmigkeit der sich immer weiter ausdifferenzierenden modernen Kunst; er suchte zwar reglementierend auf das zeitgenössische Kunstgeschehen einzuwirken, ihm war aber letztlich bewußt, daß sich die Kunst autonom von allen institutionellen Rahmenbedingungen entfaltet. Wilhelm II. begegnete dagegen neuen Kunstströmungen fast ausnahmslos mit strikter Ablehnung und offener Repression, wobei er seinem persönlichen Kunsturteil absolute und normative Gültigkeit zumäß; seine massive Kunstförderung erfolgte in dem steten Bewußtsein, daß alle hohe Kunst eine staatstragende Funktion zu erfüllen habe. Während sich daher in Berlin eine Gegenkultur herausbildete, die sich aufgrund der Einsprüche des Kaisers 1898 zur Sezession formierte, bedurfte es in den 1890er Jahren zur Vertretung und Durchsetzung neuer ästhetischer Ansätze in Weimar keiner organisierten Opposition, obwohl auch hier von seiten des Hofes Vorbehalte geäußert wurden.

Aufschlußreicher als diese Unterschiede, die im Folgenden immer wieder zur Sprache kommen müssen, sind die in ihrem mäzenatischen Wirken Kaiser und Großherzog verbindenden Leitideen und Zielsetzungen. Für beide Fürsten war die Kunst von hoher gesellschaftlicher Bedeutung. Sie wiesen ihr eine erzieherische und nationalintegrative Funktion zu. Getragen von einer idealistischen Ästhetik, geschult bei Wilhelm II. vor allem an den Werken der griechischen Antike, bei Carl Alexander eher an denen der italienischen Renaissance, kam für beide Fürsten der Kunst die Aufgabe zu, das Volk zu erbauen, dessen Geschmack zu formen, vor allem aber es historisch zu bilden, d. h. ihm die erhebenden kulturellen und politischen Ereignisse der Landes- bzw. Nationalgeschichte vor Augen zu stellen. Dabei verwischten sich bei beiden Fürsten nicht selten die Grenzen zwischen einer den eigenen dynastischen Interessen dienenden und einer auf die Vermittlung nationaler Inhalte gerichteten Kunstförderung. Das Kunstschaffen erschien beiden Fürsten, die selbst im Zeichnen und Malen dilettierten, als eine geheiligte Aufgabe, die nicht in Hinblick auf die Erfordernisse des Marktes ver-

richtet werden dürfe. Beide faßten daher ihre Kunstförderung als ein Korrektiv zum bürgerlich-merkantilen Kunstbetrieb auf. Durch die fürstliche Patronage sollte dem Künstler ermöglicht werden, sich von den ökonomischen Zwängen, die sein Schaffen ansonsten bestimmten, frei zu machen und seine schöpferischen Potentiale in den Dienst einer übergeordneten, auf das Allgemeinwohl ausgerichteten Aufgabe zu stellen. Der Hof sollte der vorrangige Ort in der Gesellschaft bleiben, an dem der Künstler, neben der Freistellung von materiellen Sorgen, ideale Anerkennung und Nobilitierung erfährt.

Aus dem Vergleich der Kunstförderung Carl Alexanders mit der Wilhelms II. läßt sich somit Einsicht in die standesspezifischen Motive und Handlungsmuster gewinnen, die fürstliches Mäzenatentum am Ausgang des 19. Jahrhunderts bestimmten. Gerade weil die generationsbedingten und charakterlichen Unterschiede zwischen beiden Persönlichkeiten groß waren, auch ihre finanziellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten divergierten, treten die gemeinsamen Grundüberzeugungen umso stärker zu Tage. Eine Untersuchung fürstlichen Mäzenatentums im Deutschen Kaiserreich kann sich nicht in der Denunziation solchen Wirkens als antiavantgardistisch, autoritär und anachronistisch erschöpfen, selbst wenn ihm solche Aspekte nicht selten anhafteten. Die kulturelle Leistung fürstlicher Kunstpflege, die nicht zuletzt in dem wenn auch zunehmend utopisch gewordenen Anspruch bestand, die partikularen schöpferischen Kräfte auf allgemeinverbindliche Ziele ausrichten und der Kunst einen gesamtgesellschaftlichen Nutzen geben zu können, bedarf einer differenzierteren Beurteilung.

Grundlegend für die Beschäftigung mit dem Thema ist noch immer Martin Warnkes Abhandlung „Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers“.¹ Warnke zeigt, daß im Mittelalter und in der frühen Neuzeit nicht etwa das städtische Bürgertum, sondern der Fürstenhof dem Künstler die Entfaltung seiner künstlerischen Individualität und die Erlangung einer gesellschaftlichen Ausnahmestellung gestattete, indem er ihn von denunftzwängen freistellte. Erst die Bindung des Künstlers an den Fürstenhof ermöglichte somit die allmähliche Herausbildung eines sich von gesellschaftlichen Vorgaben emanzipierenden und autonomsetzenden Künstlertums.² Es wird zu untersuchen sein, inwieweit am Ende des 19. Jahrhunderts die Fürsten noch immer ihr mäzenatisches Tun – wenn auch in abgeschwächter Form – in dem Bewußtsein betrieben, durch ihre Protektion wesentlich den gesellschaftlichen Status des Künstlers mitbestimmen zu können.

Die kunsthistorische Forschung hat sich in den letzten zwanzig Jahren intensiv mit der wilhelminischen Epoche auseinandergesetzt, wenn auch zur Kunstpolitik Wilhelms II. als Ganzer bis jetzt nur eine einzige, sehr summarische Dis-

Für wertvolle Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. Eckhart G. Franz, Ltd. Archivdirektor a. D. des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt, sowie Herrn Dr. Volker Puthz vom Stadtarchiv in Schlitz.

1 Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

2 Ebd., S. 308ff.

sertation vorliegt.³ Besonders umfangreich ist die Literatur zu den antioffiziellen Kunstströmungen, namentlich den Sezessionsbewegungen.⁴ Aber auch der vom Kaiser geförderten und gebilligten Kunst wurde seit den 1980er Jahren verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt, darunter vor allem der Malerei des langjährigen Berliner Akademiedirektors Anton von Werner.⁵ Umfangreiche Literatur zum Denkmalkult der Zeit kommt hinzu.⁶ Zudem sind zwei wichtige Untersuchungsreihen zum Thema initiiert worden: zum einen die Veröffentlichungen des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projektkreises zu „Kunst, Kultur und Politik

-
- 3 Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II. Konstanz 1994 (= Phil. Diss. Heidelberg 1988). Siehe ergänzend die ebenfalls unbefriedigende Überblicksdarstellung: Hermann Glaser: Die Kultur der wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche. Frankfurt a. M. 1984.
- 4 Immer noch grundlegend: Peter Paret: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981 (Titel der engl. Originalausgabe: The Berlin Secession: modernism and its enemies in imperial Germany. Cambridge Mass. 1980); Nicolaas Teeuwisse: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900. Berlin 1986 (= Phil. Diss. Berlin 1982); Barbara Paul: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich (= Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4). Mainz 1993 (= Phil. Diss. Berlin 1990). – Neuerdings: Martina Wehlte-Höschele: Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst- und Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreiches. Phil. Diss. Heidelberg 1993; Katalog zur Ausstellung: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. Alte Nationalgalerie, Berlin, 20. September 1996-6. Januar 1997, Neue Pinakothek, München, 24. Januar 1997-11. Mai 1997. München 1996; Bettina Best: Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende. Eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession. München 2000 (= Phil. Diss. München 2000).
- 5 Dominik Bartmann: Berlin – offiziell Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II. In: Katalog zur Ausstellung.: Berlin um 1900. Berlinische Galerie und Akademie der Künste, Berlin, 9. September-28. Oktober 1984. Berlin 1984, S. 183-209; ders.: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1985 (= Phil. Diss. Berlin 1983); Thomas W. Gachtgens: Anton von Werner: Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik. Frankfurt a. M. 1990; Katalog zur Ausstellung: Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Hrsg. von Dominik Bartmann. Berlin Museum und Deutsches Historisches Museum Berlin, im Zeughaus, 7. Mai-27. Juli 1993. München 1993.
- 6 Noch immer grundlegend: Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift 1968, Bd. 206, S. 528-585; wieder abgedruckt in: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18). Göttingen 1976, S. 133-173. – Neuerdings: Das Kyffhäuser-Denkmal 1896-1996: ein nationales Monument im europäischen Kontext. Hrsg. von Gunther Mai. Köln, Weimar, Wien 1997; Uta Lehner: Der Kaiser und die Siegesallee. Réclame Royale. Berlin 1998; vgl. auch: dies.: Die Siegesallee, eine Kraftprobe für die Berliner Bildhauerschule. Phil. Diss. Berlin 1992 (Mikrofilm).

im Deutschen Kaiserreich“,⁷ zum anderen die von Thomas W. Gaechtens, Jürgen Kocka und Reinhard Rürup herausgegebene Reihe „Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum“, die sich allerdings vorrangig bürgerlichen Formen der Kunstförderung im Kaiserreich widmet.⁸

Die von den Geschichtswissenschaften vorgelegte Literatur zur wilhelminischen Epoche ist äußerst umfangreich. Die historische Forschung ist nach Überwindung einer seit den 1970er Jahren vorherrschenden strukturalistischen Analyse, dessen wichtigster Exponent Hans-Ulrich Wehler war, wieder zu einer mehr personalgebundenen Betrachtung zurückgekehrt.⁹ Vor allem der englisch-deutsche Historiker John C. G. Röhl, der erst jüngst den zweiten Band seiner umfangreichen Monographie zu Wilhelm II. vorgelegt hat, ist dafür eingetreten, die Führungsrolle Wilhelms II. in der deutschen Politik und seine weitreichenden persönlichen Einflußmöglichkeiten – auch im Bereich der Kunst – nicht zu unterschätzen.¹⁰ Doch sind die Stimmen derjenigen, die in der Tradition Max Webers das „persönliche Regiment“ Wilhelms II. eher als Ausfluß der vorgegebenen bzw. von Bismarck geschaffenen politischen Strukturen in Preußen und im Reich betrachten wollen, darüber keineswegs verstummt.¹¹

-
- 7 Siehe etwa: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Hrsg. von Ekkehard Mai und Stephan Waetzoldt (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1). Berlin 1981; Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich: Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Hrsg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Hans Pohl (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 2). Berlin 1982.
- 8 Siehe etwa: Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft: Festschrift für Günter Brau zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Thomas W. Gaechtens und Martin Schieder (= Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 1). Berlin 1998; Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Jürgen Kocka und Manuel Frey (= Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 2). Zwickau 1998. – Zum bürgerlichen Mäzenatentum siehe auch: Thomas Nipperdey: Wie das Bürgertum die Moderne fand. München 1988.
- 9 Hans-Ulrich Wehler: Das Deutsche Kaiserreich 1871 bis 1918. Göttingen 1973. – Vgl. Thomas Nipperdey: Wehlers „Kaiserreich“. Eine kritische Auseinandersetzung. In: Geschichte und Gesellschaft 1, 1975, S. 539-560; John C. G. Röhl: Kaiser Wilhelm II., Großherzog Friedrich I. und der „Königsmechanismus“ im Kaiserreich. In: Historische Zeitschrift, 1983, Bd. 236, S. 539-577; wieder abgedruckt in: Kaiser, Hof und Staat. Wilhelm II. und die deutsche Politik. München 1987, 4. Aufl. 1995, S. 166-144.
- 10 John C. G. Röhl: Wilhelm II. Bd. I: Die Jugend des Kaisers. München 1993; Bd. II: Der Aufbau der persönlichen Monarchie. München 2001, bes. Kap. 29: Der Kaiser und die Kunst, S. 964-1002; siehe auch: Isabel V. Hull: The Entourage of Kaiser Wilhelm II. 1888-1918. Cambridge u. a. 1982; Willibald Gutsche: Wilhelm II. Der letzte Kaiser des Deutschen Reiches. Eine Biographie. Berlin 1991.
- 11 Wolfgang J. Mommsen: Kaiser Wilhelm II and German Politics. In: Journal of Contemporary History, 1990, Bd. 25, S. 289-316; ders.: War der Kaiser an allem Schuld? Wilhelm II. und die preußisch-deutschen Machteliten. München 2002. – Zusammenfassung des Forschungsstandes bei: Willibald Gutsche: Wilhelm II: Eine kommentierte Auswahlbibliographie. In: Jahresbibliographie. Bibliothek für Zeitgeschichte (WBK) 63, 1991 (1993), S. 632-654.

Die von der historischen Forschung aufgeworfenen Fragen nach der tatsächlichen Machtfülle und politischen Verantwortung des Kaisers spielen natürlich auch bei der Beurteilung seiner Einflußnahmen im Bereich der bildenden Kunst eine wesentliche Rolle. Die letzte Entscheidungsbefugnis des Kaisers bei allen wichtigen Ämterbesetzungen und Preisverleihungen, seine Einflußmöglichkeiten als oberster Dienstherr der Reichsbahn und der Reichspost sowie die ihm trotz oft nur dürftiger Rechtsgrundlagen zugestandenen Einspruchsmöglichkeiten bei Bau- und Denkmalsprojekten vor allem auf preußischem Boden werfen die Frage auf, ob nicht die Mehrheit der Bevölkerung im Kaiser diejenige Instanz erblicken wollte, die auf die Wahrung bestimmter, als bewährt erachteter ästhetischer Normen zu achten und für eine Ausrichtung der Kunst auf gesellschaftsrelevante und nationale Ziele zu sorgen habe. Damit erschiene die kaiserliche Kunstpolitik – aber auch die anderer Landesfürsten – eher als die Erfüllung einer von der Öffentlichkeit erwarteten Vorbilds- und Führungsfunktion denn als Anmaßung und Gängelung. Wenn die Fürsten die Ziele und Aufgaben der aus öffentlichen Steuergeldern finanzierten Kunstförderung weitgehend bestimmen durften, dann stellt sich auch die Frage, inwieweit sich deren privat betriebenes Mäzenatentum noch von der öffentlichen Kunstpflege unterschied bzw. nicht vielmehr mit dieser weitgehend programmatisch übereinstimmte.

Das Engagement einzelner Reichsfürsten im Bereich von Kunst und Kultur ist in letzter Zeit von der historischen und kunsthistorischen Forschung untersucht worden, wenn auch bis jetzt eine zusammenfassende Darstellung zum fürstlichen Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich fehlt. Zur Persönlichkeit des Weimarer Großherzogs und seiner Haltung zur Kunst ist durch die Monographie von Angelika Pöthe und die Dissertation des Autors eine Fülle von Material aufgeschlossen worden.¹² Darüber hinaus ist die politische Haltung Carl Alexanders gegenüber Preußen, vor allem in der Krisenzeit, die der Reichsgründung vorausging, bestens untersucht und jüngst durch eine Quelledition gut belegt.¹³ Aber auch zu zwei weiteren, für die kulturelle Entwicklung im Reich be-

12 Angelika Pöthe: Carl Alexander. Mäzen in Weimars „Silberner Zeit“. Köln, Weimar, Wien 1998; Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 11-64 und S. 194-206. – Siehe ergänzend die kürzeren, den älteren Wissensstand zusammenfassenden Artikel: Jutta Krauß: Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach zum 175. Geburtstag. Sein Verhältnis zu Politik und Kunst. In: Wartburg-Jahrbuch 1993. Hrsg. von der Wartburg-Stiftung Eisenach. Leipzig 1994, S. 11-39; Friederike Schmidt-Möbus und Frank Möbus unter Mitarbeit von Tobias Düssow. Kleine Kulturgeschichte Weimars. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 228-233.

13 Quellen zur Geschichte des Weimarer und Berliner Hofes in der Krisen- und Kriegszeit 1865/67. Bearb. und hrsg. von Wolfgang Steglich. 2 Bde. Bd. I: Der Weimarer Hof; Bd. II: Der Berliner Hof. Frankfurt a. M. u. a. 1996, bes. S. XXVII-XXXVIII; Ulrich Hess: Geschichte Thüringens 1866 bis 1914. Aus dem Nachlaß hrsg. von Volker Wahl. Weimar 1991, S. 11-50. – Zum älteren Forschungsstand: Geschichte Thüringens. Hrsg. von Hans Patze und Walter Schlesinger. 6 Bde. Bd. V, 2: Politische Geschichte in der Neuzeit (=

sonders bedeutenden Fürstenpersönlichkeiten liegen einzelne Untersuchungen vor. Zu Georg II. von Sachsen-Meiningen, dem Schöpfer des Meininger Theaterensembles, ist letzstens eine umfangreiche Monographie erschienen, in der auch das schwierige Verhältnis des Meininger Herzogs zu Wilhelm II. zur Sprache kommt.¹⁴ Umfangreich ist die Literatur zu Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und seiner 1899 ins Leben gerufenen Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe.¹⁵ Auch die Kulturförderung von weniger bedeutenden Landesherren wird in der Forschung zunehmend behandelt, etwa die König Wilhelms II. von Württemberg, dem es durch seine liberale Grundhaltung immerhin gelang, Stuttgart um die Jahrhundertwende zu einer im Bereich des Theaters und der bildenden Kunst bedeutenden Kulturstadt zu erheben.¹⁶ Jedoch stehen Untersuchungen zum kulturellen Engagement anderer wichtiger Fürstenpersönlichkeiten noch aus, etwa zu Großherzog Friedrich I. von Baden, dem Onkel Wil-

Mitteldeutsche Forschungen. Hrsg. von Reinhold Olesch, Walter Schlesinger, Ludwig Erich Schmitt. Bd. 48/V, Teil 2). Köln, Wien 1978, S. 210-220.

