

Karlsruhe als Vorbild?

HENDRIK ZIEGLER

Das Großherzogliche Museum in Weimar und seine Ursprünge

Nicht die langwierige Genese der großherzoglichen Museumspläne sowie deren schrittweise Umsetzung in den 1860er Jahren soll im folgenden dargelegt werden. Die Baugeschichte des Weimarer Museums wie auch dessen Bedeutung für die urbane Entwicklung und die mit der Präsentation der Sammlungen verbundenen weitgespannten nationalintegrativen und erzieherischen Absichten des Großherzogs sind bereits von der neueren Forschung weitgehend geklärt worden.¹ Es soll vielmehr danach gefragt werden, welche Vorbildfunktion Karlsruhe für die Entfaltung der Weimarer Kunstpolitik und den Bau des dortigen Museums zukommt. Gerade ein solcher komparatistischer Ansatz erlaubt es erst, sowohl das Geläufige als auch das Besondere an den Weimarer Verhältnissen deutlich zu erkennen.

Zwei Aspekten wird nachzugehen sein. Zum einen scheint die Doppelgründung einer Kunsthalle und einer Kunstschule durch die badischen Großherzöge in deren Residenzstadt Karlsruhe Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, zu einer ähnlichen, zeitlich gestaffelten Einrichtung eines Museums und einer Kunstlehranstalt angeregt zu haben. Zum anderen läßt sich zeigen, daß die von Heinrich Hübsch zwischen 1837 und 1846 fertiggestellte Karlsruher Kunsthalle ein wichtiges typologisches Vorbild für das von dem tschechisch-österreichischen Architekten Josef Zitek zwischen 1863 und 1869 in Weimar erbaute Museum gewesen ist. Die Verlagerung des Treppenaufgangs ins Zentrum des Baukörpers und seine Erhebung zu einem nicht nur architektonischen, sondern auch ideellen Mittelpunkt des Hauses war ein spezifisches Gestaltungsmerkmal, das Zitek von Hübsch übernahm, selbst wenn sein Bau ansonsten anderen Vorbildern folgt.

Die Verbindungen zum Haus Baden

Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem Haus Baden und dem Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach waren eng. Friedrich I. von Baden (1826–1907) hatte 1852 nach dem Tod seines Vaters Großherzog Leopold (geb. 1790, reg. 1830–1852) zunächst als Prinzregent für seinen geistig erkrankten älteren Bruder Ludwig II. (1824–1858) die Regierung übernommen, bevor er 1856 zum Großherzog ausgerufen wurde. Im selben Jahr vermählte er sich mit Luise von Preußen (1838–1923), der Tochter König Wilhelms I., des späteren ersten deutschen Kaisers, und dessen Frau Augusta, der zweitältesten Schwester von Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach.² Friedrich I. von Baden war also mit der Nichte Carl Alexanders verheiratet, dieser folglich sein Onkel.

Es wird diesen familiären Banden zu danken gewesen sein, daß der kunstsinnige badische Großherzog Anteil am Weimarer Kulturleben nahm. Nur ein Jahr nach seiner Vermählung, 1857, stiftete Friedrich I. die Granitsockel für das Wieland-Denkmal Hans Gassers und das Goethe-Schiller-Monument von Ernst Rietschel, die beide am 4. September des Jahres anlässlich des 100. Geburtstags von Großherzog Carl August in Weimar eingeweiht wurden.³ In politischen Fragen entspann sich zwischen den beiden Großherzögen in den folgenden Jahren ein reger Briefwechsel; in den meisten bundes- und später reichspolitischen Angelegenheiten wußten sie sich einig und stimmten ihr Vorgehen miteinander ab.⁴ Es ist daher anzunehmen, daß beide Fürsten auch über die jeweilige Kulturarbeit des anderen genau unterrichtet waren.

Bereits Friedrichs Vater hatte eine energische Kunstpolitik in seiner Residenzstadt Karlsruhe betrieben. Massiv hatte er den seit 1818 in Karlsruhe bestehenden Kunstverein durch zahlreiche Zuwendungen und Ankäufe unterstützt und schließlich zwischen 1837 und 1846 eine Kunsthalle in Karlsruhe errichten lassen. Seine umfangreiche Sammlung an zeitgenössischer badischer Kunst hatte Großherzog Leopold schließlich testamentarisch der Kunsthalle vermacht.⁵ Sein Sohn Friedrich stand dem Vater in der Kunstförderung nicht nach und gründete noch als Prinzregent 1854 die Karlsruher Kunstschule, nachdem es ihm gelungen war, aus Düsseldorf den Landschaftsmaler Johann Wilhelm Schirmer für den Aufbau und die Leitung der neuen Anstalt zu gewinnen.⁶

Tatsächlich scheint die in kurzem Zeitabstand erfolgte Gründung eines Museums und einer Kunstschule in Karlsruhe vorbildhaft auf Carl Alexanders mäzenatische Bestrebungen gewirkt zu haben. In seinem oft zitierten, emphatischen »Kunst-Glaubensbekenntnis«, das Carl Alexander im September 1858 nach einer Bildungsreise nach Südtirol und Bayern verfaßte, hatte er sich selbst die Forderung auferlegt, in Weimar sowohl eine Kunstschule als auch ein Museum zu gründen.⁷ Neben dem Anliegen, Weimar erneut zu einem lebendigen Zentrum deutschen Kunst- und Geisteslebens zu machen, könnte die heimliche Konkurrenz zu seinem Neffen ein bisher von der Forschung übersehenes Movens für diese so weitreichende programmatische Ankündigung Carl Alexanders gewesen sein,

die schließlich mit der Gründung der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule 1860 und dem Bau des Großherzoglichen Museums 1863 bis 1869 eingelöst wurde.

Offenbar stimulierte der Wettbewerb mit anderen deutschen Fürstenhöfen in nicht unbeträchtlichem Maße die kunstpolitischen Ambitionen Carl Alexanders. Dabei kam, neben Baden, besonders Preußen eine wichtige Rolle zu.⁸ So bestärkte den Großherzog erst eine im März 1861 unternommene Reise nach Berlin darin, seine Weimarer Museumspläne auch in die Tat umzusetzen. Dort sah er die Bildersammlung, die Konsul Joachim Heinrich Wilhelm Wagener König Wilhelm I. zum Zweck der Gründung einer »National-Galerie« vermacht hatte, und mußte fürchten, von Preußen in seiner Absicht überholt zu werden, ein Museum mit nationalem Geltungsanspruch zu schaffen.⁹ Zwar konnte Carl Alexander sein Museum vor der Berliner Nationalgalerie fertigstellen: mit den konkreten Planungen wurde dort 1862 begonnen, die Grundsteinlegung erfolgte aber erst 1867 und die Eröffnung 1876.¹⁰ Allerdings vermochte der Thüringer Großherzog in der Folge nicht, dem Museum die ihm ursprünglich zgedachte nationale Bedeutung zu verleihen.¹¹