- 14 Es bestanden familiäre Banden zwischen beiden Häusern. Der Meininger Erbprinz Bernhard war mit Charlotte von Preußen, der Schwester Wilhelms II., verheiratet. Allerdings kam es zum endgültigen Bruch, als sich Wilhelm II. kurz nach seiner Thronbesteigung weigerte, die 1873 geschlossene morganatische Ehe des Meininger Herzogs mit der Schauspielerin Ellen Franz, nachmalige Freifrau von Heldburg, öffentlich anzuerkennen, obwohl er als Kronprinz einen solchen Schritt Georg II. brieflich zugesichert hatte. Siehe: Alfred Erck und Hannelore Schneider: *Georg II. von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit*. Zella-Mehlis, Meiningen 1997, S. 445-447 und S. 278-281; dazu auch: Ulrich Hess: *Geschichte Thüringens 1866 bis 1914* (wie Anm. 13), S. 216 und S. 415f.
- 15 Eckhart Götz Franz: *Der erste und der letzte Großherzog von Hessen. Fürstliche Kunstförderung in Darmstadt*. In: *Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert. Akten des 18. deutsch-französischen Historikerkolloquiums*. Darmstadt 1982 (= *Pariser Historische Studien*, Bd. 21). Bonn 1985, S. 291-312; ders.: *Großherzog Ernst Ludwigs Künstlerkolonie: Fürstliches Mäzenatentum in neuer Form – oder mehr als das?* In: *Katalog zur Ausstellung: Joseph M. Olbricht 1867-1908*. Hrsg. von Bernd Krimmel und Sabine Michaelis. Mathildenhöhe Darmstadt, 18. September-27. November 1983. Darmstadt 1983, S. 15-21; Eva Huber unter Mitarbeit von Annette Wolde: *Die Darmstädter Künstlerkolonie. Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzungen*. In: *Katalog zur Ausstellung: Darmstadt – ein Dokument deutscher Kunst 1901-1976*. Mathildenhöhe, Hessisches Landesmuseum und Kunsthalle Darmstadt, 22. Oktober 1976-30. Januar 1977. 6 Bde. Bd. V. Darmstadt 1976, S. 56-166. – Siehe auch: *Erinnertes – Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*. Mit einem biographischen Essay von Golo Mann. Hrsg. von Eckart Götz Franz. Darmstadt 1983: zur Künstlerkolonie, S. 114-117, zur Einschätzung Wilhelms II., S. 96-102.
- 16 Brigit Janzen: *König Wilhelm II. als Mäzen. Kulturförderung in Württemberg um 1900*. Frankfurt a. M. u. a. 1995 (= *Phil. Diss. Tübingen 1994*), zu einem Vergleich mit der Kunstförderung des Kaisers, S. 228-238.

helms II., dessen bedeutende politische Vermittlerrolle zwischen Kaiser und Reichsfürsten bereits gut dokumentiert ist.¹⁷

Was bis jetzt aber gänzlich fehlt, sind Untersuchungen, die das Kunstmäzenatentum einzelner Landesfürsten im ausgehenden 19. Jahrhundert miteinander vergleichen, um zu einer Bestandsaufnahme der Motive und Ziele fürstlicher Kunstförderung, der gängigen Verhaltensmuster der Herrscher im Umgang mit Künstlern und einer abwägenden Beurteilung des Erfolgs und der Tragfähigkeit solcher landesherrlicher Kunstpflege zu gelangen.

Weimar-Berlin: familiäre und persönliche Beziehungen

Die familiären Bande zwischen Weimar und Berlin waren eng. Die zwei älteren Schwestern Carl Alexanders waren mit preußischen Prinzen verheiratet. 1827 hatte die älteste Schwester Maria (1808-1877) Prinz Karl von Preußen (1801-1883) geheiratet. Zwei Jahre später, 1829, wurde die drei Jahre jüngere Prinzessin Augusta von Sachsen-Weimar-Eisenach (1811-1890) mit Karls älterem Bruder, Prinz Wilhelm von Preußen (1797-1888), vermählt. Wilhelm sollte 1858 die Regentschaft für seinen geistig erkrankten Bruder König Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861, Reg. 1840) übernehmen und bei dessen Tode 1861 in Königsberg zum König von Preußen gekrönt werden. Mit der Reichsgründung am 18. Januar 1871 wurde Wilhelm I. schließlich der Titel des Deutschen Kaisers angetragen. Carl Alexander war somit der Schwager des deutschen Kaisers und Königs von Preußen und folglich der Großonkel von dessen 1859 geborenen Enkel, dem späteren Wilhelm II. Carl Alexander stand mit seiner Schwester, aber auch mit deren Mann, in regem Briefverkehr.¹⁸ Mit Wilhelm II. jedoch führte er lediglich eine äußerst karge Korrespondenz, die sich hauptsächlich auf den Austausch von Glückwunsch- und Beileidstelegrammen beschränkte.¹⁹

17 Großherzog Friedrich I. von Baden und die deutsche Politik von 1854 bis 1871. Briefwechsel, Denkschriften, Tagebücher. Hrsg. von Hermann Oncken. 2 Bde. Stuttgart 1927; Großherzog Friedrich I. von Baden und die Reichspolitik 1871-1907. Hrsg. von Walter Peter Fuchs. 4 Bde. Stuttgart 1968-1980.

18 Siehe: Kaiser Wilhelm I.: Weimarer Briefe. Bearb. von Johannes Schulte. 2 Bde. Berlin, Leipzig 1924; Königin Augusta von Preußen: Bekenntnisse an eine Freundin. Aufzeichnungen aus ihrer Freundschaft mit Jenny von Gustedt. Hrsg. von Richard Kühn. Dresden 1935; Aus dem literarischen Nachlaß der Kaiserin Augusta. Hrsg. von Georg Schuster und Paul Bailleu. Berlin 1912; zu einer Übersicht über die Quellenlage: Quellen zur Geschichte des Weimarer und Berliner Hofes (wie Anm. 13), Bd. I, S. XVIII-XXVII.

19 Nach Mitteilung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin, enthielt die Signatur „GStA PK, BPH Rep. 53 Wilhelm II.“ eine nicht näher bezeichnete Zahl an Briefen und Telegrammen Carl Alexanders an Wilhelm II. aus den Jahren 1885-1900. Allerdings ist dieser Bestand, der während des Krieges ausgelagert war, seit der 1952 durchgeführten Revision nicht mehr auffindbar. Im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar fin-

Die politischen Beziehungen zwischen Weimar und Berlin waren keineswegs immer einfach gewesen. Als Oberhaupt eines mitteldeutschen Kleinstaates mußte Carl Alexander seit seiner Regierungsübernahme 1853 auf eine ausgewogene Machtverteilung zwischen Preußen und Österreich bedacht sein, da sie allein den Erhalt der Eigenständigkeit seines Großherzogtums innerhalb des Deutschen Bundes garantierte. Seine großdeutsche Haltung bestimmte Carl Alexander daher auch, in dem in den 1860er Jahren heraufziehenden Konflikt zwischen Preußen und Österreich eine vermittelnde Position einzunehmen. Bis zuletzt versuchte er, eine militärische Auseinandersetzung zwischen den beiden Großmächten zu verhindern. Als es schließlich 1866 dennoch zum Krieg zwischen Preußen und Österreich kam, blieb er trotz seiner verwandtschaftlichen Beziehungen zum preußischen Königshaus bis kurz vor Kriegsende neutral. Diese Haltung sollte man ihm nach dem preußischen Sieg nicht verzeihen: Durch die Eingliederung in den Norddeutschen Bund wurde das Thüringer Großherzogtum mediatisiert, und Carl Alexander büßte seine außenpolitische und militärische Souveränität weitgehend ein.²⁰ Das Verhältnis zu Bismarck, in dem sowohl Carl Alexander als auch seine Schwester Augusta die treibende Kraft hinter der militärischen Lösung des preußisch-österreichischen Dualismus erblickten, blieb bis zur Reichsgründung sehr gespannt.²¹ Doch unter dem Eindruck der nationalen Einigung Deutschlands sollte diese Haltung schließlich in Bewunderung umschlagen.²²

det sich unter HA A XXVI, Nr. 818 eine 44 Blatt umfassende Korrespondenz, die den Zeitraum 1881-1899 abdeckt und hauptsächlich Glückwunschtelegramme des Kaisers an seinen Großonkel enthält.

- 20 Ulrich Hess: *Geschichte Thüringens* (wie Anm. 13), S. 38-50, bes. S. 45ff.; Angelika Pöthe: *Carl Alexander* (wie Anm. 12), S. 95f. – Zu einer moderateren Einschätzung der Folgen der Eingliederung Sachsen-Weimar-Eisenachs in den Norddeutschen Bund: *Quellen zur Geschichte des Weimarer und Berliner Hofes* (wie Anm. 13), Bd. I, S. XXVIII.
- 21 Angelika Pöthe: *Carl Alexander* (wie Anm. 12), S. 90-96.
- 22 Ebd., S. 106f.; *Geschichte Thüringens* (wie Anm. 13), Bd. V,2, S. 210f.; *Quellen zur Geschichte des Weimarer und Berliner Hofes* (wie Anm. 13), Bd. I, S. XXXII f. – Es wird überliefert, daß Wilhelm II. nach der Entlassung Bismarcks an den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach telegraphiert haben soll: „Das Amt des wachhabenden Offiziers auf dem Staatsschiff ist mir zugefallen. Der Kurs bleibt der alte. Volldampf voraus!“ Doch erscheint es unwahrscheinlich, daß Wilhelm II., der um die steigende Wertschätzung Carl Alexanders für Bismarck seit der Reichseinigung wußte, tatsächlich solch ein Telegramm aufgegeben hat. Vgl.: H. Wilderotter: „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser.“ *Das Schiff als Metapher und die Flotte als Symbol der Politik des wilhelminischen Kaiserreichs*. In: *Katalog zur Ausstellung: Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil*. Hrsg. von H. Wilderotter und K.-D. Pohl. Stadtmuseum München, 21. Juni-22. September 1991, Deutsches Historisches Museum Berlin, 16. November 1991-27. Februar 1992. Gütersloh, München 1991, S. 55-78, S. 56 und Anm. 5. Dort heißt es ergänzend: „Offenbar gab es verschiedene Versionen dieses Telegramms. Die hier zitierte ging an Wilhelms früheren Erzieher, Dr. Georg Hinzpeter. Bülow berichtet, daß auf Einwände des Chefs des Geheimen Zivilkabinetts hin, nachträglich offiziell der Großherzog von Sachsen-Weimar als Empfänger genannt worden sei. Eine zweite Version scheint an Graf Emil Schlitz von Görtz [sic] gegang-

Nach der Reichsgründung verlor Sachsen-Weimar-Eisenach gänzlich jede Einflußmöglichkeit auf die Außenpolitik. Die Reichsleitung weihte die deutschen Bundesstaaten und besonders die Kleinstaaten kaum noch in außenpolitische Fragen ein. Zudem war Sachsen-Weimar-Eisenach nicht einmal im Bundesratsausschuß für auswärtige Angelegenheiten vertreten.²³ Carl Alexander, der noch während des Deutsch-Französischen Krieges aufgrund seiner verwandtschaftlichen Beziehungen zum Zarenhaus beruhigend auf Rußland eingewirkt und bei seinem Cousin, Zar Aleksandr II., russische Neutralität erwirkt hatte, büßte nun zunehmend diese Vermittlerposition ein. Die Kontakte verschlechterten sich, als 1881, nach der Ermordung Aleksandr II., Aleksandr III. dessen Nachfolge auf dem Zarenthron antrat, zu dem Carl Alexander kein persönliches Verhältnis mehr aufzubauen vermochte.²⁴ Die härtere Gangart, die Wilhelm II. schon als Kronprinz ab 1887 gegenüber dem Zarenhaus erkennen ließ, betrachtete Carl Alexander mit Sorge, ohne ihr gegensteuern zu können.²⁵ Auch innenpolitisch waren die Mitgestaltungsrechte Sachsen-Weimar-Eisenachs minimal. In allen übergeordneten Militär-, Rechts-, Verwaltungs- und Wirtschaftsangelegenheiten stand man unter der Vormundschaft Preußens.²⁶

Mit dem Tod seines Schwagers Wilhelms I. 1888 verlor Carl Alexander enge Fühlung zum preußischen Herrscherhaus. Zu Wilhelm II. entwickelte er kein

gen zu sein. Vgl. Bernhard Fürst von Bülow, Denkwürdigkeiten, Bd. 4, Berlin 1931, S. 637f.“

- 23 Ulrich Hess: Geschichte Thüringens (wie Anm. 13), S.416. – Siehe auch die ganz ähnliche Einschätzung der politischen Handlungsspielräume in den Lebenserinnerungen von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, zitiert nach: Eckhart Götz Franz: Großherzog Ernst Ludwigs Künstlerkolonie (wie Anm. 15), S. 135: „In der auswärtigen Politik habe ich nie eine große Rolle gespielt, denn sehr bald merkte ich, daß dieses von Berlin aus nicht gewünscht war (Ob Eifersucht?) Und doch hätte ich so viel helfen können, denn mit England und Rußland war ich ja schon so lange nahe verwandt.“
- 24 Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 105; Quellen zur Geschichte des Weimarer und Berliner Hofes (wie Anm. 13), Bd. I, S. XXIXf. – Vgl. auch: Ludwig Raschdau: In Weimar als Preußischer Gesandter. Ein Buch der Erinnerung an Deutsche Fürstenhöfe 1894-97. Berlin 1939, S. 27.
- 25 Ebd. – Zum Bruch Prinz Wilhelms mit Alexander III.: John C. G. Röhl: Wilhelm II. Bd. I (wie Anm. 10), S. 739-742.
- 26 In seinen in den 1930er Jahren aufgezeichneten Lebenserinnerungen – Eckhart Götz Franz: Großherzog Ernst Ludwigs Künstlerkolonie (wie Anm. 15), S. 138f. – hat Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt festgehalten, in welchem Maße vor allem die kleineren Staaten von Preußen gegängelt wurden: „Ähnlich ging es den Fürsten der kleineren Länder mit dem Kaiser. Wir durften den Mund nicht aufmachen. Brachten wir etwas, das nach seiner Anschauung nicht in die Allgemeinheit hineinpaßte, so wurde man schlecht behandelt, und bei einigen, weiß ich, kehrte der Kaiser den Obersten Kriegsherrn heraus, und sie wurden fast wie renitente Offiziere behandelt. Auf diese Art wurden die meisten Stimmen der Fürsten nicht gehört oder nicht berücksichtigt, und mit der Zeit lernten sie schweigen, wenn sie für ihr eigenes Land sorgen wollten.“

engeres Verhältnis mehr.²⁷ Anfang der 1890er Jahre kam es zudem zu einer tiefgreifenden Verstimmung zwischen beiden Herrscherhäusern aufgrund der Entlassung des Prinzen Reuß, des Schwiegersohns Carl Alexanders, aus dem diplomatischen Dienst. Prinz Reuß, der als deutscher Botschafter in Wien tätig war, wurde im Sommer 1892 vom Reichskanzler angewiesen, die in der österreichischen Hauptstadt abgehaltene Hochzeit von Bismarcks Sohn gesellschaftlich zu meiden, zumal der seit zwei Jahren entlassene Otto von Bismarck selbst anwesend war. Die Frau des Prinzen, Carl Alexanders Tochter Marie Alexandrine, die aus ihrer Bismarck-Verehrung keinen Hehl machte, nahm dennoch an den Feierlichkeiten teil, was schließlich Anfang 1894 zur Abberufung ihres Gatten führte.²⁸ Als im selben Jahr Carl Alexanders Sohn, Erbgroßherzog Carl August, verstarb, besaß Wilhelm II. die Taktlosigkeit, erst nach inständigem Bitten von thüringischer Seite nicht persönlich zu den Beisetzungsfeierlichkeiten, an denen auch Marie Alexandrine und Prinz Reuß teilnehmen wollten, zu erscheinen. Daraufhin war das Verhältnis zum jungen Kaiser endgültig getrübt.²⁹

Trotz dieser politisch oft schwierigen Beziehungen zu Preußen, bildete Berlin seit den 1860er Jahren einen wichtigen Bezugspunkt für die Entfaltung der bildenden Kunst in Weimar. Gerade im Bereich von Kunst und Kultur waren die persönlichen Austauschbeziehungen eng. Mehrere Maler der 1860 gegründeten Weimarer Kunstschule, darunter ihr erster Direktor Stanislaus von Kalckreuth sowie dessen Schüler Ferdinand Graf Harrach und Carl von Schlicht, waren ehemals preußische Offiziere, die über gute Kontakte zum preußischen Hochadel bis hinauf zum Königshaus verfügten.³⁰ Diese Verbindungen wirkten sich positiv auf die Medaillen- und Verkaufserfolge in der preußischen Metropole aus, zumal bis Ende der 1870er Jahre die Berliner Akademie-Ausstellungen das wichtigste Forum für die Weimarer Künstler bildeten.³¹

Die neue Weimarer Institution wirkte aber auch befruchtend auf die Berliner Kunstverhältnisse. Die fortschrittlichen Weimarer Kunstschulstatuten, die 1874 erlassen wurden, dienten wahrscheinlich als Anregung bei der zum Jahreswechsel 1873/74 eingeleiteten und schließlich 1875 realisierten Reform der Akademie der Künste in der Reichshauptstadt.³² Zudem wurden zahlreiche Künstler, die an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar gelernt und gelehrt hatten, später an die Berliner Kunstakademie berufen bzw. in der Reichshauptstadt seß-

27 Die Beziehung zwischen Carl Alexander und Wilhelm II. ist noch nicht eingehend untersucht worden. Siehe bisher allein: Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 104-107.

28 Adelheid von Schorn: *Das nachklassische Weimar*. 2. Bde. Bd. II: unter der Regierungszeit von Karl Alexander und Sophie. Weimar 1912, S. 287f.; Ludwig Raschdau: *In Weimar als Preußischer Gesandter* (wie Anm. 24), S. 7; Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 105.

29 Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 106.

30 Hendrik Ziegler: *Die Kunst der Weimarer Malerschule* (wie Anm. 12), S. 126.

31 Ebd., S. 122 und 127.

32 Ebd., S. 60.

haft. Zu nennen wären hier etwa der später vom Kaiser besonders protegierte Bildhauer Reinhold Begas sowie der zunächst umstrittene, dann durch Anton von Werner an die Berliner Kunstakademie berufene und berühmt gewordene Genremaler Carl Gussow oder die Illustratoren und Historienmaler Bernhard Plockhorst, Paul Thumann und Woldemar Friedrich. In Weimar war man sich durchaus bewußt, daß die neue Kunstschule eine Vorbildfunktion nicht nur für die Kunstakademie der Reichshauptstadt, sondern auch für die Akademien in Dresden und Düsseldorf übernommen hatte und die dortigen Einrichtungen von der Abwanderung Weimarer Künstler profitierten.³³

Zwischen den Hofhaltungen in Weimar und Berlin bestanden seit jeher enge personelle Verflechtungen.³⁴ Folgenreich für das Weimarer Kunstleben sollte sich die Praxis erweisen, die Flügeladjutanten des Weimarer Großherzogs aus dem preußischen Offizierskorps zu rekrutieren. Auf Empfehlung von Königin Augusta, der Schwester Carl Alexanders, wurde 1870 der in preußischen Diensten stehende, aus der Schweiz stammende Offizier Aimé von Palézieux-Falconet (1843-1907) zum Flügeladjutanten des Thüringer Landesfürsten berufen.³⁵ Palézieux sollte die Weimarer Kunstszene bis über die Jahrhundertschwelle maßgeblich mitgestalten, einmal durch die auf seine Initiative zurückgehende Gründung der sogenannten „Permanenten Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe“ zum Jahreswechsel 1880/81, zum anderen durch den von ihm initiierten sogenannten Rodin-Skandal 1906.