Über die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem badischen und sächsisch-thüringischen Fürstenhaus hinaus entwickelte sich auch ein künstlerischer Austausch zwischen Karlsruhe und Weimar. Moritz von Schwind, der zwischen März 1838 und November 1843 Haupt- und Seitenfresken im zentralen Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle anfertigte, hatte zu Beginn der Vertragsverhandlungen dem badischen Großherzog als erste Arbeitsprobe einen aquarellierten Entwurf mit einer Darstellung des Sängerkriegs auf der Wartburg vorgelegt. Schwind wurde eingestellt, aber ein gänzlich anderes Thema für das Karlsruher Hauptfresko gewählt, nämlich die Einweihung des Freiburger Münsters unter Conrad I. von Zähringen.¹² Schwind konnte allerdings seinen einstigen Entwurf wiederverwenden, als er zwischen 1853 und 1855 im Auftrag Carl Alexanders den Sängersaal mit der Darstellung des Sängerkriegs sowie das Landgrafenzimmer und einen angrenzenden Arkadengang auf der Wartburg mit weiteren Wandmalereien auszuschnücken hatte.¹³ Carl Johann Steinhäuser wurde 1864 Professor der Bildhauerei an der Karlsruher Kunstschule, nachdem er Anfang der 1850er Jahre eine monumentale Goethestatue aus Marmor nach Entwürfen Bettina von Arnims, die auf die frühen 1820er Jahre zurückgingen, geschaffen hatte. Das Weimarer Fürstenpaar hatte 1852 Steinhäusers Goethestatue auf einer Italienreise angekauft. Das Werk fand schließlich als zentrales Ausstellungsstück in einer Nische oberhalb des ersten Wendepodestes im Treppenaufgang des Weimarer Museums seinen Platz.¹⁴ Stanislaus von Kalckreuth, der mit der Vorbereitung und Durchführung der Weimarer Kunstschulgründung betraut worden war, hatte in Düsseldorf unter Schirmer studiert und verfügte noch zu Beginn der 1860er Jahre über gute Kontakte zu seinem nun in Karlsruhe tätigen Lehrer. Tatsächlich vermochte er in krisenhaften Situationen an der sich konstituierenden Schule im Sommer 1859 und im Winter 1873/74 Carl Alexander damit zu drohen, an die badische Kunstschule überzuwechseln.¹⁵ Auch andere Weimarer Lehrer, etwa Theodor Hagen,

benutzten eine mögliche Abwanderung zum Konkurrenten als Druckmittel; einige, wie etwa Carl Gussow, siedelten tatsächlich um, zumal sich das künstlerische Profil beider Schulen vor allem in den 1870er Jahren sehr glich.¹⁶

Die Karlsruher Kunsthalle von Heinrich Hübsch

Ein künstlerischer Austausch zwischen Karlsruhe und Weimar entspann sich allerdings nicht nur aufgrund der skizzierten persönlichen Beziehungen. Auch ein Bauwerk der badischen Residenzstadt wirkte anregend auf einen in Weimar tätigen Architekten: die von dem Badischen Oberbaurat Heinrich Hübsch (1795–1863) erbaute Karlsruher Kunsthalle. *Abb. 31*

Das Karlsruher Museum liegt in der Flucht der nach Südwesten weisenden Achse des Großherzoglichen Schlosses am sogenannten Zirkel. Zwei ältere Gebäudeteile, die als Akademiegebäude bezeichnet wurden, da dort Zeichenunterricht erteilt und Teile der großherzoglichen Kunstsammlungen ausgestellt waren, sollten nach Süden durch einen neuen Gebäudeflügel verbunden werden. Vergeblich hatte Hübsch für den Abriß der älteren Gebäudeteile und die Errichtung einer Vierflügelanlage plädiert, was aus Kostengründen unterblieb.¹⁷

Der anvisierte Neubau war zunächst als ein Mehrzweckgebäude geplant, in dem auch Künstlerateliers und Unterrichtsräume untergebracht werden sollten. Dieses Vorhaben wurde aber schließlich fallengelassen und alle Räume zu Ausstellungszwecken bestimmt. Allerdings sollten in dem Neubau nicht nur die fürstlichen Kunstsammlungen ihre Aufstellung finden, sondern auch der Badische Kunstverein die Möglichkeit erhalten, seine Wechselausstellungen abzuhalten. Der neue Museumsflügel wurde vom Großherzog gestiftet; allerdings kamen auch Finanzmittel aus der Landeskasse.¹⁸