In den 1890er Jahren konnte Palézieux zu Wilhelm II. ein Vertrauensverhältnis aufbauen. Der Kaiser weihte ihn öfters in Fragen der Kolonialpolitik ein und unterstützte später seine Familie.³⁶ Als Palézieux 1901 mit dem Regierungsantritt von Wilhelm Ernst, dem Enkel Carl Alexanders, zum Oberhofmarschall am Thüringer Hof aufrückte, sollte er schließlich in kunstpolitischen Fragen eine zunehmend kaisertreue Linie vertreten. Nachdem es im Dezember 1903 auf Initiative Harry Graf Kesslers in Weimar zur Gründung des Deutschen Künstlerbundes gekommen war, sorgte Palézieux im Sinne Wilhelms II. dafür, daß sich Weimar nicht gänzlich zu einer Hochburg moderner, sezessionistischer Kunstströmung

33 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (künftig: ThHStAW), HMA 3693, fol. 261-265: Semesterbericht des Direktors Theodor Hagen und des Schulsekretärs Franz Arndt, Weimar, 10. Juli 1880, fol. 263r u. v.

34 Eine Tochter von Stanislaus von Kalckreuth arbeitete als Hofdame bei der Kaiserin Friedrich, der Mutter Wilhelms II. Vgl. Böcklin Memoiren. Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela (1851-1897). Mit dem gesamten brieflichen Nachlaß. Hrsg. von Ferdinand Runkel. Berlin 1910, S. 240. Ernst Wedel, der Oberstallmeister Carl Alexanders, wurde von dem jungen Kaiser Wilhelm II. in selbiger Funktion nach Berlin berufen. Vgl. Adelheid von Schorn: Das nachklassische Weimar (wie Anm. 28), S. 289.

35 Adelheid von Schorn (wie Anm. 28), S. 253; zur Persönlichkeit Palézieux': Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (wie Anm. 12), S. 151f.

36 Ludwig Raschdau: In Weimar als Preußischer Gesandter (wie Anm. 23), S. 24, 27 und 60; zur späteren Unterstützung der Witwe Palézieux' durch den Kaiser: Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (wie Anm. 12), S. 151, Anm. 147.

gen entwickelte. Er unterstützte die Presse- und Verleumdungskampagne, die 1906 gegen Graf Kessler einsetzte und schließlich zu dessen Rücktritt als Leiter des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe, der einstigen „Permanenten“, führte.³⁷ Durch die preußischen Gesandten vor Ort – von Müller und von Below – hatte sich Wilhelm II. seit der Regierungsübernahme Wilhelm Ernsts ausführlich Bericht erstatten lassen und die Weimarer Ereignisse kommentiert. Von Müller hatte 1904 in einem ausführlichen, von Wilhelm II. gutgeheißenen Bericht dargelegt, daß die kaiserliche Geduld durch die Weimarer Kulturpolitik über die Maßen strapaziert werde und daß dem jungen Großherzog, der die Schirmherrschaft über den Deutschen Künstlerbund übernommen habe, klar sein müsse, daß eine fortgesetzte Unterstützung dieser Institution politische Konsequenzen für sein Land nach sich ziehen werde.³⁸

Unter der Regierung Carl Alexanders sind solche ausführlichen Stellungnahmen der preußischen Gesandten und Wilhelms II. zur Weimarer Kunstpolitik nicht vorgekommen. Bemerkenswerterweise finden sich in den Berichten der preußischen Diplomaten am Weimarer Hof aus der Zeit vor der Jahrhundertwende kaum Hinweise auf das dortige Kunstleben, geschweige denn entsprechende kaiserliche Kommentare.³⁹ Eine Persönlichkeit, die in der einschlägigen Weimar-Forschung noch weitgehend unbeachtet geblieben ist, scheint für die weitgehende Abschirmung der Weimarer Kunstszene vor allzu direkten Einflußnahmen des Kaisers zu Lebzeiten Carl Alexanders verantwortlich zu sein: Emil Graf von Schlitz genannt von Görtz (1851-1914), der ab 1885 die Leitung der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar übernahm und zum engsten Freundeskreis Wilhelms II. gehörte. Schlaglichtartig beleuchtet die Bio-

37 Im Februar 1906 wurde in der Lokalpresse ein von dem Weimarer Maler Hermann Behmer verfaßter Schmähartikel über einige im Weimarer Museum ausgestellte Aktzeichnungen Auguste Rodins veröffentlicht, die der französische Bildhauer dem Weimarer Großherzog gewidmet hatte. Kessler wurde unterstellt, die Schenkung ohne Wissen des Souveräns angenommen zu haben. Obwohl Kessler später sein Handeln als rechtmäßig herausstellen konnte, fiel er bei Wilhelm Ernst in Ungnade und mußte sein Amt als Museumsdirektor räumen. Siehe: Volker Wahl: Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900-1933. Leipzig 1988, S. 56-77; Katalog zur Ausstellung: Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Hrsg. von Gerhard Schuster und Margot Pehle. Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach a. Neckar 1988. 3. Aufl. 1996, S. 132-135; Peter Grupp: Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie. München 1995, S. 121-128, 2. Aufl. Frankfurt a. M., Leipzig 1999, S. 162-165.

38 Peter Grupp: Harry Graf Kessler (wie Anm. 37), S. 111f., Anm. 91: Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, ehemals Bonn, IA, Sachsen-Weimar I (R 3309): Bericht von von Müller, Nr. 10, 8. Februar 1904.

39 Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (wie Anm. 12), S. 9, Anm. 29: Summarisch durchgesehen wurden im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, die Signaturen I.HA Rep. 81 Gesandtschaft Weimar Nr. 11-26, im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes, ehemals Bonn, I.A.A.m, Großherzogtum Sachsen, 42, 43, 46, I-V (R 3301 bis R 3321).

graphie des Grafen die personellen Verflechtungen zwischen Weimar und Berlin in ihren Auswirkungen auf das Weimarer Kunstleben.

Kunstschuldirektor und Freund des Kaisers: Emil Graf von Schlitz genannt von Görtz

Graf Görtz, der zwischen 1885 und 1902 den Direktorenposten an der Weimarer Kunstschule inne hatte, ist neben Aimé von Palézieux-Falconet der wichtigste Vertreter und Anhänger kaiserlicher Kunstanschauungen in Weimar gewesen.⁴⁰ Der Graf, der sich in München zum Bildhauer hatte ausbilden lassen, stieg zum Intimus des Kaisers auf, der ihn schließlich zur Anfertigung einer der Skulpturengruppen für die 1901 fertiggestellte Berliner Siegesallee heranzog. In Vertrauen auf das direktoriale Wirken des Grafen sollte der Kaiser bis zur Jahrhundertwende den Weimarer Verhältnissen keine weitere Beachtung schenken, obwohl sich dort in Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus eine moderne Landschaftsschule herauszubilden begann. Es verlohnt sich daher, die Biographie des Grafen und besonders seine Stellung zu Wilhelm II. und Carl Alexander etwas näher zu beleuchten.⁴¹

Die gräfliche Familie von Görtz war mit den Eltern Wilhelms II. befreundet und empfahl diesen Dr. Georg Hinzpeter, den Erzieher ihres Sohnes Emil. Der Kontakt zum Kronprinzenpaar ging auf die Zeit zurück, als Emils Vater hessischer Gesandter in Berlin gewesen war. Als der junge Graf Emil im Anschluß an seine Ausbildung unter Hinzpeter 1866 nach Berlin ging, um am dortigen Wilhelmsgymnasium sein Abitur abzulegen, begleitete ihn sein ehemaliger Hauslehrer, um in der preußischen Hauptstadt die Erziehung des künftigen Kaisers, des jungen Prinzen Wilhelm, zu übernehmen. Hinzpeter sollte später entscheidend dazu beitragen, daß Graf Görtz in den Freundeskreis des Kaisers aufgenommen wurde, worauf noch zurückzukommen sein wird.

1872 nahm Graf Görtz ein wirtschaftswissenschaftliches Studium in Leipzig und Straßburg auf. Zu seinen Studienfreunden in der elsässischen Metropole ge-

40 Otto Rasch: Emil Friedrich Graf von Schlitz genannt von Görtz. Farblithographie, Ende der 1890er Jahre entstanden, 26,8 x 23,3 cm, sig. o. r.: Otto Rasch Wr, Schlitz, Heimatmuseum. – Für die Beschaffung der Bildvorlage bin ich Herrn Dr. Volker Puthz vom Stadtarchiv in Schlitz zu größtem Dank verpflichtet.

41 Zu den nachfolgenden biographischen Angaben siehe den Artikel: Schlitz, Emil Friedrich Franz Maximilian Graf u. Herr von, gen. von Görtz. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (= Thieme-Becker). Bd. 30, S. 112f.; Nachlaß des Grafen Carl von Schlitz gen. von Görtz (1822-1885) mit Restnachlässen seiner Frau Anna geb. Gräfin von Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1827-1902) und seines Sohnes Graf Emil (1851-1914). Bearb. von Eckhart G. Franz (= Repertorien des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt, Bd. 40). Darmstadt 1997, S. 7f.; Uta Lehnert: Der Kaiser und die Siegesallee (wie Anm. 6), S. 371f.

hörte Philipp zu Eulenburg, der später mit den auf seinem pommerschen Gut Liebenberg organisierten Jagden wesentlich zur Formung eines engen, den Kaiser abschirmenden, aber auch stützenden Freundeskreises beitragen sollte.⁴² 1876 wechselte Görtz nach München, um dort eine Künstlerausbildung zu beginnen. Nach fünf Jahren Privatunterricht bei dem Münchener Bildhauer Josef Echter bildete er sich autodidaktisch weiter, bis schließlich 1885 die Berufung als Direktor an die Weimarer Kunstschule erfolgte.

Der Kontakt zum Weimarer Großherzog wird maßgeblich durch den Onkel von Graf Görtz, Otto Prinz zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1842-1911), zustande gekommen sein. Prinz Otto, der Bruder von Emils Mutter Anna, einer geborenen Gräfin von Sayn-Wittgenstein-Berleburg, war preußischer Generalleutnant und stand als Flügeladjutant und General im Dienst des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach.⁴³ Zudem bestanden zwischen dem großherzoglichen Haus und der gräflichen Familie schon historisch zu nennende Verbindungen: Johann Eustachius Graf von Schlitz genannt von Görtz (1737-1821), der Onkel des Urgroßvaters von Graf Emil, hatte seit 1755 im Dienst des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach gestanden und war von Herzogin Anna Amalia 1762 mit der Erziehung ihrer halbweisen Söhne, Carl August und Constantin, betraut worden, ein Amt, das er bis 1775 innehaben sollte.⁴⁴ Auch Hugo von Ritgen, der mit dem Wiederaufbau der Wartburg betraut war, könnte bei der Vermittlung des Grafen Emil eine Rolle gespielt haben. Hugo von Ritgen hatte enge Beziehungen zu Graf Carl Heinrich von Schlitz, dem Vater Emils, unterhalten und in Schlitz beratend bei der Restaurierung der Stadtkirche mitgewirkt und mehrere Bauten errichtet, unter anderem die Berleburg.⁴⁵

Bereits seit 1884 war Carl Alexander auf der Suche nach einem Nachfolger für den amtsmüden Kunstschuldirektor Albert Brendel gewesen.⁴⁶ Zunächst hatte er bei seinem alten, im Ruhestand befindlichen Freund Stanislaus von

42 Philipp Eulenburgs politische Korrespondenz. Hrsg. von John C. G. Röhl. 3 Bde. (= Deutsche Geschichtsquellen des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 52/I, II, III). Boppard am Rhein 1976-83, Bd. I, Nr. 17, S. 109.

43 Nachlaß des Grafen Carl von Schlitz gen. von Görtz (wie Anm. 41), S. 96. – Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule 1860-1900. Hrsg. von Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991, S. 140, äußert die Vermutung, Kaiserin Augusta könnte den Grafen empfohlen haben. Viel wahrscheinlicher ist aber, daß Prinz Otto, als der Onkel des jungen Grafen Görtz, sich für diesen beim Großherzog einsetzte.

44 Jochen Klauß: Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Fürst und Mensch. Sieben Versuche einer Annäherung. Weimar 1991, S. 23f. – Die Beziehungen zwischen der Familie Schlitz und dem großherzoglichen Haus gehen noch weiter zurück. Friedrich Wilhelm v. Schlitz gen. v. Görtz (1647-1728), später Kammerpräsident in Hannover, war ab 1670 Hofmeister beim Erbprinzen Friedrich August von Sachsen-Eisenach und machte mit diesem die übliche Kavaliertour, die ihn auch an den Hof Ludwigs XIV. führte. 1680 wechselte er in eine andere Stellung. Er war der Ur-Ur-Ur-Ur-Großvater von Graf Emil.

45 G. Seib: Die „Villa Wittgenstein“ in Schlitz. Hugo von Ritgen und die Fachwerkrezeption des mittleren 19. Jahrhunderts in Oberhessen. In: Hessische Heimat 30, 1980, S. 12-23.

46 Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule (wie Anm. 43), S. 140.

Kalckreuth, der bis Ende 1875 als Direktor die Geschicke der Schule geleitet hatte, angefragt, ob nicht dessen Sohn Leopold, der gerade in München seine Künftlerausbildung abschloß, als Nachfolger in Frage käme. Stanislaus riet indes von der Ernennung seines eigenen Sohnes ab, da ihm dessen realistischer Malstil zu weit ging und empfahl Mitte September 1884 dem Großherzog die Maler von Cederström, Pigelhein, Kurz und Holmberg.⁴⁷ Doch offensichtlich entsprach keiner der Genannten den Ansprüchen des Großherzogs.⁴⁸ Leopold von Kalckreuth immerhin wurde zum 1. April 1885 als Professor an die Kunstschule berufen.⁴⁹

Schließlich wird Prinz Otto als Flügeladjutant den Ausschlag gegeben haben, den Großherzog für seinen Neffen in bezug auf das zu besetzende Direktorenamt einzunehmen. Bereits seit Anfang April 1885 hatte sich Görtz im Haus seines Onkels aufgehalten, um Verhandlung mit dem Großherzog über die Übernahme der Direktorenstelle an der Kunstschule aufzunehmen.⁵⁰ Nach einer Vorverhandlung auf der Wartburg fand das entscheidende Gespräch am 10. Mai in Weimar statt, wo dem Grafen durch Handschlag bereits der Direktorenposten zugesagt wurde, obwohl sich die Großherzogin gegen ihn ausgesprochen hatte.⁵¹ In einem Brief vom 17. Juni erwähnt Görtz schließlich, daß seine in Weimar zunächst geheim gehaltene Berufung „auf dem Umwege über München“ in der Thüringer Residenzstadt bekannt geworden sei. Wahrscheinlich habe der vom Großherzog ins Vertrauen gezogene Leopold von Kalckreuth davon seinem in München weilenden Vater Stanislaus berichtet.⁵² Schließlich stattete Graf Görtz dem alten Kalckreuth am 11. Juli in München selbst einen Besuch ab, um sich mit ihm über die bevorstehende Amtsübernahme zu beraten.⁵³ Leopold von

47 ThHStAW, Hofmarschallamt 3690, Stanislaus Graf von Kalckreuth an Großherzog Carl Alexander, München, 13. und 15. Sept. 1884; zitiert nach: Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule (wie Anm. 43), S. 140, Anm. 221.

48 Ebd., S. 140.

49 Ebd., S. 139f.

50 Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (künftig: HStAD), F 23 A 365/18, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 9. April 1885; F 23 A 334/7, Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 12. April 1885.

51 HStAD, F 23 A 365/18, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 25. April 1885; ebd., F 23 A 334/7, Graf Emil an seinen Vater Carl, Weimar, 10. Mai 1885; siehe auch: ebd., Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 19. Mai 1885. – Zur ablehnenden Haltung der Großherzogin: Johannes Kalckreuth: Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth. Hamburg 1967, S. 160.

52 HStAD, F 23 A 334/7, Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 17. Juni 1885: „Nach dem was mir Otto sagt, ist man im Allgemeinen hier sehr befriedigt gewesen von meiner Ernennung zu hören. Speziell auch in der Kunstschule soll man erfreut darüber sein. Uebrigens scheint man die Sache schon längst gewußt zu haben, und zwar auf dem Umwege über München. Es scheint, daß der Großherzog Kalckreuth junior (den hiesigen Professor) in das Vertrauen gezogen und dieser seinem Vater nach München davon geschrieben hatte; durch den alten Kalckreuth scheint dann dort die Sache bekannt worden zu sein.“

53 HStAD, F 23 A 334/7, Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Egern, 11. Juli 1885: „Kalckreuth habe ich besucht. Es war mir sehr interessant und wertvoll ihn über die Kunstschule

Kalckreuth sollte dennoch wenig begeistert sein von der Einsetzung des Grafen als Direktor, obwohl er Görtz als Menschen durchaus schätzte.⁵⁴

Mit Beginn des Wintersemesters Anfang Oktober trat Görtz seine Stelle in Weimar an.⁵⁵ Die Anfangszeit in Weimar gestaltete sich keineswegs einfach, mußte er sich doch erst mit dem Ministerium und dem Großherzog über seine direktorialen Befugnisse einigen.⁵⁶ Ansonsten scheinen die ersten Jahre in Weimar aber sehr beschaulich gewesen zu sein, wie mehrere Briefe an die Mutter bezeugen.⁵⁷ Doch nicht nur in Weimar, wie die Stimmen der Großherzogin und Leopold von Kalckreuths belegen, sondern auch in Berlin wurde das „Experiment“, den Grafen an die Spitze der Weimarer Kunstschule gestellt zu haben, zunächst kritisch gesehen. Hinzpeter erwähnt in einem seiner Geburtstagsgrüße an seinen ehemaligen Zögling vom Februar 1887 die diesbezügliche Skepsis, die Prinzessin Victoria, die Mutter des späteren Kaisers, geäußert habe.⁵⁸

sprechen zu hören. Er war nicht gerade ermutigend, aber auch nicht entmutigend. Er hat mir einen etwas aufgeregten Eindruck gemacht, worauf ich vorbereitet war, aber außerordentlich brav und offen. Er sprach ganz rührend von der Liebe der Kunstschüler, die man sich erwerben könne und müsse. Darauf legt er nun wieder ein Hauptgewicht, und ich kann mir wohl denken, daß er ganz der Mann war, diese Seite der Direktorialen Pflichten zu cultivieren.“

- 54 Johannes Kalckreuth: Wesen und Werk meines Vaters (wie Anm. 51), S. 160.
- 55 HStAD, F 23 A 334/7, Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 29. September 1885; ebd., Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 4. Oktober 1885; ebd., Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 13. Oktober 1885. – Siehe auch: F 23 A 365/18, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 1. Oktober 1885.
- 56 Gegen den anfänglichen Widerstand des Großherzogs konnte der Graf durchsetzen, daß die Kunstschule künftig nicht mehr der Oberaufsicht des Ministeriums unterstand und die ehemaligen Schulstatuten wieder ihre volle Gültigkeit erhielten, wodurch er als Direktor allein in Absprache mit dem Großherzog ohne Hinzuziehung des Ministeriums in allen Personal- und Budgetfragen die volle Entscheidungsgewalt besaß (HStAD, F 23 A 334/7, Graf Emil an seinen Vater Graf Carl, Weimar, 19. Oktober 1885). – Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule (wie Anm. 43), S. 140, äußert die Ansicht, der Großherzog habe mit der Berufung des Grafen die Oberaufsicht des Ministeriums über die Schule aufgehoben und die alten Schulstatuten wieder in Kraft treten lassen, Vorsichtsmaßnahmen, die ihm unter den bürgerlichen Direktoren Hagen und Brendel notwendig erschienen waren. Aus dem angeführten, ausführlichen Brief des Graf Görtz vom 19. Oktober 1885 geht aber eindeutig hervor, daß er erst nach mehrmaligen Verhandlungen mit dem uneinsichtigen Großherzog die Wiedereinsetzung der ursprünglichen Schulstatuten erreichen konnte.
- 57 HStAD, F 23 A 365/20, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 23. Januar 1887; 30. Januar 1887, 2. Februar 1887, 23. Februar 1887.
- 58 HStAD, F 23 A 383/5, Dr. Georg Hinzpeter an Graf Emil, Bielefeld, 14. Februar 1887: „Nach dem, was ich in Berlin und Potsdam gehört, zu meiner aufrichtigsten Freude gehört, scheinen Sie in Weimar zu gedeihen und folglich Gedeihliches zu schaffen. In Berlin wollte man zwar – höchst kritisch wie die Prinzessin-Künstlerin ist – kein endgiltiges Urteil fällen, noch keineswegs das Experiment als gelungen gelten lassen u.s.w. An der Interpretation solcher Restriktionen gewöhnt, freute ich mich an dem, was sie unausgesprochen zugaben. Ihre Verwandten in Potsdam waren freilich viel enthusiastischer und erklärten, daß wenig-



Abb. 1 *Erbherzog Carl Alexander, Gemälde von Friedrich Remde, 1836*

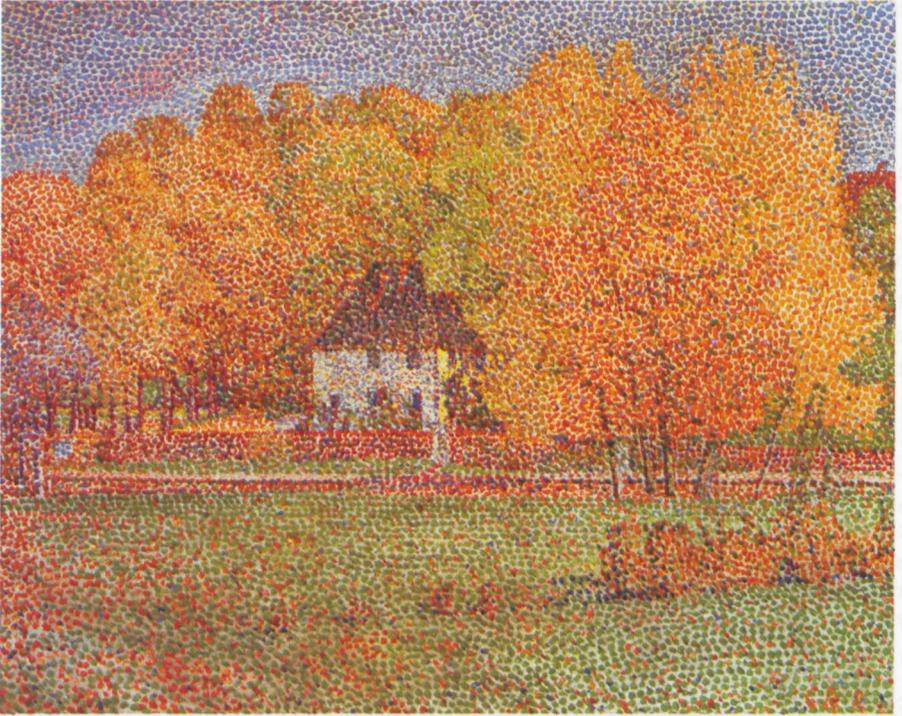


Abb. 2 *Goethes Gartenhaus, Gemälde von Christian Rohlf, 1902*

„Nach dem ersten Mal mit dem Bildwerk, das man sich als Kunstwerk betrachtet, schenken Sie in Wasser zu gehen und nicht Gedächtnis zu schaffen. In Berlin sollte man nur – höchst langsam wie die Pariserer Künstler ist – am richtigen Ort zu sitzen, nach dem Weg der Exponate zu gehen, gelassen gelassen lassen u.ä. An der Interpretation dieser Kunstwerke geht es nicht, denn es geht um das, was sie ausgesprochen haben. Ihre Vermutungen zu Punkten waren jedoch viel interessanter und erklärten, dass wenig



Abb. 3 *An der Windmühle bei Weimar, Gemälde von Theodor Hagen, um 1890*

Abb. 4 *Blick von K. H. der Großherzogin vom Schloss in der Gegend von Weimar*
La Grande Princesse in Aschke, Gemälde von Ernst W. Schwan, 1890



Abb. 4 *Matinee bei Franz Liszt, Gemälde von Hans W. Schmidt, um 1880*

Abb. 2 *Grandes Concerts, Gemälde von Christian Rabig, 1907*

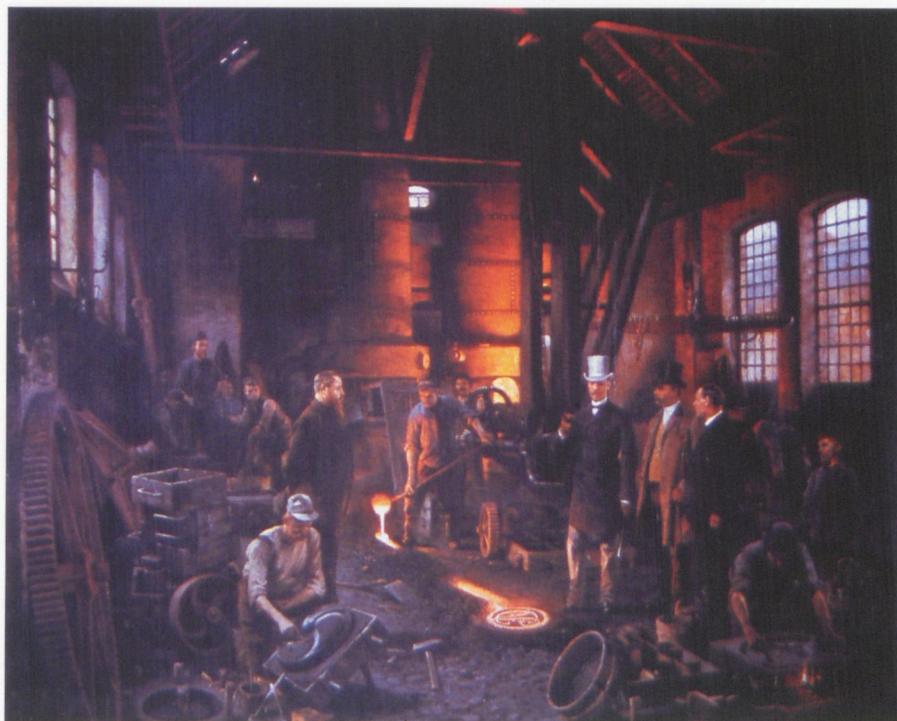


Abb. 5 *Besuch Sr. K. H. des Großherzogs von Sachsen in der Eisengießerei von L. Steiberitz in Apolda, Gemälde von Hans W. Schmidt, 1889*



Abb. 6 *Der erste Burghof der Wartburg nach Süden, Pinsel und Feder in Braun, laviert, von Bernhard von Arnswald, nach 1865*



Abb. 7 Großherzog Carl Alexander in Generalsuniform, Pastell von Berthold Woltze



Abb. 8 u. 9 Carl Alexander zum 100. Geburtstag, Eisengußmedaille von Eugenie Berner-Lange, 1918



Abb. 10 Carl Alexander, Lithographie von Léon Noel nach einem Gemälde von Richard Lauchert, 1856

Abb. 11 Friedrich Heibel an Carl Alexander, 10. April 1807, Dank für die Ernennung zum Privatbibliothekar des Großherzogs



Abb. 11
Hans Christian Andersen

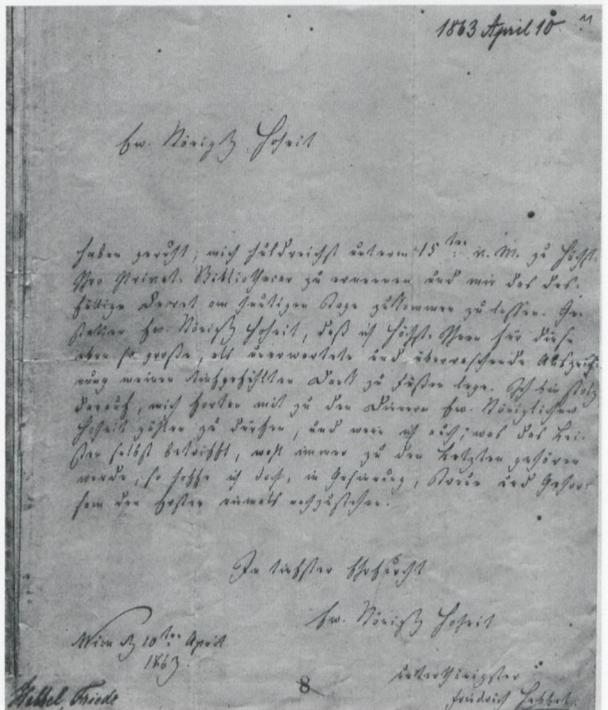


Abb. 12 Friedrich Hebbel an Carl Alexander, 10. April
1863, Dank für die Ernennung zum Privat-
bibliothekar des Großherzogs



Abb. 13
Reichskommissar für Ostafrika
Hermann von Wissmann als Major
mit dem Sachsen-Weimarischen
Falkenorden

Ad. E. Lüderitz Bremen 9 Aug. 1884.
"Angra Pequena. I. N. A.
Gerhard Roblfs von Weimar 9. 8. 84

Abb. 14 Eintragung der Afrikaforscher Adolf Lüderitz und Gerhard Roblfs
im Stammbuch der Wartburg am 9. August 1884



Abb. 15 *Inskript über der Tür des großen Saales im Hotel „Thüringer Hof“ in Windhuk, Namibia*



Abb. 16 *Carl Alexander verabschiedet sich von Bismarck bei seinem Besuch in Friedrichsruh am 1. Juli 1897*



Abb. 17 Bismarckturm auf dem Ettersberg, errichtet 1900/1901

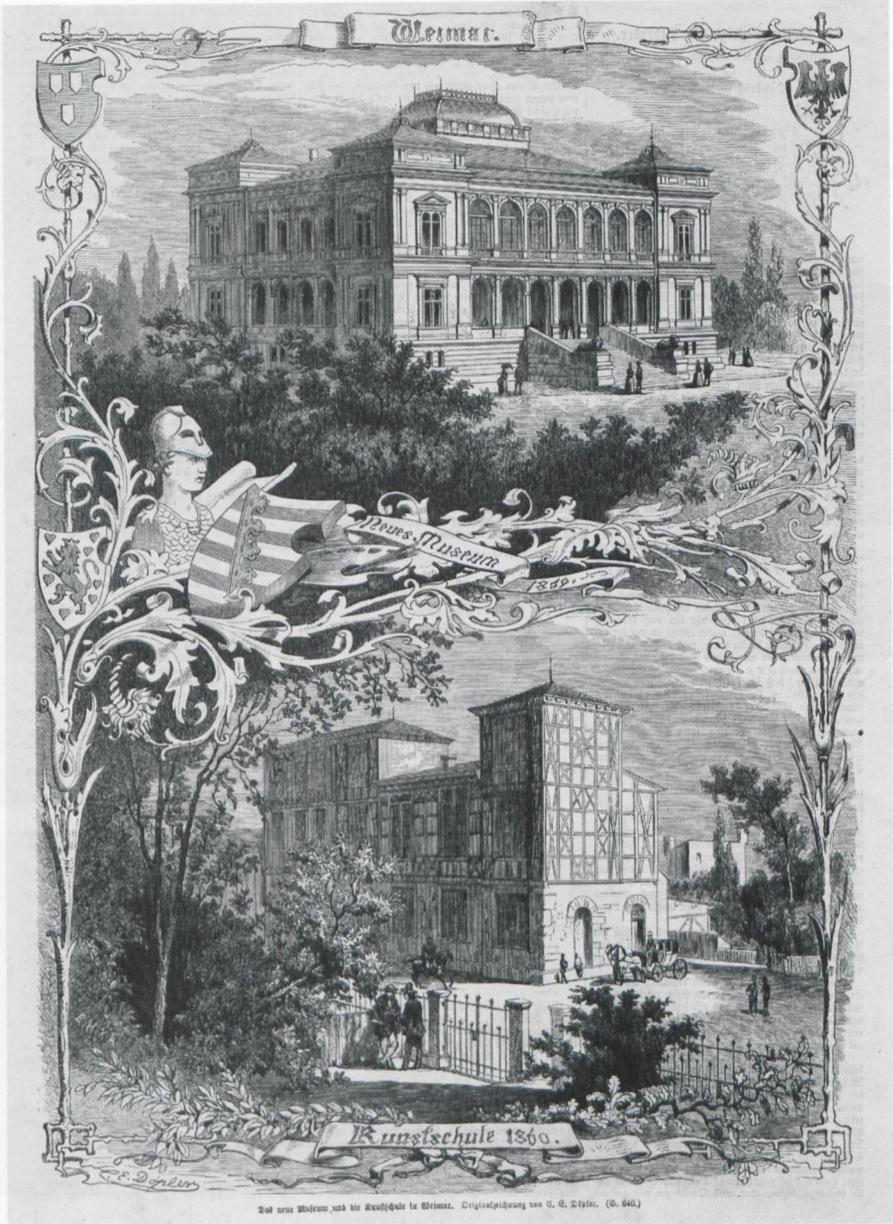
Abb. 19 Karl Friedrich Graf von Schütz genannt
von Gürt, Direktor der Kammerkassensache und
Freund Kaiser Wilhelm II., Lithographie
von Otto Kuhn, um 1900



Abb. 18 *Carl Alexander mit Kaiser Wilhelm II. vor dem Palas der Wartburg, 1897*



Abb. 19 *Emil Friedrich Graf von Schlitz genannt von Görtz, Direktor der Kunstschule und Freund Kaisers Wilhelms II., Lithographie von Otto Rasch, um 1900*



Das neue Museum und die Kunstschule in Weimar. Originalzeichnung von C. G. Döpler. (S. 640.)

Abb. 20 Neues Museum und Kunstschule in Weimar, Stich nach einer Zeichnung von Carl Döpler, 1860



Abb. 21 *Weimarer Hoftheater vor dem Brand von 1825, Aquarellzeichnung von Peter Woltze*

Abb. 19 *Zwei Friedrich Graf von Schütz genannt von Görz, Direktor der Kunstschule und Freund Kaiser Wilhelms II., Lithographie von Otto Kank, um 1900*

Wir Carl Alexander

von Gottes Gnaden

Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, Landgraf in Thüringen,
Markgraf zu Meißen, gefürsteter Graf zu Henneberg, Herr zu
Blankenhain, Neustadt und Lautenburg
rc. rc.

Nachdem Wir in Gnaden beschloffen haben, in Unserer Haupt- und
Residenzstadt Weimar ein

Goethe-Nationalmuseum

zu errichten, verordnen Wir durch gegenwärtigen

Stiftungsbrief,

was folgt:

§ 1.

Das unter Unserer besonderen Fürsorge und Obhut stehende Goethe-Nationalmuseum ist eine staatliche, der öffentlichen Benutzung gewidmete Anstalt, welche den Zweck verfolgt, das Goethe-Haus nebst dessen Zubehörungen in einer dem Andenken Goethes würdigen pietätvollen Weise zu erhalten, die Goethe'schen Sammlungen sowie andere von Goethe herrührende oder zu ihm und seinem Wirken in Beziehung stehende Gegenstände zu bewahren und der Goethe-Forschung wie der Verehrung für den Dichter eine fördernde und weisevolle Stätte darzubieten.

§ 2.

Die Oberaufsicht über das Museum steht in gleicher Weise, wie dies bei den andern staatlichen Anstalten für Wissenschaft und Kunst geordnet ist, Unserem Staats-Ministerium zu.

§ 3.

Für das Museum besteht ein aus fünf Mitgliedern zusammengesetztes Curatorium. Eines der Mitglieder ist der Director des Museums — § 4 —.

14*

fallen die zur Graf Hendel-Vulpinus'schen Stiftung gehörigen Gegenstände in das freie Eigenthum der Stifter oder deren Erben zurück.

So geschehen und gegeben Schloß Wartburg, den 8. August 1885.



Carl Alexander.

Stiftling.