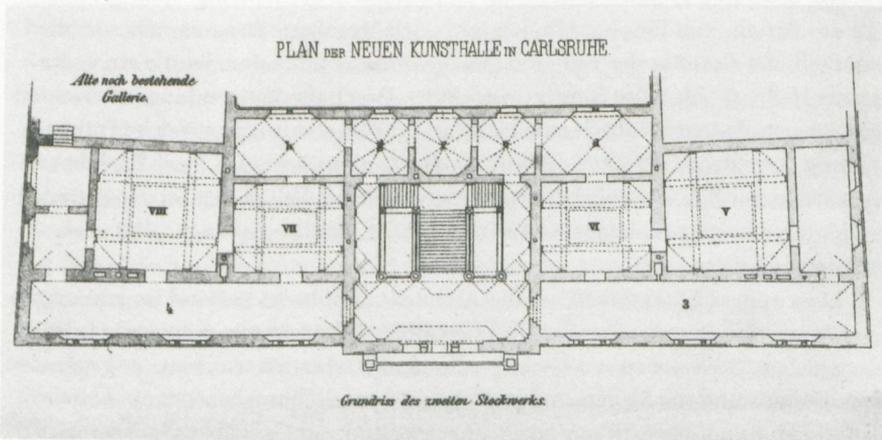
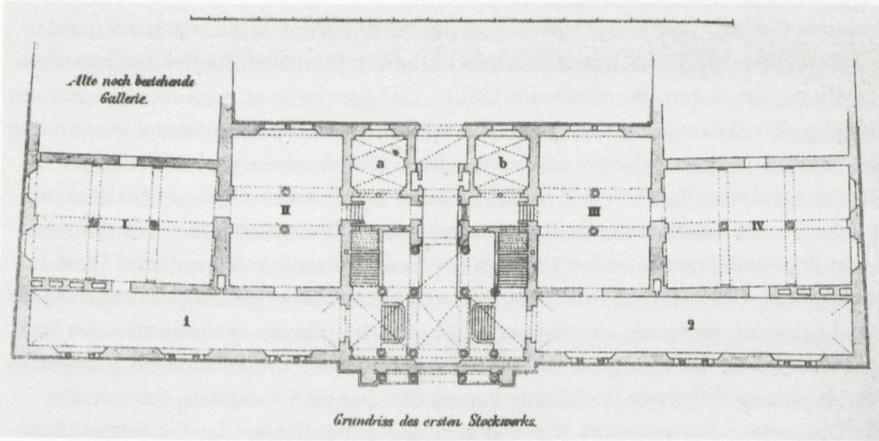
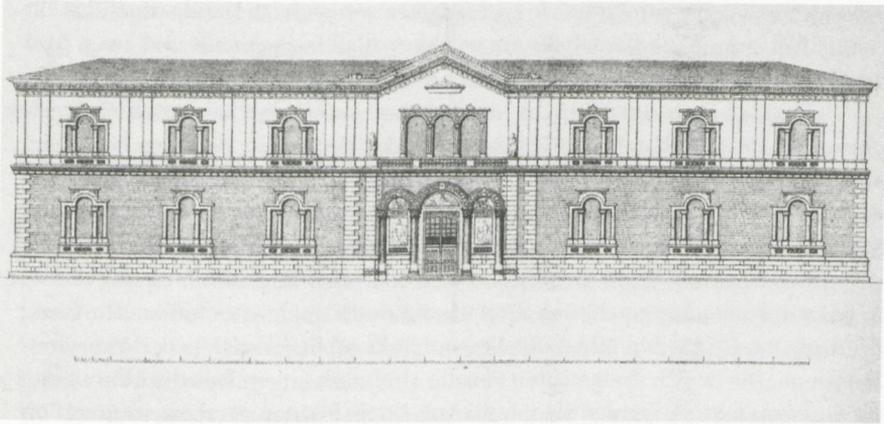
Hübsch hatte seit 1836 mehrere Projekte ausgearbeitet, bis eine vorläufige Lösung gefunden worden war und im August 1837 mit den Bauarbeiten begonnen werden konnte. Während der Bauzeit unternahm Hübsch mehrere Reisen nach München, Berlin und Italien, um sich die dortigen Museen und deren Ausstattungen anzuschauen. Nach der im Herbst 1838 unternommenen Reise nach Italien kam es im Frühjahr 1839 zu einer entscheidenden Planänderung: Hübsch entschloß sich, den zentralen Treppenaufgang nach vorne abzuschließen und nicht mehr als offene Eingangshalle mit darüberliegender Loggia zu gestalten. Für das neue Treppenhaus entwickelte er eine komplizierte Wölbung, was dazu führte, daß Moritz von Schwind sein Fresko, mit dessen Entwurf er seit März 1838 beschäftigt war, nach oben hin nicht kreisbogenförmig, sondern gerade abzuschließen hatte. Zudem erhielt er den Auftrag, drei Lünettenbilder für die neuen Gewölbeansätze oberhalb des Hauptbildes sowie zwei Nebenbilder auf den seitlichen Treppenhauswänden auszuführen.¹⁹ Alle diese Arbeiten waren im März 1843 abgeschlossen. Auch an der seit 1842 in Angriff genommenen Innendekoration der unteren vier Ausstellungssäle, deren Fertigstellung sich bis 1846 hinzog, war



31 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Eingangsfront

32 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Treppenhaus





33 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Aufriß der Fassade und Grundrisse der beiden Geschosse, 1867

Schwind beteiligt, seine Entwürfe wurden aber von anderer Hand ausgeführt.²⁰ Schließlich konnte die Kunsthalle am 29. April 1846 fertiggestellt und am 5. Mai dem Publikum übergeben werden.²¹

Von außen stellt sich Hübschs Museumsbau als ein durchaus nüchterner, aber präzise gearbeiteter länglicher Gebäuderiegel dar, der sich in zwei Geschossen über einem niedrigen Sockelgeschoß erhebt und von einem Walmdach bedeckt wird. *Abb. 33* Die nach Süden weisende Schaufront ziert ein leicht vortretender Mittelrisalit, der in Form eines Dreiecksgiebels über die Trauflinie hinausragt und sich unten in einem Portal mit vorgestellter dreifacher Bogenstellung und darüber mit einem rechteckig gerahmten dreifachen Rundbogenfenster hinter schmaler Brüstung zur Straße hin öffnet. Rechts und links schließen sich je drei Fensterachsen an. Die in sich dreigeteilten Fenster sind nach einem Palladio-Motiv gestaltet; im oberen Stock werden sie jeweils von Doppellisenen gerahmt, während im Erdgeschoß allein eine kräftige Quaderrustika die Ecken des Gebäudes betont. Umlaufende Gesimse trennen die Geschosse und schließen den Bau nach oben ab.

Bewußt setzte Hübsch verschiedene einheimische Baustoffe bei der Fassadengestaltung ein, deren Oberflächenstruktur und Eigenfarbe er zur Geltung kommen lassen wollte. Er sträubte sich gegen die vereinheitlichende, monotone Verputzung der Bauten, wie sie noch sein Lehrer Friedrich Weinbrenner praktiziert hatte.²² Hübsch strebte vielmehr – wie er sich in einer seiner theoretischen Schriften ausdrückte – eine »monumentale Polychromie« an.²³ So verwendete er für die Karlsruher Museumsfassade in den unteren Lagen des Sockels große rötliche Sandsteinquader. Für deren obere Lagen setzte er sandfarbene, gleich groß zugehauene Sandsteine ein wie auch – in kleinerem Zuschnitt – für die Wandflächen des Erdgeschosses. Für das Obergeschoß samt Lisenen wurden diesen farblich angeglichene, nur wenig rötlichere Backsteine verwendet. Der rote Sandstein des unteren Sockelbandes kam nochmals hinter den eingestellten Säulen der Fensterrahmen sowie bei den Wandfeldern hinter den beiden übereinandergestellten Arkaden des Portals zum Einsatz. Mit den schmalen Terrakotta-Ornamentfriesen, die unterhalb der Gesimse des Erd- und Obergeschosses umlaufen, wurde ein weiterer, ins Hellrosa gehender Farbton eingeführt. Durch die Verwendung unterschiedlicher Baustoffe hatte Hübsch eine unaufdringliche, aber nuancenreiche Farbgestaltung der Fassade erzielt.²⁴ Es wird noch zu zeigen sein, daß Josef Zitek bei seinem Weimarer Bau in ähnlicher Weise Materialsichtigkeit als Mittel der Fassadengestaltung einsetzte und dabei mit verschiedenen Buntsandsteinen, aber auch Tuffstein arbeitete.