Abb. 22 Stiftungsbrief Carl Alexanders zur Gründung des Goethe-Nationalmuseums vom 8. August 1885 (erste und letzte Seite)



Abb. 23
*Hofrat Prof. Dr. Carl Ruland,
Direktor des Großherzoglichen
Museums seit 1870 und
erster Direktor des Goethe-
Nationalmuseums*

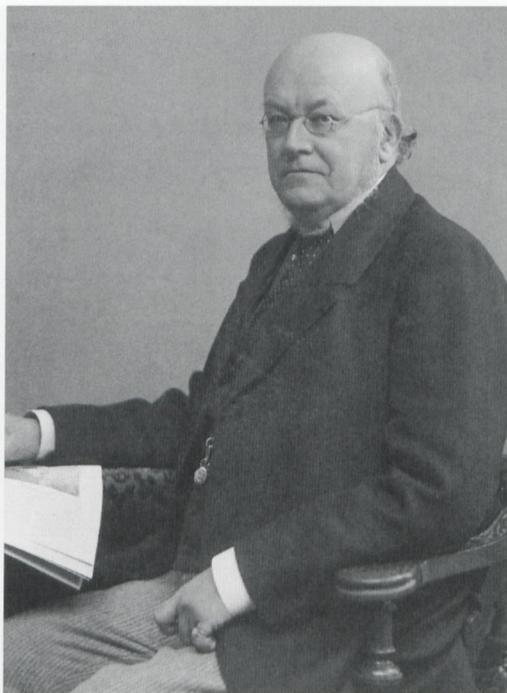


Abb. 24 *Schloß Ettersburg zur Zeit Carl Alexanders, Vorzeichnung von Ludwig
Robbock, Stich von Johann Poppel*

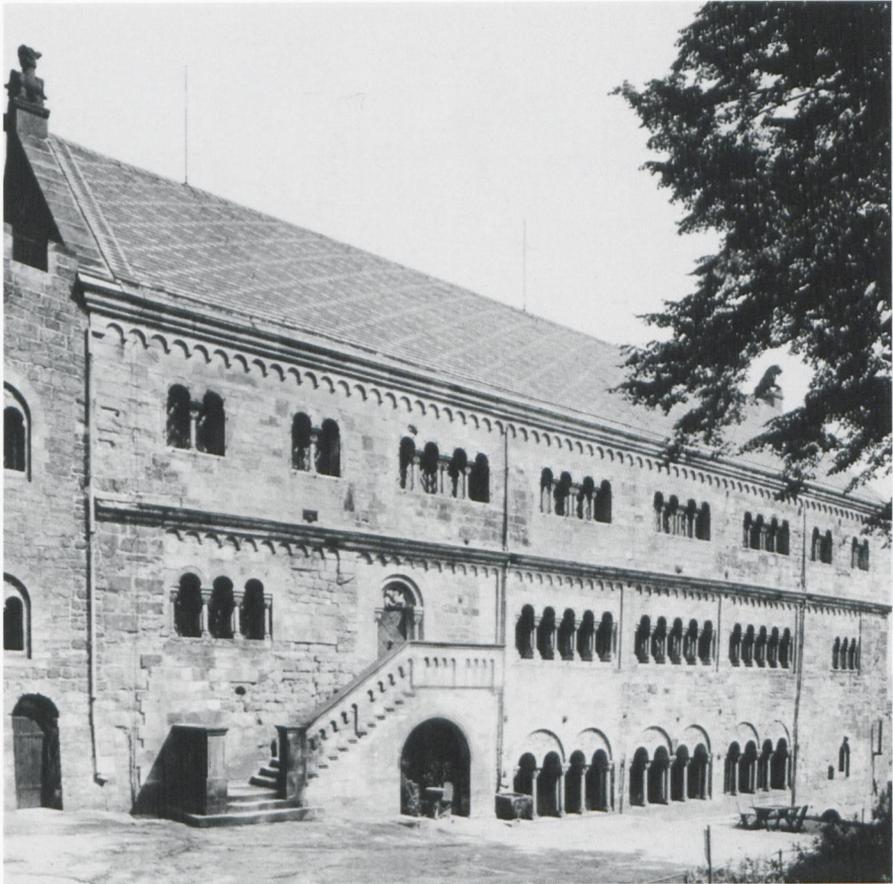


Abb. 25 Wartburg, Palas mit Außentreppe und angrenzendem Altan nach Entwürfen Hugo von Ritgens, 1896

Abb. 27 Joseph Victor von Scheffel im Speiseraum, Pausenraum um 1900



Abb. 26 Wartburg, Zeichnung von Joseph Victor von Scheffel, Tuschfeder und Bleistift auf Papier

Abb. 24 Schloß Pilsen bei der Zeit Carl Alexanders, Vorzeichnung von Ludwig Kobbach, Nach von Johann Poppel-



Abb. 27 *Joseph Victor von Scheffel im Staatsrock, Fotografie um 1880*

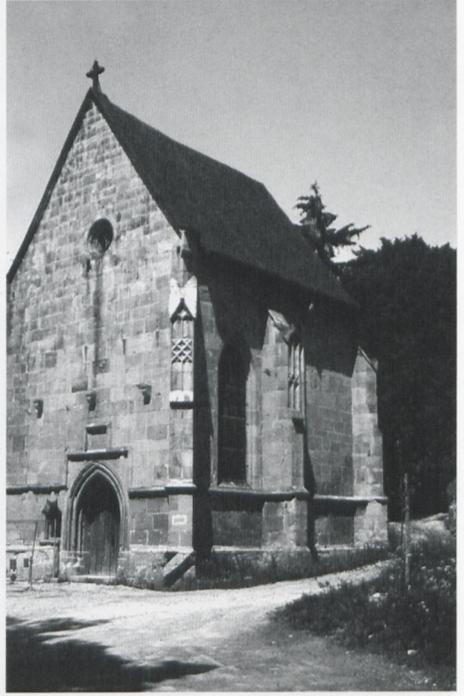


Abb. 28
*Liboriuskapelle bei
Creuzburg an der Werra*



Abb. 29 *Ruine der Klosterkirche Thalbürgel, um 1840*



Abb. 30
Carl Alexander in Jägerpose



Abb. 31
Carl Alexander im Wintergarten



Abb. 32 „Serenissimo am Schreibtisch. Wartburg Ende Oktober 1900“



Abb. 33 Einweihung des Carl-Alexander-Denkmal von Adolf Brütt auf dem Weimarer Karlsplatz am 24. Juni 1907

Mit der Thronbesteigung Wilhelms II. sollten solche kritischen Stimmen allerdings verstummen. Der Graf war dem Kaiser sakrosankt. Hinzpeter hatte dafür gesorgt, daß Graf Görtz Ende der 1880er Jahre seine Freundschaft mit dem jungen Kaiser erneuerte.⁵⁹ Er hatte ein Treffen zwischen Wilhelm II. und Graf Görtz in Schlitz arrangiert, wodurch sich die Bekanntschaft vertiefte und Görtz schließlich zur zweiten Nordlandreise im Sommer 1890 eingeladen wurde. Seit dieser Zeit sollte Görtz regelmäßig den Kaiser auf dessen Nordlandfahrten begleiten.⁶⁰

Görtz sollte allerdings – zum Leidwesen Hinzpeters – Philipp zu Eulenburg die Rolle des politischen Beraters überlassen und der Politik gänzlich fernbleiben, um sich zu einem der unentbehrlichsten Unterhalter des Kaisers und der übrigen Teilnehmer an den Liebenberger Jagden und den Nordlandfahrten auf der Jacht Hohenzollern zu entwickeln.⁶¹ Vor allem mit seinen Tierimitationen war er erfolgreich und seine Fähigkeiten als eines „Löwen, Nilpferd und Derwisch-Geheul-Mimikers“ erfreuten sich an höchster Stelle großer Beliebtheit.⁶² Doch hatte Graf Görtz auch noch für derbere Späße der Männergesellschaft des Kaisers zu sorgen, indem er etwa 1892 auf einer Liebenberger Soirée einen männchenmachenden Pudel nachzuahmen hatte.⁶³ Daß Graf Görtz dennoch zu den

stens die einzigen gesellschaftlichen Genüsse in Ihrem Hause in der monotonen Residenz zu finden seien.“

- 59 Isabel V. Hull: *The Entourage of Kaiser Wilhelm II* (wie Anm. 10), S. 66-68.
- 60 Birgit Marschall: *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II.* (= Skandinavische Arbeiten, Bd. 9). Heidelberg 1991, S. 36-38 und S. 222; zu den Aufzeichnungen, Erinnerungstücken und Fotos des Grafen Görtz von den Nordlandreisen mit dem Kaiser zwischen 1890-1901: Eckhart G. Franz: *Nachlaß des Grafen Carl von Schlitz gen. von Görtz* (wie Anm. 41), S. 157ff., Nr. 397/1-397/7; als zeitgenössische Stimmen siehe: Paul Güßfeldt: *Kaiser Wilhelm's II. Reisen nach Norwegen in den Jahren 1889 bis 1892*. 2. Auflage Berlin 1892; Philipp zu Eulenburg-Hertefeld: *Mit dem Kaiser als Staatsmann und Freund auf Nordlandreisen*. 2 Bde. Dresden 1931.
- 61 Isabel V. Hull: *The Entourage of Kaiser Wilhelm II* (wie Anm. 10), S. 66f.
- 62 Das Zitat aus einem Brief Alexander von Varnbülers an Philipp Eulenburg vom 1. Mai 1896; siehe: *Philipp Eulenburgs politische Korrespondenz* (wie Anm. 42), Bd. II, Nr. 1206, S. 1661, Anm. 4.
- 63 In einem Brief vom 6. Oktober 1892 bat Philipp zu Eulenburg den Grafen nach Liebenberg zu kommen, wo ihn der Kaiser zu sehen wünschte. In demselben Brief forderte Eulenburg Görtz auf, zusammen mit Georg von Hülsen, der ebenfalls zum Liebenberger Kreis gehörte, für die Unterhaltung des Kaisers Sorge zu tragen. Georg von Hülsen entwarf daraufhin in einem an Graf Görtz gerichteten Brief vom 17. Oktober folgendes Programm: „Wie Athene aus dem Haupt des Jupiter springt eben der Gedanke aus dem meinen: Sie müssen von mir als dressierter Pudel vorgeführt werden! – Das ist ein 'Schlager' wie kein anderer. Bedenken Sie: hinten geschoren (Tricot), vorn langer Behang aus schwarzer oder weißer Wolle, hinten unter dem echten Pudelschwanz eine markierte Darm-Öffnung und, sobald Sie 'schön machen', vorne ein Feigenblatt. [...] S. M. soll zufrieden sein.“ *Ebd.*, Bd. II, S. 952f., Nr. 712 und *ebd.* Anm. 3.

feineren und gebildeteren Persönlichkeiten im Umkreis des Monarchen gehörte, ist durch Eulenburg bezeugt.⁶⁴

Carl Alexander faßte inzwischen immer mehr Vertrauen zu seinem neuen Kunstschuldirektor. In allen Kunstschulangelegenheiten ließ er dem Grafen freie Hand. Er duldete, daß Görtz im Juni 1890 den Weggang Leopold von Kalckreuths betrieb, da vorgeblich eine Dominanz der pleinairistischen Richtung an der Schule zu befürchten sei.⁶⁵ Im Juni 1891 besuchte er den Grafen in Schlitz.⁶⁶ Als die Gräfin während des Aufenthalts gegenüber Carl Alexander die Befürchtung aussprach, daß die längeren Aufenthalte ihres Mannes in Schlitz von den Professoren der Kunstschule ausgenutzt werden könnten, um gegen ihren Mann zu intrigieren und dadurch der Schule zu schaden, zerstreute der Großherzog solche Ängste.⁶⁷ Tatsächlich sollten die sich häufenden Abwesenheiten des Grafen aus Weimar eine vom Großherzog gebilligte Sonderregelung erforderlich machen.⁶⁸

Wie hoch das Ansehen des Grafen kurz vor der Jahrhundertwende beim Kaiser gestiegen war, ist zum einen daraus zu ersehen, daß er 1896 ernstlich vorhatte, eine Tochter des Grafen mit seinem Schwager Herzog Ernst Günther von Schleswig-Holstein-Sonderburg zu vermählen, ein Plan der sich allerdings zerschlug.⁶⁹ Zum anderen fand die Wertschätzung Wilhelms II. darin ihren Aus-

64 Ebd., Bd. III, Nr. 1377, S. 1901f.: Eulenburg an Bernhard von Bülow, S.M.Y. Hohenzollern, 4. Juli 1898: „Den Tag über habe ich sehr viel mit dem Kaiser gesprochen – ganz in der alten Weise über tausend Dinge; mehr über Kunst als über Politik. Die feiner gebildeten Elemente, Kuno, Görtz, Güßfeldt, treten hinter der Menge der anderen zurück.“

65 Der eigentliche Grund für die Vertreibung des jungen Kalckreuth lag in der gekränkten Eitelkeit des Grafen. Nachdem Leopold von Kalckreuth bei der Besetzung der Jury der Münchner Jahresausstellung von 1890 dem Grafen vorgezogen worden war, begann Görtz erfolgreich bei Carl Alexander gegen Kalckreuth zu intrigieren. Siehe: Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (wie Anm. 12), S. 202-205.

66 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1991, Tagebuch Carl Alexander, 13. Juni 1891.

67 Ebd., Eintragung vom 19. Juni 1891.

68 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1992, Tagebuch Carl Alexander, 19. Oktober 1892: Bei Gräfin Görtz, die gerade aus Berlin zurückgekehrt ist und sich von einer Erkältung erholt hat: „Été plus tard à l'atelier de son mari qui me fait lecture d'un mémoire par lui conçu et tracé pour régler les affaires de l'école pendant ses absences. Ce mémoire est bon car il est pratique.“

69 Der Bruder der Kaiserin, Herzog Ernst Günther von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg, beabsichtigte 1896 Johanna von Spitzemberg, die Nichte des württembergischen Bundesratsbevollmächtigten Axel Freiherr von Varnbüler, zu ehelichen. Wilhelm II. hatte dagegen ganz andere Pläne und wünschte, seinen Schwager mit einer Tochter des Grafen Görtz zu vermählen. Noch rechtzeitig bevor Wilhelm II. mit entsprechenden Avancen an den Grafen Görtz herantreten konnte, erfuhr er von Philipp zu Eulenburg von den bereits fortgeschrittenen Heiratsplänen Ernst Günthers mit Johanna von Spitzemberg. Gegen eine solche unstandesgemäße Liaison verwahrte sich das Kaiserpaar aber ganz entschieden, so daß Ernst Günther seine Heiratsabsichten aufgab. Im Zuge der Turbulenzen wurde auch der Plan fallengelassen, für Ernst Günther bei Graf Görtz um die Hand von dessen Tochter anzuhalten. Ernst Günther sollte schließlich zwei Jahre später, am 2. August

druck, daß Graf Görtz zu mehreren umfangreichen Berliner Skulpturenprojekten herangezogen wurde, darunter die Ausschmückung der Berliner Siegesallee. Auf Wunsch des Kaisers wurden zwischen 1898 und 1901 seitlich der 1873 angelegten Siegesallee im südlichen Tiergarten insgesamt 32 Denkmalgruppen aufgestellt, die die Geschichte Preußens und des Hauses Hohenzollern von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Reichseinigung versinnbildlichen sollten. Alle maßgeblichen Berliner Bildhauer waren an dem Projekt beteiligt. Die Standbilder der einzelnen Herrscher umgab jeweils eine marmorne Sitzbank mit zwei Büsten herausragender Persönlichkeiten der Zeit.⁷⁰ Graf Görtz schuf für die Siegesallee zwischen 1897 und 1900 die Standfigur des Markgrafen Ludwig II. (1351-1365) sowie die beiden Büsten „Hasso der Rote von Wedel“ und „Friedrich von Lochen“.⁷¹ Der Kaiser – von dem der Direktor des Hohenzollernmuseums Paul Seidel den Ausspruch überliefert: „Wäre Ich nicht der Kaiser, so möchte Ich Bildhauer sein.“⁷² – verfolgte aufmerksam den Fortgang der Arbeiten und besuchte die Künstler häufig im Atelier. Auch Graf Görtz blieb von der kaiserlichen Kritik nicht verschont und mußte die Figur des Markgrafen mehrmals überarbeiten.⁷³

Doch als am 14. November 1900 die vom Grafen Görtz geschaffene Denkmalgruppe zusammen mit zwei anderen auf der Siegesallee feierlich unter Anwesenheit des Kaiserpaars eingeweiht wurde, zeigte sich Wilhelm II. äußerst zufrieden. Noch am selben Tag telegraphierte er an die Mutter des Grafen, um ihr von dem „ungetheilten Beifall“, den das Werk ihres Sohnes gefunden habe, zu berichten.⁷⁴ Görtz hat seinerseits in einem Brief an seine Mutter ausführlich von der Feierlichkeit berichtet.⁷⁵ Besonders wichtig war ihm, daß ihm der Kaiser den

1898, Prinzessin Dorothea von Sachsen-Coburg und Gotha zur Frau nehmen. Siehe dazu: Philipp Eulenburgs politische Korrespondenz (wie Anm. 42), Bd. II, Nr. 1206, 1227, 1230 und 1231; siehe auch: John C. G. Röhl: Hof und Hofgesellschaft unter Kaiser Wilhelm II. In: Kaiser, Hof und Staat (wie Anm. 9), S. 78-115, S. 106.

70 Ute Lehnert: Der Kaiser und die Siegesallee (wie Anm. 6), S. 8f.: Die Reste dieser 1938 umgesetzten und 1950 abgebauten und teilweise vergrabenen Skulpturenallee befinden sich heute im stadteigenen Lapidarium Berlins am Halleschen Ufer Nr. 78.

71 Ebd., Nr. 11, S. 132-135 und Abb. 37: Maße unbekannt; Denkmalgruppe im Zweiten Weltkrieg zerstört; Foto auch in: HStAD, R 4, 25682/1.

72 Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst. Berlin 1907, S. 22.

73 Uta Lehnert: Der Kaiser und die Siegesallee (wie Anm. 6), S. 135.

74 HStAD, F 23 A 366/3, Kaiser Wilhelm II. an Gräfin Anna, Telegramm Berlin, Schloß, 14. November 1900: „Em's [Emils] Gruppe soeben enthüllt, ein Werk voll warmer und origineller Kunstempfindung, hat es in seiner feinen Durchführung ungetheilten Beifall der Zuschauer geerntet. Es macht mir eine unbeschreibliche Freude Ihnen sofort Nachricht von seinem ersten von vollem Erfolg gekröntem Werk geben zu können. Wilhelm I.R.“

75 HStAD, F 23 A 365/33, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Berlin, 14. November 1900: „Nach der Enthüllung des ersten Denkmals ging es zum meinigen. Ich hatte die Freude zu sehn [sic], daß es den Leuten offenbar wirklich gefiel, vor allem auch dem Kaiser. Auch Begas sagte mir sehr freundliche Worte, mich als künstlerischen 'Kollegen' begrüßend.“

Titel eines Professors angetragen hatte. Da das in Preußen aber nur in Rücksprache mit dem Ministerium geschehen konnte, hatte der Kaiser Carl Alexander gebeten, ihm den entsprechenden Titel zu verleihen.⁷⁶ Dieser Titel, so Görtz, werde wesentlich dazu beitragen, ihn vor der Welt nicht mehr als Dilettanten, sondern als wahren Künstler erscheinen zu lassen.⁷⁷ Tatsächlich hatte bereits Anfang November der Kaiser den Weimarer Großherzog angewiesen, den Grafen zum Professor zu ernennen, woraufhin sich Carl Alexander bei Görtz am 12. November erkundigt hatte, ob diese Bezeichnung mit dessen Grafentitel und seinem Direktorenamt vereinbar sei.⁷⁸ Am 24. November konnte schließlich Graf Görtz stolz seiner Mutter vermelden: „Professor bin ich bereits. Das Dekret (vom 14. Nov. datiert) erhielt ich in Neudeck am Tage meiner Abreise.“⁷⁹

Das Vorgehen des Kaisers in dieser Sache wirft ein bezeichnendes Licht auf dessen Verhältnis nicht nur zu Carl Alexander im speziellen, sondern den Reichsfürsten im allgemeinen. Carl Alexander wird sicherlich nicht abgeneigt gewesen sein, seinen altgedienten Kunstschuldirektor mit einem Professorentitel auszuzeichnen, doch bleibt es bemerkenswert, daß der Kaiser einen Landesfürsten anweisen konnte, eine Person seiner Wahl zum Professor zu ernennen. Carl Alexander stand zu dieser Zeit der offiziellen preußischen Staatskunst ablehnend gegenüber. Nach der Reichseinigung 1871 hatte er noch euphorisch Anton von Werners Gemälde der Kaiserproklamation in Versailles begrüßt.⁸⁰ Ende der 1890er Jahre hatte er allerdings einen wesentlich nüchterneren Standpunkt gegenüber dem borussischen Denkmalkult eingenommen, wie seine Einschätzung des 1897 eingeweihten, von Reinhold Begas geschaffenen Kaiser-Wilhelm-Denkmal vor

76 Ebd.: „Ferner wollte er [der Kaiser] mir gern den Titel ‘Professor’ zuwenden, und da er den preußischen Bestimmungen nach diesen nicht ohne weiteres verleihen kann (ohne den Minister etc. zu fragen) theilte er mir mit freudestrahlendem Gesicht mit, er habe den Großherzog von Weimar gebeten mir den Titel zu verleihen. Ich hätte es lieber vom Kaiser gehabt (und sonst nichts) aber da er es ist, der ihn mir verschafft, verdanke ich ihn doch ihm.“

77 Ebd.: „Ich habe somit die Ehre mich dir als ‘Professor’ vorzustellen. Der Titel ist mir als Anerkennung meiner künstlerischen Bestrebungen sehr werthvoll; er charakterisiert mich besser als alles Andere der Künstlerwelt gegenüber als ‘Künstler’ im Gegensatz zum ‘Dilettanten’, und dadurch erhält er für mich seine Bedeutung.“

78 HStAD, F 23 A 386/1, Großherzog Carl Alexander an Graf Emil, Weimar, 12. November 1900.

79 HStAD, F 23 A, 365/33, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Berlin, 24. November 1900.

80 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1969, Tagebuch Carl Alexander, 25. Januar 1873: Zeigt seinen Kindern Victor von Scheffels „Trompeter von Säckingen“ mit Illustration aus der Hand Anton von Werners: „un vrai triomphe pour l’art allemand.“ – Ebd., 26. März 1873: Erneute Begeisterung für die Illustrationen; im Atelier Anton von Werners sieht er die Vorarbeiten zu dessen „Kaiserproklamation in Versailles“: „Il promet de devenir superbe.“ – Weitere lobende Erwähnungen Anton von Werners: HA A XXVI, Nr. 1970, Tagebuch Carl Alexander, 26. März und 21. April 1874.

dem Berliner Schloß belegt.⁸¹ In einer Tagebucheintragung vom 5. März äußerte er sich ablehnend zu Begas' riesenhaftem neobarocken Denkmal und verweigerte dem Künstler, der Anfang der 1860er Jahre für kurze Zeit an der Weimarer Kunstschule unterrichtet und den er damals geschätzt hatte, die Ehrenmitgliedschaft im Weimarer Künstlerverein.⁸² Es ist daher anzunehmen, daß Carl Alexander auch dem Beitrag seines Kunstschuldirektors zur Berliner Siegesallee im Grunde genommen mit Befremden gegenüberstand.⁸³

Der Großherzog scheint denn auch dem Grafen zunehmend die Rolle eines Gesellschafters und Unterhalters zugewiesen zu haben. Künstlerische Aufträge erteilte er ihm jedenfalls nicht. Der zwischen 1894 und 1897 in Weimar weilende preußische Gesandte Ludwig Raschdau hielt in seinen Erinnerungen die gängige Einschätzung fest, die man sich in Weimar von dem Grafen gebildet hatte: „Hier wird der Graf allgemein als ein 'guter Kerl' bezeichnet, ohne praktischen Beruf, aber mit künstlerischen Anlagen. [...] kurz er mag wohl seinen hohen Beschützer gut unterhalten. Dank seinem Körperumfang ist er wohl der schwerste Mann Weimars.“⁸⁴

Nicht gänzlich zufrieden mit seinem Wirkungskreis in der thüringischen Residenzstadt, scheint Graf Görtz seit Anfang der 1890er Jahre mit dem Gedanken gespielt zu haben, sein Weimarer Amt aufzugeben. Schon 1892, nach der Verleihung des Hausordens zum Weißen Falken durch den Großherzog, hatte er an seine Mutter geschrieben, daß er seine Tätigkeit in Weimar als abgeschlossen erachte.⁸⁵ Auch nach dem Tod des Großherzogs im Januar 1901, als er schließlich

81 Abb. in: Katalog zur Ausstellung: Fontane und die bildende Kunst. Hrsg. von Claude Keisch u. a., Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 4. September – 29. November 1998. Berlin 1998, Nr. VIII/41: Photographie von Johannes O. Peters: Die Einweihung des National-Denkmal für Kaiser Wilhelm I. am 22. März 1897.

82 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1998, Tagebuch Carl Alexander, 5. März 1897: „Reçu Görtz auquel je communiquais que le peintre comte Harrach a accepté volontiers de devenir Ehren-Mitglied der Weimarischen Kunstgenossenschaft et que je n'ai pas offert distinction pareille à l'artiste Begas parce que je n'en admire nullement le monument fait par lui de l'Empereur Guillaume à Berlin.“ – Zur früheren Einschätzung Begas' siehe: ebd., Nr. 1959, Tagebuch Carl Alexander, 10., 14. und 23. Februar 1861.

83 Indes scheint kurz nach Carl Alexanders Tod die Anlage der Einzeldenkmäler der Berliner Siegesallee mit einem von einer halbrunden Sitzbank umgebenen Standbild in der Mitte bei einem öffentlichen Denkmalprojekt in Weimar Nachahmung gefunden zu haben. Das 1902 im Park an der Ilm errichtete, von dem Münchner Bildhauer Hermann Hahn geschaffene überlebensgroße Liszt-Denkmal ist ebenfalls von einer halbrunden Mauer mit Sitzflächen umgeben. Siehe: Andrea Volwachs: Der Bildhauer Hermann Hahn 1868-1945. München 1987 (= Phil. Diss. Bonn 1984), S. 334f. und 127f.

84 Ludwig Raschdau: In Weimar als Preußischer Gesandter (wie Anm. 24), S. 112 (Eintragung vom 19. Januar 1897).

85 HStAD, F 23 A 365/25, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 19. Juli 1892: „Er ist übrigens ein ganz reizender Orden. Ich betrachte ihn als eine Art Rahel, da ich nahezu 7 Jahre dafür gedient habe. Angenehm dabei ist übrigens auch – daß er gewissermaßen

seinen Rücktritt erklärte, dabei aber dem jungen Wilhelm Ernst noch bis zur Ernennung eines geeigneten Nachfolgers zu bleiben versprach, äußerte er gegenüber der Mutter, daß er „mehr als einmal“ den Wunsch gehabt habe, bereits zu Lebzeiten des greisen Großherzogs Weimar zu verlassen.⁸⁶

Von daher hatte sich Görtz bereits seit den 1890er Jahren zunehmend von Wilhelm II., der ihn häufig nach Berlin rief, vereinnahmen lassen.⁸⁷ Als regelmäßiger Teilnehmer der Nordlandfahrten des Kaisers war er in den Sommermonaten sowieso aus Weimar abwesend.⁸⁸ Hinzu kamen die vielen Jagden in Liebenberg, Rominten und Schlitz.⁸⁹ Doch gerade aufgrund dieser wachsenden Vertrauensstellung gegenüber dem Kaiser, die ihn von Weimar abzog, scheint der Graf, ob willentlich oder unwillentlich, für mehr als fünfzehn Jahre das Weimarer Kunstgeschehen vor Einmischungen Wilhelms II. abgeschirmt zu haben. Obwohl sich Weimar zu Beginn der 1890er Jahre zu einer Hochburg der Rezeption des französischen Impressionismus entwickelte und dort immer wieder in der „Permanenten Kunstausstellung“ Werke vor allem von Claude Monet, aber auch Alfred Sisley, Camille Pissarro und Gustave Courbet, ausgestellt wurden, scheint es der Kaiser nicht für nötig gehalten zu haben, reglementierend in die Weimarer Kunstszene einzugreifen.⁹⁰ In der Reichshauptstadt dagegen wurde auf die Präsentation französischer Kunst im Rahmen der Akademie-Ausstellungen und der ab 1893 abgehaltenen sogenannten Großen Berliner Kunstausstellungen aus politischen Gründen verzichtet. Die kaiserliche Ablehnung des Landschaftsgemäldes „Grunewaldsee“ von Walter Leistikow – das in seiner Tendenz zur flächigen Zusammenfassung der Details und der besonderen Hervorhebung des Stimmungswerts des Lichtes mit vielen Werken der Weimarer Maler, etwa von Ludwig von Gleichen-Rußwurm oder Franz Bunke, vergleichbar war – führte schließlich

dadurch, daß er ihn mir jetzt verleiht, anerkennt, daß mein bisheriges Verhältniß zu Ende ist (wie ja die Diplomaten immer erst bei ihrer Abberufung dekoriert werden).“

- 86 HStAD, F 23 A 365/34, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 8. Januar 1901: „Nun wird wohl gleich nach der Beisetzung (etwa Montag) meine offizielle Loslösung von Weimar kommen. Ich will den jungen Herrn nicht im Stich lassen, bis er einen neuen Direktor hat, es kann sich also immer noch ein paar Monate hinziehen, bis ich hier ganz abschließe. Ich bin jetzt doch sehr froh, daß ich den guten alten Großherzog nicht im Stich gelassen habe bei Lebzeiten, trotzdem mir der Wunsch mehr als einmal nahe lag.“
- 87 HStAD, F 23 A 365/24, Graf Emil an seine Mutter Gräfin Anna, Weimar, 4. Februar 1891: „Ich wollte ich könnte bei dir sein, aber ich kann wirklich jetzt nicht gut hier weg; ich bin ja überhaupt noch kaum zu Athem gekommen hier, mit diesen Reisen nach Berlin.“
- 88 Birgit Marschall: Reisen und Regieren (wie Anm. 60), S. 222.
- 89 Adelheid von Schorn, die zuverlässige Chronistin des nachklassischen Weimar, erwähnt, daß Graf Görtz in den 1890er Jahren in Weimar lediglich ein Absteigequartier behalten und seinen Wohnsitz fast gänzlich nach Schlitz verlegt habe. Vgl. Adelheid von Schorn: Das nachklassische Weimar (wie Anm. 28), S. 289. Aus den nachgelassenen Briefen ist allerdings zu ersehen, daß Görtz sein Weimarer Haus an der Belvederer Allee Nr. 19 bis zur Aufgabe seines Direktorenpostens 1902 behielt.
- 90 Zur Impressionismus-Rezeption in Weimar vgl. Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (wie Anm. 12), S. 237-277.

1898 zur Bildung der Berliner Sezession.⁹¹ Im Gegensatz dazu scheint sich der Kaiser zu Lebzeiten Carl Alexanders nicht sonderlich für Weimar interessiert und von den dortigen Ausstellungen französischer Impressionisten Notiz genommen zu haben.⁹² Durch den Grafen Görtz glaubte er sich bestens über die Weimarer Zustände informiert. Zudem konnte er sich auf den Grafen verlassen, wenn es galt, gegen einzelne Repräsentanten ungeliebter Kunstströmungen wie der Pleinairmalerei durchzugreifen. Schließlich hatte der Graf 1890 erfolgreich, wenn auch vornehmlich aus gekränkter Eitelkeit, die Entlassung Leopold von Kalckreuths, des späteren Präsidenten des Deutschen Künstlerbundes, aus dem Weimarer Professorenamt betrieben. So konnte sich in Weimar – zwar gegen einzelne örtliche Widerstände, aber ohne Einspruch des Kaisers – erstmals in Deutschland ein Zentrum impressionistischer Landschaftsmalerei herausbilden.

Carl Alexander und Wilhelm II: Gemeinsamkeiten ihrer Kunstförderung

Welche Bedeutung Wilhelm II. Weimar innerhalb der deutschen Kulturpolitik zumaß, wird aus einer Ansprache ersichtlich, die er am 27. April 1901 anlässlich seines ersten Besuches bei dem erst seit kurzem regierenden Großherzog Wilhelm Ernst auf der Wartburg bei Eisenach hielt. Nach Ansicht des Kaisers habe Weimar die Funktion eines „Palladiums der Ideale“, unter dessen Schutz Wissenschaft und Kunst in Deutschland gediehen. Auf Weimar blickten daher „von allen Gauen Deutschlands die Gelehrten und diejenigen, die sich noch ein jugendfrohes Herz bewahrt haben und alle, welche noch an Ideale glauben.“⁹³

Eine solche Rede, die auch als eine Mahnung an den jungen Großherzog verstanden werden konnte, hätte Wilhelm II. zu Lebzeiten Carl Alexanders wohl kaum gehalten, denn er wußte, daß sein eben erst verstorbener Großonkel wie kein anderer an der Wahrung von Weimars klassischem Erbe gearbeitet und stets eine, wenn auch romantisch eingefärbte, idealistische Ästhetik vertreten hatte. Dagegen konnte sich Wilhelm II. bei dem gesichtslosen Wilhelm Ernst nicht so sicher sein, inwieweit dieser mit den kaiserlichen Anschauungen konform gehen würde. Tatsächlich sollte sich der neue Weimarer Großherzog zu-

91 Nicolaas Teeuwisse: Vom Salon zur Secession (wie Anm. 4), S. 243.

92 Im Findbuch des Hessischen Staatsarchivs in Darmstadt, Nachlaß des Grafen Carl von Schlitz gen. von Görtz (wie Anm. 41), S. 26, F 23 A 365/26, wird eine Briefstelle aus dem Jahr 1893 angegeben, in der es heißen soll, dem Kaiser habe ein in Weimar abgehaltenes Künstlerfest mit Hofball und Festumzug „ganz gewaltig imponiert [...] er hat Respekt vor Weimar bekommen“. Diese Briefstelle konnte ich bei der Durchsicht im Juni 2001 nicht finden.

93 Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901-Ende 1905, Dritter Teil. Gesammelt und hrsg. von Johannes Penzler. Leipzig 1907, S. 25-27, hier S. 26.

nächst von dem Kreis um Harry Graf Kessler und Henry van de Velde einnehmen lassen und den Deutschen Künstlerbund durch die Übernahme der Schirmherrschaft offiziell sanktionieren, während Carl Alexander seine lange Regierungszeit hindurch neuen künstlerischen Tendenzen von der Freilichtmalerei bis zum Jugendstil zwar durchaus tolerant gegenübergestanden, sich aber nie öffentlich für sie ausgesprochen hatte.

Carl Alexander und Wilhelm II. verband – bei allen generationsbedingten und charakterlichen Unterschieden – eine, allerdings keineswegs fest umrissene, idealistisch-klassizistische Kunstauffassung. Beide Herrscher suchten nach einer Kunst, die herauszuheben vermochte aus dem Alltäglichen, die die Wirklichkeit überhöhte, dabei aber im Stande war, den Betrachter auf übergeordnete und allgemeinverbindliche Werte, vor allem moralischer, patriotischer und religiöser Natur, auszurichten. Zur evasiven Funktion der Kunst hatte ihr pädagogischer Zweck zu treten. Kunst sollte erhebend und zugleich bildend wirken, dies aber nicht nur auf eine verständige Minderheit, sondern auch auf breitere Schichten der Bevölkerung.

Mit Begriffen wie 'Reinheit', 'Heiligkeit', 'Wahrheit', 'Schönheit' und 'Harmonie' versuchten beide Fürsten, ihren idealistischen Anspruch an die Kunst darzulegen, ohne allerdings diesen Wörtern eine stets klare Bedeutung geben zu können. Wenn auch ihren ästhetischen Grundanschauungen von daher häufig etwas Unbestimmtes anhaftet, so sind dafür die Feindbilder beider Fürsten im Bereich der bildenden Kunst deutlich auszumachen: der die sozialen Verhältnisse kritisch reflektierende und darstellende Künstler einerseits sowie der die Kunst von allen gesellschaftlichen Aufgaben entbindende, elitär und kosmopolitisch denkende Ästhet andererseits. Sowohl eine Kunst, die sich allein in der Darstellung der realen, mithin häßlichen und erbärmlichen gesellschaftlichen Gegebenheiten erschöpfte, als auch eine Malerei, die sich nur formalen und darstellungstechnischen Fragen verschrieb, lehnten der Weimarer Großherzog und der Deutsche Kaiser gleichermaßen ab.

Zwei Texte, die Manifestcharakter besitzen, belegen die weitgehende Übereinstimmung beider Fürsten in ihren ästhetischen Grundüberzeugungen und ihrer Auffassung von der Funktion der Kunst in der Gesellschaft: einmal das sogenannte „Kunst-Glaubensbekenntnis“ des Weimarer Großherzogs, das dieser im September 1858 nach seiner Rückkehr von einer Reise nach München niedergeschrieben hatte, zum anderen eine Schrift, die 1907 Paul Seidel, der Leiter des seit 1877 im Schloß Monbijou in Berlin bestehenden Hohenzollernmuseums, aus zahlreichen Aussprüchen des Kaisers zusammengestellt hatte, nämlich der reich bebilderte Quartband „Der Kaiser und die Kunst“, in dem die offizielle wilhelminische Kunstdoktrin darlegt wird.⁹⁴ In beiden Schriften finden sich Passagen,

94 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1956, Tagebuch Carl Alexander, fol. 8f.; abgedruckt in: Großherzog Carl Alexander: Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858. Hrsg. von Conrad Höfer. Eisenach 1933, S. 51f.; Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule (wie Anm. 43), S. 13; Achim Preiß und Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte.

die bis in die Wortwahl übereinstimmen, obwohl deren Abfassung fast fünfzig Jahre auseinanderliegt. Ergänzend kommen die umfangreichen Tagebucheinträge Carl Alexanders sowie die zahlreichen öffentlichen Reden Wilhelms II. hinzu, bei denen sich einzelne Abschnitte ebenfalls gegenüberstellen lassen.