Ein zweites Charakteristikum der Architektur Hübschs bestand im konsequenten Einsatz von Bogenstellungen und Gewölben. Schon in seiner Jugendschrift »In welchem Style sollen wir bauen?«, die 1828 erschienen war, hatte er gegen den Klassizismus und die Säulen-Architrav-Architektur Stellung bezogen und einen neuartigen Rundbogenstil und die Rückgewinnung der Gewölbetechnik propagiert, wie sie ihm vorbildlich in der italienischen Frührenaissance, aber auch in der Romanik ausgebildet schien.²⁵ Damit legte Heinrich Hübsch die Grundlagen

für eine neue Wertschätzung der romanischen Architektur und für die Entwicklung eines neoromanischen Baustils in der zweiten Jahrhunderthälfte, der dann allerdings weit über den von ihm propagierten Rundbogenstil hinausging. Den Grundriß systematisierte Hübsch im Zuge der Planungen immer stärker. Die Mitte des Baues nimmt das Treppenhaus ein, durch das eine Durchfahrt zum Hinterhof führt. Rechts und links des Treppenhauses schließen sich in beiden Geschossen zwei lange schmale, hinter der Fassade verlaufende Galerien an, über die man Zugang zu den Sammlungsräumen erhält. Im Erdgeschoß sind es vier etwa gleich große Räume, in deren Mitte jeweils zwei Säulen eingestellt sind, die die Gurtbögen der Gewölbe aufnehmen. Die beiden das Treppenhaus flankierenden Räume waren dabei zur Mittelachse des Gebäudes hochrechteckig, die beiden äußeren Räume querrrechteckig ausgerichtet.

Im Obergeschoß gestaltete Hübsch die Raumaufteilung kleinteiliger: auch hier gab es vier Haupträume, nun mit Oberlichtern, doch gerieten sie kleiner im Zuschnitt als ihre Pendants im Untergeschoß, da im Norden eine Abfolge von Kabinetten und nach Osten und Westen kleinere Anräume eingezogen wurden.

Die entscheidende Neuerung, die Hübsch mit seiner Grundrißdisposition in den deutschen Museumsbau einführte, bestand in dem eingestellten Treppenhaus in der Mittelachse des Baues. *Abb. 32* Der spiegelsymmetrische, zweiarmlige Treppenlauf, der nach zweimaliger Umlenkung in einem schmalen Wendepodest zusammenlief, um schließlich in einem einzigen Lauf zur Vorhalle des Obergeschosses hinaufzuführen, stellte eine aufwendige Treppenarchitektur dar, wie sie sonst nur aus dem Schloß- und Palastbau bekannt war. Hübsch transponierte damit ein Gestaltungselement adeliger Repräsentationsarchitektur in den mittelgroßen Museumsbau.²⁶

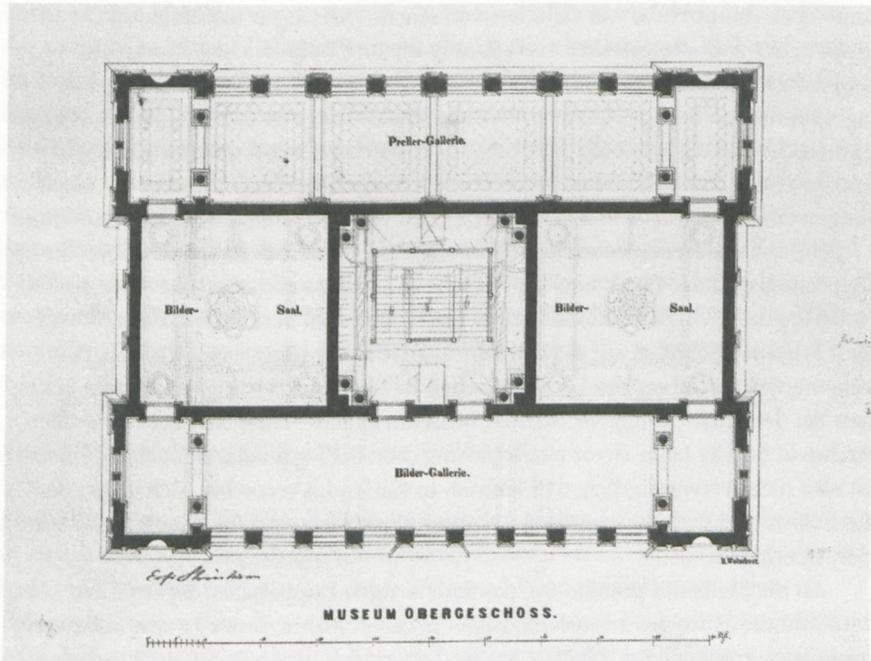
Ein umfangreiches Bildprogramm unterstrich den herrschaftlichen Charakter des Treppenhauses, das dem Museum nicht nur in architektonischer, sondern auch in konzeptueller Hinsicht eine Mitte gab. Für das Fresko der Hauptwand gegen Norden hatte man, wie bereits erwähnt, Moritz von Schwind angewiesen, die Einweihung des Freiburger Münsters 1123 unter Herzog Conrad I. von Zähringen darzustellen – ein Thema, das erstaunlicherweise nicht auf Karlsruhe Bezug nahm, sondern der Freiburger Stadtgeschichte entnommen war.²⁷ Die Wahl des Themas war im höchsten Grade politisch: Großherzog Leopold wollte damit vor allem die Zugehörigkeit des Breisgaus zu Baden bildlich herausgestellt wissen, hatte doch dieser Landesteil ursprünglich zu Österreich gehört und war erst 1805 im Zuge der französischen Revolutions- und anschließenden Napoleonischen Kriege Baden zugeschlagen worden. Bezeichnenderweise stellte das Fresko auch nicht den berühmten gotischen Münsterbau dar, der 1513 unter den Habsburgern vollendet worden war, sondern den nicht weiter bekannten romanischen Vorgängerbau, der noch von den Zähringern, den angeblichen Vorfahren der badischen Großherzöge, hatte eingeweiht werden können. Hübsch, der Schwind beim Entwurf der fiktiven romanischen Architektur beigestanden hatte, konnte das Fresko seines Freundes auch als ein Programmbild für den von ihm propagierten Rundbogenstil auffas-