Beiden Fürsten zufolge hatte der Künstler dem Wahren und Schönen, wie es vor allem in der griechischen Antike und der italienischen Renaissance zur höchsten Ausformung gelangt war, als einem Ideal zu folgen, dabei aber keineswegs seine nationalen Eigenheiten zu verleugnen. Denn erst die Verwurzelung des Künstlers im „nationalen Boden“ schaffe, so Carl Alexander, die Grundlage für die Wahrhaftigkeit und Ursprünglichkeit seines künstlerischen Ausdrucks.⁹⁵ Auch nach Ansicht Wilhelms II. dürfe der Künstler nie von der „nationalen Grundlage“ seines Schaffens abrücken.⁹⁶

Zudem habe der Künstler sein Schaffen aus rein ideellen Beweggründen zu verrichten und nicht als Produktion einer Ware mit entsprechendem Marktwert zu betrachten. Carl Alexander stellt gleich zu Beginn des „Kunst-Glaubensbekenntnisses“ fest: „Wer die Kunst lediglich als Mittel der Spekulation betrachtet oder benutzt, entweiht die Kunst und sich selbst. Wer sie dagegen in ihrer Reinheit zu erkennen, zu erfassen und auszuüben strebt, würdigt sie wahrhaft und sich selbst in Bezug auf sie.“⁹⁷ Auch Wilhelm II. sollte schließlich bei der im Dezember 1901 gehaltenen, berühmt gewordenen Rede an die mit der Fertigstellung der Berliner Siegesallee betrauten Bildhauer die „Marktschreierei“ und

Die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995. Weimar 1996, Dok. 1, S. 59; Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst (wie Anm. 72).

95 Achim Preiß und Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte (wie Anm. 94), S. 59: „Die Heiligkeit der Kunst lehrt den sie anbetenden Künstler wahr zu sein. Die Wahrheit aber beweist uns, daß sie eine erhöhte Kraft da findet, wo sie aus dem Boden unmittelbar gewachsen ist, auf dem sie schaffen soll. Die Wunderwerke der antiken Welt, die Schöpfungen des Mittelalters, sie beweisen jenen Satz. Der Mangel an dieser Wahrheit, die ich die nationale nennen will, ist ein charakteristisches Zeichen der Gegenwart. [...] Eine Verbindung von solchen Geistern zu erreichen, welche die Kunst, die oben erläutert, in ihrer Heiligkeit erkennen und ausüben und sich dabei fest binden an den nationalen Boden, – eine solche Verbindung wäre etwas Außerordentliches und Erfolgreiches.“

96 Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst (wie Anm. 72), S. 15: „Der Kaiser kann von Seiner hohen Stellung an der Spitze des deutschen Volkes das nicht zugeben, daß sich die deutsche Kunst loslösen darf von der nationalen Grundlage und von der Verpflichtung, auf das deutsche Volk, nicht bloß auf seine künstlerisch und philosophisch gebildeten Mitglieder, erzieherisch zu wirken.“

97 Achim Preiß und Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte (wie Anm. 94), S. 59. – Noch über vierzig Jahre später war der Weimarer Großherzog davon überzeugt, daß ein Großteil der modernen Kunst allein auf Effekthascherei beruhe, wie er in einer Tagebuchnotiz vom 10. Februar 1900 feststellt: „Unterschied der Produkte großer Kunstepochen zu jenen der Gegenwart. Diese haben nur ein Ziel: den Effekt, jene nur die Wahrheit in der Form der Schönheit.“ Siehe: THHStAW, HA A XXVI, Tagebuch Carl Alexander, Nr. 2001, 10. Februar 1900: Zitat im Original in französischer Sprache; hier zitiert nach: Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 373, Anm. 172.

„Reclame“, derer sich die zeitgenössischen Künstler immer häufiger zur Erlangung gesellschaftlicher Anerkennung bedienten, mißbilligen.⁹⁸

Des weiteren wiesen Carl Alexander und Wilhelm II. der Kunst eine eminent erzieherische, auf das Ideale ausgerichtete Aufgabe innerhalb der Gesellschaft zu. Staatsminister Stichling umriß bei Eröffnung des Großherzoglichen Museums in Weimar am 27. Juni 1869 im Sinne Carl Alexanders die edukative Funktion der neuen Institution:

„Und endlich soll das Haus eine Stätte der geistigen Erfrischung, Erholung und Veredlung in weitestem Kreise werden. [...] Sie [die Menschen] sollen von den Mühen und Sorgen des Tages, von den Erregungen des Augenblicks, von den Schmerzen des wirklichen Lebens emporgetragen werden in das Reich des Idealen, in die Gefilde des ewig Schönen.“⁹⁹

Über die kaiserliche Auffassung von einer das Volk erhebenden und erziehenden Kunst gibt eine Rede Auskunft, die Wilhelm II. über vierzig Jahre später ebenfalls bei der Eröffnung eines Museums, nämlich des von ihm gestifteten neuen Galeriegebäudes für die Sammlung des Grafen Schack 1909 in München hielt. Darin heißt es:

„Sie [die Sammlung] zeigt, daß der Künstler die schöne Aufgabe hat, nicht nur Vorkommnisse des alltäglichen Lebens in zum Teil drastischer, sensationeller und abstoßender Form zur Darstellung zu bringen, sondern vielmehr unter dem Einfluß der Ästhetik mit reinem Sinn, in vornehmer Auffassung, die Flamme des Ideals in der Brust, seine Zeitgenossen über die Misere des alltäglichen Lebens emporzuheben und das Schönheitsgefühl des Volkes zu pflegen und zu stärken.“¹⁰⁰

98 Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901-Ende 1905 (wie Anm. 93), S. 99-103, hier S. 103: Rede aus Anlaß der Einweihung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901; vgl. auch: Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst (wie Anm. 72), S. 14f.: „Der rechte Künstler bedarf keiner Marktschreierei, keiner Presse, keiner Konnexionen. Ich glaube nicht, daß Ihre großen Vorbilder auf dem Gebiete der Wissenschaft weder im alten Griechenland noch in Italien, noch in der Renaissancezeit je zu einer Reklame, wie sie jetzt durch die Presse vielfach geübt wird, gegriffen haben, um ihre Ideen besonders in den Vordergrund zu rücken. Sie haben gewirkt, wie Gott es ihnen eingab, im übrigen haben sie die Leute reden lassen.“

99 [o. A.]: Die Eröffnung des neuen Museums in Weimar. In: Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 4, 1869, Nr. 19, 16. Juli 1869, S. 177-179, S. 178; siehe auch: Gottfried Theodor Stichling: Aus Dreiundfünfzig Dienstjahren. Erinnerungen. Weimar 1891, S. 226; Adelheid von Schorn: Das nachklassische Weimar (wie Anm. 28), S. 177f.

100 Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1906-Ende 1912, Vierter Teil. Gesammelt und hrsg. von Bogdan Krieger. Leipzig 1913, S. 177-179, hier S. 178. – Siehe ergänzend aus der bereits erwähnten Rede bei der Einweihung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901: „Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. [...] Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich

Beide Fürsten waren fest verwurzelt in der eklektizistischen, historisierenden Kunstanschauung ihrer Zeit. Allerdings betrachtete es Wilhelm II. in viel stärkerem Maße als Carl Alexander als die vorrangige Aufgabe des zeitgenössischen Künstlers, sein Schaffen als eine Nachahmung des in vergangenen Kunstepochen als schön Empfundene aufzufassen.¹⁰¹ Auch Carl Alexander lebte im Rückblick auf das „Goldene Zeitalter“ Weimars und empfand sich als Erbe der klassischen Epoche. Doch schöpfte er gerade aus dieser Hochachtung vor der Klassik die Einsicht, daß Neues geschaffen werden müsse, wenn auch in Anlehnung an das bewährte Schöne.¹⁰²

Wilhelm II. blieb zeit seines Lebens ziemlich starr in seinen einmal gewonnenen Einschätzungen. Carl Alexander dagegen war in der Lage, ein einmal gewonnenes Urteil zu revidieren und Künstlern, deren Werke er eigentlich ablehnte, vereinzelt Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, obwohl auch er bei der Verurteilung bestimmter Künstler und künstlerischer Positionen durchaus nicht weniger impulsiv und autoritär verfuhr als der Kaiser.¹⁰³ Bezeichnend für das aufrichtige Bemühen des Weimarer Großherzogs, sich neueren künstlerischen Bestrebungen nicht zu verschließen, ist seine Einschätzung der Münchner Sezession. Nach einem Besuch in der bayerischen Metropole im September 1894 anerkannte er

damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.“ Siehe: Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901-Ende 1905 (wie Anm. 93), S. 99-103, hier S. 102.

101 In einer kaiserlichen Rede vom 25. Januar 1902 bei der Eröffnung des Berliner Kunstgewerbemuseums hieß es: „Denn das liegt im Gefühle und im Wesen jedes Menschen: was der Mensch einmal Schönes geschaffen hat, das bleibt für Jahrtausende schön, und wir, die wir nachfolgen, haben nur das Schöne festzuhalten und unseren Lebensbedürfnissen anzupassen.“ Siehe: Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901-Ende 1905 (wie Anm. 93), S. 67-70, hier S. 68f.; vgl. auch: Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst (wie Anm. 72), S. 14f.: „Er [der Kaiser] wendet sich gegen die Künstler, die die ganze große Entwicklung unserer Kultur und Kunst mit den Gesetzen der Schönheit und Harmonie, die sich aus ihr ableiten lassen, negieren wollen und die Behauptung aufstellen oder doch ihre Überzeugung erraten lassen, daß die wahre Kunst erst von ihnen neu entdeckt sei.“

102 Zum Jahreswechsel Ende 1899 heißt es in einem Grußschreiben, das er an die Goethe-Gesellschaft, die Schillerstiftung und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft richtete, sein Haus werde das klassische Erbe hüten „in wehevoller Pflege heiliger Erinnerungen, aber auch im Hinblick auf schöpferische Ausgestaltungen des Schönen und Wahren in neuen Formen.“ Siehe: Adelheid von Schorn: Das nachklassische Weimar (wie Anm. 28), S. 291; hier zitiert nach: Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 407.

103 Zu der durchaus sich wandelnden Einschätzung Carl Alexanders den Werken Theodor Hagens, Ludwig von Gleichen-Rußwurms, Albert Brendels, Christian Rohlf's und Leopold von Kalckreuths gegenüber siehe: Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 365-367 und 370-372.

die Vitalität und Wahrhaftigkeit, die der sezessionistischen Kunst innewohnte.¹⁰⁴ Wilhelm II. hatte sich das niemals eingestanden.¹⁰⁵

Es stellt sich die Frage, worauf die beiden Fürsten ihre Autorität in künstlerischen Fragen gründeten. Beide Fürsten hatten eine künstlerische Grundausbildung erhalten. Carl Alexander war schon in ganz jungen Jahren von Heinrich Meyer im Zeichnen unterrichtet worden.¹⁰⁶ In den 1850er und '60er Jahren hatte er schließlich durch Stanislaus von Kalckreuth und Graf Ferdinand von Harrach künstlerische Unterweisung erfahren.¹⁰⁷ Den Kaiser hatte seit den frühen 1880er Jahren der Marinemaler Carl Saltzmann und ab 1886 der Hofmaler Paul Bülow unterrichtet.¹⁰⁸

Vom Weimarer Großherzog haben sich, so weit ich sehe, keine Werke erhalten, selbst wenn es Hinweise darauf gibt, daß er Ende der 1880er Jahre in Italien sogar in Öl gemalt hat.¹⁰⁹ Von Wilhelm II. sind dagegen verschiedene Zeichnungen und Aquarelle überliefert. Bei den größtenteils von Paul Seidel publizierten Werken handelt es sich meist um Marinen und Seeschlachten.¹¹⁰ Andererseits sind auch viele Entwürfe zu Skulpturen, Kostümen oder Urkunden bei Seidel abgebildet. Berühmt ist vor allem die 1895 angefertigte Zeichnung „Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter“, die der Kaiser durch den Berliner Maler Hermann Knackfuß überarbeiten ließ, um sie schließlich graphisch reproduzie-

104 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1995, Tagebuch Carl Alexander, 20. September 1894: „Il y a dans les productions sécessionistes une grande force vitale, un besoin, une exubérance de forces telle qu'il en faut reconnaître l'importance car elle se base sur la vérité. Il faut donc la respecter, il faut compter avec elle.“ – Den Hinweis auf diese Tagebuchstelle verdanke ich Angelika Pöthe, Jena.

105 Signifikant sind die Randbemerkung des jungen Kaisers, mit denen er den Bericht Richard Schönes, des Generaldirektors der Berliner Museen, versah, den dieser von seinem Besuch der Münchner Jahresausstellung von 1891 angefertigt hatte. Schöne hatte in seinem Bericht hervorgehoben, daß das Niveau der Münchner Ausstellung insgesamt höher als das der Berliner Akademieausstellungen sei, da man vor allem die jüngeren, pleinairistischen Maler stärker zu Wort kommen lasse und ausländischen Künstlern, vorzüglich aus Skandinavien, Frankreich und England, mehr Raum gewähre. Mit abfälligen Äußerungen wie „ist weiter kein Unglück“, „Mit den scheußlichsten, abschreckendsten Resultaten“ oder „Das bestreite ich auf das Entschiedenste“ versah Wilhelm II. den Bericht. Siehe: Ludwig Pallat: Richard Schöne, Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung 1872-1905. Berlin 1959, S. 230-233.

106 Wilhelm Köhler: Carl Alexanders Beziehung zur bildenden Kunst. In: Gedenkschrift zur Erinnerung an den Großherzog Carl Alexander. Hrsg. von Felix Pischel, Werner Deetjen und Wilhelm Köhler. Weimar 1918, S. 24-30, hier S. 24.

107 Großherzog Carl Alexander: Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol (wie Anm. 94), S. 32 und 34; Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 369.

108 Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (wie Anm. 3), S. 36 und 38.

109 ThHStAW, HA A XXVI, Nr. 1987, Tagebuch Carl Alexander, 27. Oktober 1888: Im Herbst 1888 malt er in Italien unter Anleitung des ihn begleitenden Kunstprofessors Edgar Meyer an einem „kleinen Bild von der Ansicht aus meinem Fenster“; hier zitiert nach: Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 369, Anm. 151.

110 Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst (wie Anm. 72), Abb. S. 24, 236 und 240.

ren und als Geschenk an in- und ausländische Fürsten als Warnung vor der „gelben Gefahr“ verschicken zu lassen.¹¹¹

Besonders Wilhelm II. maß aufgrund seiner eigenen künstlerischen Betätigung seinem Kunsturteil hohes Gewicht bei. Er erlaubte sich, was Carl Alexander nie in den Sinn gekommen wäre, selbst in den Schaffensprozeß von Künstlern, Bildhauern und Architekten einzugreifen. Vor allem bei zahlreichen architektonischen Projekten ist die direkte Einflußnahme des Kaisers nachweisbar, so etwa bei der Gestaltung des Hamburger Hauptbahnhofs oder der Planung des kaiserlichen Residenzschlosses in Posen.¹¹²

Doch scheinen beide Fürsten vor allem aus ihrer aristokratisch-patriarchalischen Stellung ihre Entscheidungskompetenz und ihre Eingriffsrechte bei künstlerischen Belangen abgeleitet zu haben. Für Wilhelm II. war das Gottesgnadentum Grundlage seiner Herrschaftslegitimation.¹¹³ Letztlich begründete er mit dieser gottgegebenen Vorrangstellung auch seinen Anspruch, im Bereich der Kunst als oberster Richter über Form und Inhalt derselben bestimmen zu dürfen. Er ging sogar soweit, die Grenzen dessen, was als Kunst zu gelten habe, letztgültig festzulegen.¹¹⁴ Paul Seidel erachtete es als ein besonderes Privileg für die Künstler, zu wissen, daß sie im Kaiser eine letzte, unbestechliche Entscheidungsinstanz besäßen.¹¹⁵

111 Ebd., Abb. S. 12; Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (wie Anm. 3), S. 138; Friedrich Hartau: Wilhelm II. (= Rowohlts Monographien). Reinbeck bei Hamburg 1978, 7. Aufl. 2000, S. 60f.

112 Zu dem von den Berliner Architekten Reinhardt und Süßenguth 1900 vorgelegten, vom Kaiser überarbeiteten Entwurf des Hamburger Hauptbahnhofs: Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (wie Anm. 3), S. 91f.; zu der von Franz Schwechten geplanten und zwischen 1905-10 errichteten Kaiserresidenz in Posen: ebd., S. 134-136; zu zahlreichen weiteren Beispielen kaiserlicher Eingriffe dieser Art: John C. G. Röhl: Wilhelm II. (wie Anm. 10), Bd. II, S. 968-976.

113 In mehreren öffentlichen Reden äußerte sich der Kaiser zu seiner Vorstellung vom Gottesgnadentum der Hohenzollernherrschaft, so etwa am 20. Februar 1891 gegenüber dem Brandenburgischen Provinziallandtag: „Sie wissen, daß ich Meine ganze Stellung und Meine Aufgabe als eine Mir vom Himmel gesetzte auffasse und daß Ich im Auftrag eines Höheren, dem Ich später einmal Rechenschaft abzulegen habe, berufen bin.“ Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901-Ende 1905 (wie Anm. 93), S. 53-55, S. 55; vgl. auch ebd., S. 51, die am 15. Mai 1890 gehaltene Rede beim Festmahl des Provinziallandtags in Königsberg oder ebd., S. 73, die aus Anlaß des Festmahls der Rheinprovinz am 31. August 1897 in Koblenz gehaltene Ansprache.

114 Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901-Ende 1905 (wie Anm. 93), S. 99-103, Rede, gehalten bei der Einweihung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901, hier S. 102: „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden.“

115 Paul Seidel: Der Kaiser und die Kunst (wie Anm. 72), S. 12: „Welche Anregung und Weckung des Ehrgeizes liegt allein für alle Beteiligten in dem Bewußtsein, daß jeder Entwurf von irgendwelcher Bedeutung erst dem Herrscher vorgelegt werden muß, um hier einer scharfen Prüfung unterzogen zu werden, ob er in bezug auf Schönheit, Reinheit des

Die Machtbefugnis und Entscheidungskompetenz des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen ging in künstlerischen Angelegenheiten besonders weit. Als Staatsoberhaupt nahm sich Wilhelm II. das Recht, das Erscheinungsbild zahlreicher Regierungsneubauten des Reiches und Preußens mitzubestimmen. Allein bis Ende 1904 sind 163 solcher persönlichen Eingriffe des Kaisers gezählt worden.¹¹⁶ Da ihm die Reichsbahn und die Reichspost unmittelbar unterstanden, konnte Wilhelm II. maßgeblich alle architektonischen Neugestaltungen in diesen Bereichen anregen bzw. beeinflussen.¹¹⁷ Aber auch den Kirchenbau haben er und seine tief religiöse Frau weitreichend mitgestaltet. Allein 58 neue Kirchen entstanden bis 1904 in und um Berlin.¹¹⁸ Besonders symbolträchtige vom Kaiser mitgestaltete Bauten sind dabei die von Franz Schwechten zwischen 1891 und 1895 im romanischen Stil ausgeführte Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und der bis 1905 durchgeführte Neubau des Berliner Doms nach Entwürfen Julius Raschdorfs gewesen.¹¹⁹ Auch bei der Aufstellung von Denkmälern auf öffentlichem Grund gestand man dem Kaiser in der Reichshauptstadt die letzte Entscheidung zu, obwohl dies gesetzlich nicht verankert war.¹²⁰ So konnte der Kaiser Reinhold Begas' Entwurf für das bereits erwähnte, 1897 eingeweihte National-Denkmal für Wilhelm I. auf der Berliner Schloßfreiheit gegen den Willen der eingesetzten Jury durchsetzen.¹²¹ Darüber hinaus stiftete der Kaiser aus seinen privaten Mitteln zahlreiche öffentliche Denkmalsprojekte, die seine ureigene konzeptuelle Handschrift trugen, so etwa die bereits angesprochene skulpturale Ausschmückung der Siegesallee in der Reichshauptstadt, die der Verherrlichung des Hohenzollerngeschlechts dienen sollte.