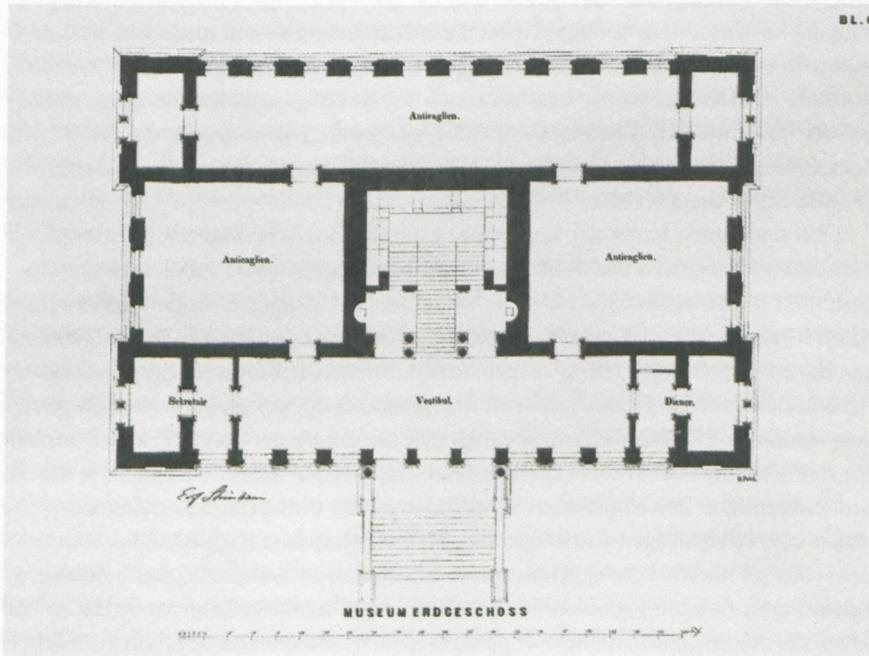
34 Neues Museum Weimar, Eingangsfront, 1999

35 Blick in das Treppenhaus mit Installation von Daniel Buren, Entwurf 1994, Ausführung 1998. Inmitten: *Goethe und Psyche* nach Entwurf von Bettina von Arnim, 1823/24, Ausführung 1851





Bl. C



36 Neues Museum Weimar, Grundriß des Erd- und des Obergeschosses, historische Pläne, letztes Drittel 19. Jahrhundert

sen.²⁸ Das Hauptfresko war flankiert von einem vierteiligen Bilderzyklus, der in historischer und allegorischer Verbrämung die unterschiedlichen Zweige der Kunst darstellte, vorzüglich die Architektur, Malerei und Bildhauerei. Über die tagespolitischen Bezüge hinaus sollten die Wandmalereien des Treppenhauses die Einheit der Künste unter der Führung der Architektur zur Darstellung bringen und den Besucher auf die unterschiedlichen Sammlungsbestände aller Kunstgattungen einstimmen, die in den angrenzenden Museumsräumen gezeigt wurden.²⁹

Hübsch waren alle deutschen Museumsbauten der Zeit bekannt: neben der Glyptothek und der Pinakothek in München vor allem auch das Alte Museum in Berlin, das zwischen 1824 und 1830 gegenüber dem Berliner Stadtschloß von Karl Friedrich Schinkel auf der Spreeinsel errichtet worden war. Mit Alois Hirt – vehementer Verfechter des klassizistischen Baustils und wichtigster Berater Schinkels bei der Entwicklung der Berliner Museumspläne – hatte sich der Karlsruher Architekt bereits Jahre zuvor einen polemischen Schlagabtausch geliefert.³⁰ Es ist also nicht verwunderlich, daß Hübsch in Karlsruhe versuchte, sich gegen den Berliner Museumsbau abzusetzen, wenn er dann auch einzelne Anregungen von dort übernahm.

An die Stelle des grandiosen, pantheonartigen Kuppelsaals, der im Alten Museum die Mitte des zweigeschossigen Baues einnahm, setzte er sein aufwendig gestaltetes Treppenhaus. blieb in Berlin das von Schinkel entwickelte Freskenprogramm noch auf die Außenwand und den als Freitreppe konzipierten Treppenaufgang beschränkt, so verlegte Hübsch die Wandmalereien in Karlsruhe in das Innere des Baues.³¹ Der Treppenaufgang erhielt damit dieselbe Funktion wie die Rotunde in Berlin: er wurde zum zentralen Ausstellungssaal, der allerdings weniger der kontemplativen Betrachtung von Einzelwerken als vielmehr der feierlichen Einstimmung des Besuchers auf die im Museum gezeigten Werke der bildenden Kunst dienen sollte.

Ein markantes Motiv der Karlsruher Kunsthalle scheint Hübsch allerdings vom Alten Museum in Berlin übernommen bzw. abgeleitet zu haben: das der eingestellten Doppelsäulen, die sich bei ihm in den vier Erdgeschoßsälen finden. Im Alten Museum waren die langgestreckten, galerieförmigen Räume des Erdgeschosses, die sich unter Ausbildung zweier Innenhöfe um die Rotunde zogen, mit einer flachen Balkendecke gedeckt, die von freistehenden doppelten Säulenreihen getragen wurden.³² Hübsch isolierte sozusagen ein Segment der von Hirt und Schinkel für das Alte Museum entwickelten Säulenhalle, ersetzte aber die Flachdecke durch unterschiedliche Gewölbeformen, etwa im »Saal der Philostratischen Gemälde« durch vier von kräftigen Gurtbögen eingefasste böhmische Kappen. Zitek wiederum – das sei bereits vorweggenommen – übernahm in Weimar in den beiden großen unteren Ausstellungssälen das von Hübsch weiterentwickelte Motiv der in der Mitte der Räume freistehenden doppelten Säulen und erweiterte es um eine dritte. Allerdings gab er, wie einst Schinkel, der Flachdecke den Vorzug.

Hatte Hübsch in architektonischer Hinsicht versucht, mit seinem wenn auch wesentlich bescheideneren Kunsthallenbau das Berliner Museum zu übertreffen

bzw. einzelne Motive weiterzuentwickeln, so übernahm er von dort vorbehaltlos das nach langwierigen Debatten entwickelte Ausstellungskonzept. In Berlin waren im Erdgeschoß die antiken Skulpturen aufgestellt: neben den zahlreichen Originalen auch einige Gipsabgüsse. In den Sälen des ersten Stockes, die lediglich mit Seitenfenstern ausgestattet waren, wurde dagegen eine Auswahl aus den Gemäldebeständen gezeigt. Im Keller befanden sich darüber hinaus noch das sogenannte Antiquarium und das Kupferstichkabinett.³³ Die prinzipielle Zweiteilung der Sammlungsbestände in den beiden Hauptgeschossen – skulpturale Werke unten und Gemälde oben – wurde auch für die Sammlungspräsentation in Karlsruhe bestimmend.³⁴ Ebenso verbindlich blieb sie, worauf noch ausführlicher zurückzukommen sein wird, später für das Weimarer Museum.

Josef Ziteks Großherzogliches Museum in Weimar

Josef Ziteks Bau des Weimarer Museums aus den 1860er Jahren weist stilistisch in eine andere Richtung als die von Heinrich Hübsch errichtete Karlsruher Kunsthalle. *Abb. 34* Zitek (1832–1909), der in Prag und Wien studiert hatte, bevor er 1864 eine Professur am Polytechnikum seiner Heimatstadt Prag annahm, entwickelte sich zu einem Vertreter der Neorenaissance. Seine beiden Hauptwerke, das Tschechische Nationaltheater (1868–1881) und das Rudolfinum (1874–1885) in Prag, sind in diesem Baustil gehalten und orientieren sich eng an den Werken Gottfried Sempers.³⁵ Bereits sein Frühwerk, das Großherzogliche Museum in Weimar, zeigt jene später immer stärker hervortretende Vorliebe Ziteks für Stil- und Motivzitate aus der italienischen Renaissancearchitektur.³⁶ Heinrich Hübsch indessen hatte mit seinem Rundbogenstil gerade gegen die übertriebene Wertschätzung der klassisch-antiken Architektur und der Baukunst der italienischen Hochrenaissance opponiert.

Trotz aller stilistischen Unterschiedlichkeit verbindet beide Architekten jedoch die Neigung zu konstruktiver Präzision und eine Vorliebe für den unverputzten, vielfarbigen Steinbau. Ganz im Sinne von Hübschs »monumentaler Polychromie« versuchte Zitek, seinem Museum eine differenzierte warme Farbgebung zu verleihen, die von den eingesetzten Baumaterialien selbst herrührte. Den hohen rustizierten Sockel gestaltete er aus hellem Tuffstein. Die einachsigen, leicht vorspringenden Pavillons mit hohen Attikageschossen, die die Ecken des rechteckigen Gebäudes betonen, führte er in rotem Sandstein aus. Dagegen waren die zweigeschossigen vielachsigen Gebäuderiegel zwischen diesen vier Eckpavillons in hellen Sandsteinfarben gehalten: die nach Süden weisende Eingangsfront in zartem Rosa, die drei nach Osten, Westen und Norden gebenden Fassadenteile in lichtem Gelb. Den gelblichen Sandstein setzte Zitek auch für die Rahmung der Fenster der Eckpavillons ein, so daß sich ein steter Wechsel von Rot- und Gelb- bzw. Rosatönen ergab, der die architektonische Gliederung des Gebäudes und dessen ornamentale Zierglieder erst hervortreten und anschaulich werden ließ.

Doch ging Zitek in seinem subtilen Farbenspiel noch weiter. Den Bau bekrönte oberhalb der flachen Zelt- und Pultdächer der Pavillons und Gebäudetrakte das auf einem viereckigen Tambour aufsitzende Spiegelgewölbe für das Oberlicht des zentralen Treppenhauses. Diesen hohen viereckigen Tambour des Gewölbes führte Zitek wiederum in jenem rötlichen Sandstein aus, den er auch für die Wandflächen der Eckpavillons verwendet hatte. Dadurch erreichte er, daß die mittleren, hellen Wandpartien sowohl zur Seite als auch nach oben von dunkleren Wandflächen eingerahmt waren. Zudem umzog Zitek den ganzen Bau mit einem schmalen, auf dem Tuffsteinsockel aufliegenden Gesimsband, das im Rosaton der Südfassade gehalten war, wodurch der farbliche Zusammenhalt des Baues in dezenter Weise unterstützt wurde.

Bei der Grundrißdisposition inspirierte sich Zitek offensichtlich am Kunsthallenbau Heinrich Hübschs. Auch bei dem Weimarer Museum steht das Treppenhaus im Zentrum; hier bildete es sogar die Mitte des nur leicht rechteckigen Baues, um das herum die Ausstellungsräume gelegt waren. *Abb. 36* Im Erdgeschoß befinden sich im Süden und Norden zwei längliche Galerien, im Osten und Westen zwei große Ausstellungsräume, in die jeweils drei Säulen eingestellt sind. Von ihnen war bereits die Rede. Im Obergeschoß wird diese Raumaufteilung übernommen; dabei werden allerdings die beiden Ausstellungsräume, die das Treppenhaus flankieren, in zwei Oberlichtsäle und zwei Galerien mit Seitenlicht unterteilt.

Wie in Karlsruhe wurde eine Zweiteilung der Sammlungsbestände vorgenommen. Das Erdgeschoß war den skulpturalen Werken vorbehalten, größtenteils Gipsabgüsse, die aufgrund ihres didaktisch-pädagogischen Nutzens damals durchaus als ebenso wertvoll erachtet wurden wie Originale. Zudem wurde im Westflügel die von Carl Stegmann und Franz Jäde mit Unterstützung des Großherzogs zusammengetragene »Vorbildersammlung für Architektur und Kunstgewerbe« aufgestellt.³⁷ In der nördlichen Galerie war das von der Großherzogin gestiftete, heute verlorengegangene, friesartig umlaufende Hochrelief mit der Darstellung der Hermannschlacht von Robert Haertel angebracht.³⁸ Das den heldenhaften Sieg der Germanen über die römische Fremdherrschaft darstellende Werk konnte gleichsam als Ausdruck der politisch-kulturellen Emanzipation Deutschlands seit den Befreiungskriegen verstanden werden.

Ein weiteres baugebundenes Werk fand im Treppenhaus seine Aufstellung. *Abb. 35* Oberhalb des zentralen Treppenlaufs, der auf einem ersten schmalen Wendepodest einmündete, wurde die bereits erwähnte monumentale Goethestatue Steinhäusers in eine Nische eingestellt. Sie offenbarte die Zweckbestimmung, die der Großherzog dem Museum beimaß, nämlich ein Plädoyer abzugeben für ein schöpferisches Wiederanknüpfen an die Goethezeit und die Erneuerung Weimars als ein geistig-kulturelles Zentrum der deutschen Kulturnation.

Vom ersten Wendepodest aus führen zwei kurze Treppenläufe im rechten Winkel rechts und links zu zwei weiteren Wendepodesten. Dort ändert sich nochmals die Laufrichtung um neunzig Grad, und zwei parallele Treppenarme führen zur Vorhalle des Obergeschosses hinauf, die sich in dreifacher Bogenstellung

öffnet. Ursprünglich war vorgesehen gewesen, die insgesamt sechs Bogenfelder des Treppenhauses zu beiden Seiten der Goethestatue mit Wandmalereien zu schmücken. 1863 hatte die von Franz Liszt initiierte Goethestiftung einen Wettbewerb zu dem Thema »Der Mensch im Kampf mit den Elementen« ausgeschrieben. Durch das an Goethes Preisaufgaben erinnernde Thema sollte wohl dafür gesorgt werden, daß Skulptur und Wandbilder einander programmatisch ergänzten. Prämiert wurde der Karton des aus Eisenach stammenden Hermann Wislicenus (1825–1899): Titanen bedrängen die Menschen; Zeus und die neuen Götter siegen über Chronos und die Titanen.³⁹ Doch wurde dieses Ausstattungsprogramm schließlich aus Geldmangel nicht realisiert⁴⁰ Wie in der Karlsruher Kunsthalle sollte also das Treppenhaus in Weimar das Herz des Museums bilden, das dem Bau samt den gezeigten Sammlungen erst seine programmatische Ausrichtung gab.