Besonders weitreichend waren die Möglichkeiten Wilhelms II., durch Ämter- und Titelzuweisungen ihm erwünschte Personen auszuzeichnen bzw. ihnen die kaiserliche Anerkennung zu versagen. So bestätigte er etwa die neuen Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Auch bei der Verleihung des Ordens „pour le mérite“ behielt er sich ein solches Bestätigungsrecht vor.¹²² Bei den vom Verein Berliner Künstler ausgerichteten jährlichen Großen Berliner Kunstausstellungen hatte die Jury in Bezug auf die Verleihung der drei Großen und sechs Kleinen Goldmedaillen lediglich Vorschlagsrecht. Auch hier verlieh

Stiles und Zweckmäßigkeit für den in Aussicht genommenen Platz eine Daseinsberechtigung hat.“

116 John C. G. Röhl: Wilhelm II. (wie Anm. 10), Bd. II, S. 970.

117 Ebd., S. 967 und 970.

118 Ebd., S. 970.

119 Zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche: Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (wie Anm. 3), S. 90; Christa Berg: Abschied vom Erziehungsstaat? Der Erziehungsanspruch im Wilhelminismus. In: Zeitschrift für Pädagogik 39, 1993, Nr. 4, S. 603-630. – Zum Dom-Neubau: John C. G. Röhl: Wilhelm II. (wie Anm. 10), Bd. II, S. 976-980.

120 Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelm II. (wie Anm. 3), S. 125.

121 Ebd., S. 118-120.

122 Ebd., S. 97.

erst der Kaiser durch seine Zustimmung die Auszeichnung.¹²³ Viele Künstler haben unter der persönlichen Zurücksetzung durch den Kaiser gelitten und sind dadurch um ihre öffentliche Anerkennung gebracht worden, was auch ökonomische Einbußen nach sich zog. Selbst einem so charakterstarken Künstler wie Paul Wallot, dem Architekt des Reichstagsgebäudes, ist es schwer gefallen, vom Kaiser geschnitten und 1894 um die ihm einstimmig von der Jury zugesprochene Große Goldene Medaille gebracht worden zu sein, die der Kaiser stattdessen der Malerin Vilma Parlaghy für ein Moltke-Porträt zukommen ließ.¹²⁴

Röhl hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß neben diesen unmittelbaren Einflußmöglichkeiten des Kaisers der sogenannte „Königsmechanismus“ dafür sorgte, daß man im Umfeld Wilhelms II. bereits in Kenntnis der kaiserlichen Vorlieben bzw. Abneigungen abweichende Anschauungen und Projekte, die den Widerspruch des Kaisers erregen konnten, gar nicht erst vorbrachte, um nicht in Ungnade zu fallen.¹²⁵ Diese Selbstzensur innerhalb der Entourage des Kaisers wird nicht wenig dazu beigetragen haben, daß der Kaiser seine persönlichen Vorstellungen und Vorlieben gegen immer geringere Widerstände durch- und umsetzen konnte.

Im Gegensatz zu Wilhelm II. leitete Carl Alexander in wesentlich geringerem Maße seinen Herrschaftsanspruch vom Gottesgnadentum ab. Verwurzelt in der liberalen Tradition seines Hauses und seinem Großvater Carl August verpflichtet, der dem Land nach den Befreiungskriegen bereits im Mai 1816 als einer der ersten Bundesfürsten eine Verfassung gegeben hatte, war Carl Alexander seit seiner Kronprinzenzeit davon überzeugt, daß der Verweis auf das Gottesgnadentum längst nicht mehr als Ausweis für den Führungsanspruch des Fürsten genüge.¹²⁶ Doch betrachtete auch er seine Herrschaft als ein ihm von Gott anvertrautes Gut, womit er aber die Auffassung verband, der Fürst sei dem Volk Rechenschaft über sein Tun schuldig.¹²⁷ Dennoch darf man die politische Liberalität

123 Ebd., S. 98.

124 John C. G. Röhl: Wilhelm II. (wie Anm. 10), Bd. II, S. 980-985; Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (wie Anm. 3), S. 100-103.

125 John C. G. Röhl: Kaiser Wilhelm II., Großherzog Friedrich I. und der „Königsmechanismus“ im Kaiserreich (wie Anm. 9), S. 555f. und S. 567f.

126 Erbgroßherzog Carl Alexander an Franz Liszt, Weimar, 3. Dezember 1846: „On dirait que puisqu'on est haut placé, la vue devrait embrasser d'autant plus d'objets; je trouve souvent le contraire. Et pourtant un prince de nos jours ne saurait ni assez voir, ni assez connaître pour mériter son titre, car le simple 'par la grâce de Dieu' ne suffit pas de nos jours.“ Vgl.: Peter Raabe: Großherzog Carl Alexander und Liszt. Leipzig 1918, S. 13. – In dieser Haltung stand Carl Alexander unter den deutschen Bundesfürsten keineswegs allein. Auch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt äußerte in seinen für seine Söhne aufgezzeichneten „Grundideen eines konstitutionellen Fürsten“ die Ansicht, der Fürst müsse allein durch Arbeit und Fleiß seine Vorrangstellung in der Gesellschaft beweisen. Siehe: Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt: Grundideen eines konstitutionellen Fürsten. In: Erinnerertes – Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen (wie Anm. 15), S. 165-178, hier S. 165 (Aufzeichnung vom Juli 1907).

127 Angelika Pöthe: Carl Alexander (wie Anm. 12), S. 88.

Carl Alexanders nicht überschätzen. Auf den fürstlichen Dekreten etwa schaffte er keineswegs die Floskel „von Gottes Gnade“ ab. Sein Gottvertrauen bildete die unerschütterliche Grundlage all seines Handelns.¹²⁸ Von seinem besonderen Rang unter den Bundesfürsten war er aufgrund seiner Abstammung vom russischen Zarenhaus tief überzeugt.¹²⁹ Wie sehr Carl Alexander an der Vorstellung einer patriarchalisch-ständischen Gesellschaftsordnung festhielt, zeigt sich nicht zuletzt auch daran, daß er – wie zahlreiche Bundesfürsten auch – zeit seines Lebens streng auf die Einhaltung der Hofetikette achtete und Nichtadligen den Zutritt bei Hof verwehrte.¹³⁰ Bürgerliche konnten allein durch die Erteilung des Professorentitels Hoffähigkeit erlangen. So durften zwar die Lehrer der Kunstschule bei Hofe verkehren, nicht aber ihre Gattinnen. Von den Betroffenen, etwa der Frau Arnold Böcklins, wurde diese bewußte Ausgrenzung als Demütigung empfunden.¹³¹

Carl Alexander war sich bewußt, daß er trotz seiner beschränkten finanziellen Möglichkeiten den gesellschaftlichen Rang eines Künstlers entscheidend aufwerten konnte, sei es durch Titels- und Ordensvergaben, sei es allein schon durch die dem Künstler gewährte Möglichkeit, am Hof zu verkehren. Noch immer war die Nähe zum Fürsten von nobilitierender Wirkung für den Künstler. Auch in Weimar weckte fürstliche Protektion Neid und Argwohn bei den Zurückgesetzten und buhlten die Künstler um die Gunst des Großherzogs. Carl Emil Döpler, zunächst Kostümmaler unter Franz Dingelstedt am Weimarer Hoftheater, schließlich Professor der Kostümkunde an der Kunstschule, berichtet in seinen Lebenserinnerungen, wie man ihm neidete, daß sein elfjähriger Sohn mit an der Tafel des Großherzogs auf der Wartburg gesessen und dies dazu geführt habe, daß sich zahlreiche Kollegen aus dem Künstlerverein von ihm abgewendet hätten.¹³² Wie der Großherzog manchen Höfling geflissentlich übersehen, ihm wertvolle Künstler aber im Gedächtnis behalten konnte, berichtet 1878 Hans Peter Feddersen, ein aus Schleswig-Holstein stammender, sich seit 1871 in Weimar ausbildender Landschaftsmaler, in einem Brief an seine Verlobte.¹³³

128 In den Tagebüchern findet sich immer wieder die Floskel „si dieu permet et je vis“.

129 Ludwig Raschdau: In Weimar als Preußischer Gesandter (wie Anm. 24), S. 28f. Eintragung vom 23. Mai 1895: „Man erzählt mir öfters, welch große Stücke der Großherzog von seinem persönlichen Range hält. [...] Der Großherzog begründet seine Vorzugsstellung mit der Abstammung vom russischen Zaren Paul.“

130 Quellen zur Geschichte des Weimarer und Berliner Hofes (wie Anm. 13), Bd. I, S. XXXV.

131 Böcklin Memoiren. (wie Anm. 34), S. 90f.

132 Carl Emil Doepler d. Ä.: 75 Jahre Leben, Schaffen, Streben. Eines Malermannes letzte Skizze. Berlin, Leipzig 1900, S. 382.

133 Lilli Martius, Ethe und Hans-Jürgen Stubbe: Der Maler Hans Peter Feddersen. Leben, Briefe, Gemäldeverzeichnis (= Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 10). Neumünster 1966, S. 71f., Brief Feddersens an M. Hansen, Weimar, 14. Mai 1878: „Der Großherzog hat keinen Sinn dafür, Personen wiederzuerkennen. So redete er z. B. den Herrn v. Kalisch, der doch alle Hoffeste mitmacht und häufig in seiner Nähe ist, als

In welchem Maße sich der Weimarer Großherzog als fürsorglicher Landesvater seinen Untertanen gegenüber verstand, offenbart ein 1891 auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin gezeigtes Gemälde von Hans W. Schmidt aus dem Besitz Carl Alexanders: „Besuch Sr. K. H. des Großherzogs von Sachsen in der Eisengießerei von L. Steiberitz in Apolda“.¹³⁴ Der sozialistische Schriftsteller Franz Mehring nahm in einer Ausstellungsrezension ausführlich Stellung zu dem Gemälde und empörte sich über die gönnerhafte Haltung des in bürgerlicher Tracht dargestellten Weimarer Großherzogs, der sich von unterwürfig zu ihm aufschauenden Arbeitern sein Monogramm in Eisen gießen ließ.¹³⁵ Mehring nahm das Bild als Ausweis für den noch immer bestehenden, aber bereits ins Wanken gekommenen Herrschaftsanspruch der Bourgeoisie und des verbürgerlichten Adels.¹³⁶

Carl Alexander wußte ebenso wie sein Großneffe die Kunst zur Verbildlichung des angestammten Herrschaftsanspruches seines Hauses und dessen besonderer kulturpolitischer Mission einzusetzen. Darauf deutet ein ehrgeiziges, sich über mehrere Jahrzehnte hinziehendes Skulpturenprojekt des jungen Großherzogs, das hier stellvertretend für andere, ähnlich programmatische Vorhaben Carl Alexanders, wie etwa das des beharrlich vorangetriebenen Wiederaufbaus der Wartburg, stehen kann.¹³⁷ Am 4. September 1857, im Rahmen umfangreicher Festivitäten aus Anlaß des 100. Geburtstags seines Großvaters Carl August, hatte Carl Alexander gleich zwei Standbilder eingeweiht, das Wieland-Denkmal von Hanns Gasser auf dem aus diesem Anlaß so benannten Wieland-Platz vor dem Frauentor sowie das sogleich berühmt gewordene Goethe- und Schiller-Denkmal von Ernst Rietschel vor dem Hoftheater. Bereits am Tag zuvor hatte er den Grundstein zu dem schließlich erst 1875 vollendeten Denkmal für Carl August

Herr v. Ernst an, worüber sich Rettig unmäßig freute. Mich scheint er indessen seinem Gedächtnis mehr eingepägt zu haben [...]“

134 Hans W. Schmidt: „Besuch Sr. K. H. des Großherzogs von Sachsen in der Eisengießerei von L. Steiberitz in Apolda“, 1889, Öl/Lwd., 79 x 100 cm, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. B 1632; Katalog zur Ausstellung: Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anläßlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841-1891. Berlin 1891, S. 73, Nr. 953; Abb. in: Katalog zur Ausstellung: Bismarck-Preußen, Deutschland und Europa. Deutsches Historisches Museum, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 26. August-25. November 1990. Berlin 1990, Nr. 8c/17, S. 353f.

135 Franz Mehring: Der Kapitalismus und die Kunst [August 1891]. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein. Bd. 12: Aufsätze zur ausländischen Literatur. Vermischte Schriften. Berlin 1963, S. 169-180, hier S. 178f.: „Das einzige Bild, welches daran erinnert, daß wir im Maschinenzeitalter leben, hat der Weimarer Maler Hans W. Schmidt ausgestellt [...] Ein mittelmäßig gemaltes Bild; das flüssige Metall rinnt in die Form, nicht um ein Werkzeug der schaffenden Arbeit, sondern um den Namenszug des Großherzogs zu bilden, an dessen Mienen die Augen der Arbeiter mit loyaler Begeisterung hängen. Es ist von märchenhafter Unglaublichkeit, aber es ist so.“

136 Ebd., S. 180.

137 Zur kulturpolitischen Bedeutung der Wartburg siehe: Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (wie Anm.12), S. 11ff.

gelegt, dessen Gestaltung damals noch keineswegs feststand. Diese über die öffentlichen Plätze der Kleinstadt verteilten Skulpturen, zu denen sich das bereits am 25. August 1850 enthüllte Herder-Denkmal von Ludwig Schaller vor der Stadtkirche St. Peter und Paul gesellte, sollten eine Ahnengalerie der Weimarer Geistesgrößen, gipfelnd in der Figur des Landesherrn Carl August, bilden.

Bemerkenswert ist, daß sich Carl Alexander dagegen sträubte, das Denkmal für seinen Großvater ebenfalls als Standbild oder lediglich als Porträtbüste ausführen zu lassen, wie es zunächst die mit den Planungen betrauten Bildhauer Ernst Rietschel und Ernst Hänel erwogen hatten. Dem schließlich seit 1867 mit der Verwirklichung des Denkmals befaßten Adolf Donndorf wies Carl Alexander an, ein monumentales Reiterdenkmal in Bronze zu schaffen.¹³⁸ Das zum 100jährigen Jubiläum des Regierungsantritts Carl Augusts am 3. September 1875 enthüllte Reitermonument vor dem Fürstenhaus zeigte schließlich den Fürsten in Generalsuniform mit schwerem Hermelinmantel, wie er mit ausgreifender Geste beherrscht auf seinem Roß dahinschreitet. Die Gesichtszüge hatte Donndorf keineswegs idealisiert, allerdings dem Fürsten einen Lorbeerkranz auf das Haupt gesetzt. Macht und Würde, nicht Schlichtheit und Menschlichkeit des Fürsten waren betont.¹³⁹ Die Darstellung Carl Augusts zu Pferd – ein Darstellungsmodus, der seit alters her allein Fürsten und Heerführern zukam – hob den Thüringer Großherzog deutlich von den ebenfalls mit öffentlichen Monumenten bedachten Weimarer Dichtern und Denkern bürgerlicher Herkunft ab. Mit einem derart komplexen, in der Figur Carl Augusts seinen Abschluß findenden Denkmalsprogramm, das seinen Großvater nicht in der Rolle des musisch begabten Mäzens, sondern des wehrhaften Landesherrn darstellte, unterstrich Carl Alexander seinen besonderen dynastischen Rang und seinen kulturpolitischen Führungsanspruch gegenüber den anderen Bundesfürsten.

In dieser bewußten Instrumentalisierung der Kunst, wenn auch auf hohem künstlerischen Niveau, scheint Carl Alexander dem Kaiser in nichts nachgestanden zu haben. Dessen skulpturale Ausstattung der Berliner Siegesallee, die in der Figur Wilhelms I., des Großvaters des regierenden Kaisers, ihren programmatischen Abschluß erhielt, ist konzeptuell durchaus vergleichbar mit dem Weimarer Skulpturenensemble, selbst wenn letzteres auch nicht so zielstrebig angelegt worden war und von wesentlich geringerem Ausmaß blieb. Gerade dieses Beispiel zeigt, daß Carl Alexander nicht frei davon war, Kunst als Mittel herrscherlicher Selbstdarstellung zu begreifen, selbst wenn er in wesentlich höherem Maße als sein Großneffe Wilhelm II. geneigt war, den Bestrebungen der zeitgenössischen Kunst nach weitgehender schöpferischer Autonomie entgegenzukommen. Das zeigt nicht zuletzt die von ihm initiierte Gründung und anhaltende Unterstützung der Weimarer Kunstschule.

138 Adolf Donndorf: „Großherzog Carl August“, Bronze, 1875 fertiggestellt, Weimar, Platz der Demokratie. Vgl. Ulrike Fuchs: *Der Bildhauer Adolf Donndorf. Leben und Werk.* Stuttgart 1986 (= Phil. Diss. Bonn 1984), S. 29-32 und Nr. 3, S. 107f.

139 Ebd., S. 29-32.

Der eingehende Vergleich des kunstmäzenatischen Wirkens Carl Alexanders und Wilhelms II. mahnt zu einer differenzierten Beurteilung ihres jeweiligen kunstpolitischen Handelns, offenbart zugleich aber eine Vielzahl von Übereinstimmungen in den Kunstanschauungen beider Herrscher: eine retrospektive idealistische Ästhetik, nach der die zeitgenössische Kunst in einen – mehr oder weniger – produktiven Zusammenhang zum bewährten Schönen vergangener Kunstepochen zu treten habe, der Wunsch nach einer gesellschaftsrelevanten Kunst, die ihren Schwerpunkt nicht allein in der handwerklichen Vollendung, sondern in der inhaltlichen Aussage sucht, eine antimaterialistische Auffassung des Schaffensprozesses, nach der die künstlerische Arbeit als losgelöst von den Marktmechanismen der bürgerlichen Gesellschaft aufzufassen sei, eine patriarchalisch-aristokratische Einstellung gegenüber dem Künstler, der zufolge dem Fürsten das gesellschaftliche Vorrecht auf Indienstnahme und Auszeichnung des Künstlers zukomme, eine Instrumentalisierung der Kunst – sei es in offener oder subtilerer Form – zum Zweck der Darstellung und Legitimierung des eigenen dynastischen Führungsanspruchs innerhalb des nationalen Verbunds.