Im oberen Stock des Museums folgten schließlich die Gemälde und die reichen graphischen Bestände. Neben Werken der älteren europäischen Schulen in Originalen und Kopien wurden vor allem zahlreiche Kartons deutscher klassizistischer und spätromantischer Künstler, etwa von Asmus Jacob Carstens, Peter von Cornelius oder Buonaventura Genelli gezeigt.⁴¹ Der sechzehnteilige Wandzyklus mit Szenen aus der Odyssee in südländischer Landschaft, den Friedrich Preller nach langen Vorarbeiten 1863–1869 samt einem darunter verlaufenden Wandfries ausgeführt hatte, bildete den Höhepunkt des Museumsrundgangs.⁴² Als drittes ortsgebundenes Werk stellte es dem Betrachter beispielhaft den Aufschwung vor Augen, den die deutsche Monumentalmalerei seit der Zeit Goethes und den Befreiungskriegen genommen hatte.

Die künstlerische Ausstattung von Haertel, Steinhäuser und Preller, die der Großherzog und seine Frau gestiftet hatten, sollte den nationalen Vorbildcharakter des Weimarer Museums herausstreichen. Der Fürst gab damit seinem Museum die konzeptuelle Ausrichtung. Der Weimarer Museumsbau stellt sich somit – ebenso wie die Karlsruher Kunsthalle – als eine großherzogliche Stiftung dar, selbst wenn sich auch in Sachsen-Weimar-Eisenach der Landtag an den Baukosten beteiligte.⁴³

Die typologischen Vorbilder des Weimarer Museums

Zitek stand mit seiner Übernahme des von Heinrich Hübsch entwickelten Bauge-dankens, den Treppenaufgang in die Mitte des Baukörpers zu ziehen und ihn mittels eines reichen Ausstattungsprogramms in den musealen Rundgang – sozu-sagen als Museum im Museum – zu integrieren, durchaus nicht allein. August von Stüler hatte bei dem zwischen 1841 und 1855 in Berlin errichteten Neuen Museum Hübschs Idee übernommen und den Mittelbau zu einem monumentalen Treppen-aufgang ausgestaltet, dessen lehrhaftes Bildprogramm in Entsprechung zu den gezeigten weitgespannten Sammlungsbeständen die Geschichte der Menschheit von ihren biblischen Ursprüngen bis zur modernen Zeit vor Augen stellte.⁴⁴

Einige kleinere deutsche Museen lehnten sich sogar sehr eng an das Karlsruher Vorbild an und übernahmen dessen Raumdisposition oder Fassadengestaltung: so das 1842 bis 1845 errichtete Ferdinandeum in Innsbruck und die zwischen 1846 und 1854 fertiggestellte Bremer Kunsthalle.⁴⁵

Zitek wird sich bei seinem Museumsvorhaben an dem in den Dimensionen und in seiner Zweckbestimmung vergleichbaren Karlsruher Bau orientiert haben. Hübsch hatte seine Pläne der Kunsthalle schon kurz nach Baubeginn 1838 in der ersten Folge seiner »Bauwerke« und 1852 – mit den Änderungen, die während der Bauausführung eingetreten waren – in der zweiten Folge desselben Werks veröffentlicht.⁴⁶ Diese beiden Plansammlungen der Bauten Heinrich Hübschs werden Zitek bekannt gewesen sein. Höchstwahrscheinlich kannte Zitek die Karlsruher Kunsthalle auch aus eigener Anschauung. Im Herbst 1862 brach er, mit einem Reisestipendium ausgestattet, von Wien aus zu einer Reise durch Deutschland, Belgien und Frankreich auf. Dabei machte er im September auch in Weimar Station und besprach mit Friedrich Preller und dem Großherzog die sich konkretisierenden Museumspläne.⁴⁷ Anschließend reiste er weiter nach Frankfurt.⁴⁸ Möglicherweise führte sein Weg ihn auch nach Karlsruhe.

Neben der Karlsruher Kunsthalle scheint ein weiterer deutscher Museumsbau ein wichtiges typologisches Vorbild für das Weimarer Haus abgegeben zu haben. Die kompakte Gestaltung über rechteckigem Grundriß – das augenfälligste Merkmal des Weimarer Baues – übernahm Zitek von dem zwischen 1856 und 1858 in Leipzig von Ludwig Lange errichteten Museum. Langes Bau, 1883/86 durch Hugo Licht stark umgebaut, im Zweiten Weltkrieg zerstört, führte diesen Typus erstmals ein und wirkte in dieser Hinsicht vorbildhaft.⁴⁹ Allerdings lag beim Leipziger Museum das Treppenhaus nicht mittig, sondern westlich zweier übereinanderliegender Oktogonräume, von denen der obere als ein hoher überkuppelter Oberlichtsaal ausgebildet war, der an die Tribuna der Florentiner Uffizien erinnerte.⁵⁰

Das Weimarer Museum stellt damit eine schöpferische Kombination des freistehenden kompakten Museumstyps, wie ihn Lange für Leipzig entwickelt hatte, mit einer zentralisierten Treppenanlage dar, wie sie erstmals von Heinrich Hübsch bei der Karlsruher Kunsthalle eingeführt worden war. Zitek bediente sich in kongenialer Weise dieser verschiedenen Anleihen. Die hohe Funktionalität im Inneren – ablesbar an der organischen und abwechslungsreichen Raumfolge, den großzügigen Hängeflächen und den guten Lichtverhältnissen – steht in einem ausgewogenen Verhältnis zum repräsentativen Äußeren der Gesamtanlage. Damit ist Josef Zitek einer der überzeugendsten mittelgroßen Museumsbauten des Historismus in Deutschland gelungen.

- 1 Köhler 1997; Silvia Brüggemann, Christoph Schwarzkopf: Das großherzogliche Neue Museum und der »nördliche Bauplan« von Weimar 1845–1918, in: Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick, hrsg. von Rolf Bothe, München/Berlin 1997, S. 9–20; Herrmann Wirth: Die Geschichte des Großherzoglichen Museumsgebäudes, in: Baudokumentation zum Abschluß der Sanierung des Großherzoglichen Museumsgebäudes Weimar und dessen Nutzbarmachung für das Neue Museum, hrsg. von der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 1), Rudolstadt 1998, S. 12–20; Angelika Pöthe: Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit«, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 345–364; Ziegler 2001, S. 36–42; Silke Satjukow: Bahnhofstraßen. Geschichte und Bedeutung, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 49–64.
- 2 Schorn 1912, S. 61; Wanda von Puttkammer: Der Hof von Weimar unter Großherzog Carl Alexander und Großherzogin Sophie. Erinnerungen aus den Jahren 1893–97, Berlin 1932, S. 44.
- 3 Die Dioskuren, 4. Jg., Nr. 53, 1. März 1859, S. 37.
- 4 Hermann Oncken (Hrsg.): Großherzog Friedrich I. von Baden und die deutsche Politik von 1854 bis 1871. Briefwechsel, Denkschriften, Tagebücher, 2 Bde., Stuttgart 1927; Walter Peter Fuchs (Hrsg.): Großherzog Friedrich I. von Baden und die Reichspolitik 1871–1907, 4 Bde., Stuttgart 1968–1980.
- 5 Eva-Marina Froitzheim: Kunstförderung im 19. Jahrhundert. Badischer Kunstverein und Karlsruher Kunsthalle im Spannungsfeld Großherzoglicher Kunstpolitik, in: Kat. Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ausst. Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1993, hrsg. von Jutta Dresch und Wilfried Rößling, Karlsruhe 1993, S. 125–137, hier S. 129.
- 6 Oechelhaeuser 1904, S. 6; Ekkehard Mai: Die Kunstakademie Karlsruhe und die deutsche Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert, in: Kat. Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne, Ausst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1990, Heidelberg 1990, S. 38–53; Erik Forsmann: Die Kunstakademie Karlsruhe von ihrer Gründung bis zum ersten Weltkrieg, in: Kunst und Künstler in Baden, hrsg. von Hans H. Hofstätter, Stuttgart 1995, S. 43–80.
- 7 Großherzog Carl Alexander: Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858, hrsg. von Conrad Höfer, Eisenach 1933, S. 51f.; Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte. Die Kunst- und Bauhochschule 1860–1995, Weimar 1996, Dok. 1, S. 59.
- 8 Siehe dazu: Hendrik Ziegler: Carl Alexander und Wilhelm II. Fürstliches Kunstmäzenatentum im Vergleich, in: Carl Alexander – Erbe, Mäzen und Politiker. Akten des Kolloquiums im Goethe-Nationalmuseum, Weimar, 21.–23. September 2001, hrsg. von Lothar Ehrlich und Justus Ulbricht, Köln/Weimar/Wien 2003 [im Druck].
- 9 Ziegler 2001, S. 37f. Zu Konsul Wagener: Claude Keisch: Die Sammlung Wagener. Aus der Vorgeschichte der Nationalgalerie, Berlin 1976.
- 10 Bernhard Maaz: Die Alte Nationalgalerie. Geschichte, Bau und Umbau, Berlin 2001.
- 11 Ziegler 2001, S. 41f.
- 12 Strack 1996, S. 55.
- 13 Rommé 1996, S. 74–97.
- 14 Zur Berufung nach Karlsruhe: Oechelhaeuser 1904, S. 59; zur Stiftung der Statue: Schorn 1912, S. 25f.; zur Biographie Steinhäusers: Dagmar Kaiser-Strohmann: Theodor Wilhelm Achtermann (1799–1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813–1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts (Phil. Diss. Gießen 1984), Frankfurt/M. 1985, S. 45–54; Betsy Rosasco: A German sculpture in America: Carl Johann Steinhäuser's »Agnus Dei« at the Art Museum, Princeton University, in: The sculpture journal 4, 2000, S. 127–140.
- 15 Ziegler 2001, S. 22, Anm. 44 und S. 55, Anm. 199.
- 16 Zu Hagen: Scheidig 1991, S. 80; zu Gussow: Ziegler 2001, S. 128.
- 17 Plagemann 1967, S. 93–101; Maaß 1988, S. 45–48; Hassler 1993, bes. S. 31–38.
- 18 Plagemann 1967, S. 93; Maaß 1988, S. 45–48; Hassler 1993, S. 60.
- 19 Hassler 1993, S. 36–38; Strack 1996, S. 55f.
- 20 Strack 1996, S. 72; Rommé 1996, S. 62–70.
- 21 Hassler 1993, S. 57.
- 22 Ebenda, S. 10. – Zu Weinbrenner siehe: Gottfried Leiber: Friedrich Weinbrenners städtebauliches Schaffen für Karlsruhe. Teil I: Die barocke Stadtplanung und die ersten klassizistischen Entwürfe Weinbrenners (Friedrich Weinbrenner und die Weinbrenner-Schule II), Karlsruhe 1996.
- 23 Hübsch 1847 (1985), S. 228f.
- 24 Bauwerke von Heinrich Hübsch, 1. Folge, 1. und 2. Heft, Text und Tafelband, Karlsruhe 1838, S. 63; siehe dazu: Plagemann 1967, S. 95; Maaß 1988, S. 45; Hassler 1993, S. 10 und 41.
- 25 Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe 1828: Nachdruck, mit

- einem Nachwort von Wulf Schirmer, Karlsruhe 1984, bes. S. 27, § 13; siehe zu weiterführender Lit.: Hassler 1993, S. 15.
- 26 Bei dem 1769 begonnenen Fridericianum in Kassel, einem der ersten Gebäude in Deutschland, das ausschließlich der Aufstellung musealer Sammlungen und Bibliotheksbestände diente, befand sich ebenfalls ein Treppenaufgang in der Mittelachse. Allerdings war er der Hofseite vorgelagert und nicht in den Baukörper integriert; auch kam ihm keine programmatische Funktion als Auftakt des Gebäudes zu. 1810 wurde das viereckig hervorspringende Treppenhaus zum halbrunden Ständesaal umgebaut, und an den beiden Ende des länglichen Gebäudes zog man neue Treppenaufgänge ein. Siehe: Karl-Hermann Wegner: Gründung und Einrichtung des Museums Fridericianum in Kassel, in: Museum Fridericianum 1779–1979, hrsg. vom Museumsverein Kassel, Kassel 1979, S. 9–38.
- 27 Strack 1996, S. 57–59 hat ausführlich das vielschichtige Programm in seinen landes- und kirchengeschichtlichen Bezügen herausgearbeitet.
- 28 Ebenda, S. 62.
- 29 Nach Auffassung von Heinrich Hübsch schreitet die Architektur den anderen Kunstgattungen voran und schafft der Malerei und Skulptur erst die ihnen würdigen Aufgaben; sie darf allerdings nicht die Alleinherrschaft anstreben. Siehe: Hübsch 1847 (1985), S. 231; Hassler 1993, S. 18.
- 30 Hassler 1993, S. 15.
- 31 Zu der komplexen Berliner Freskoausstattung jüngst: Jörg Trempler: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum Berlin (Phil. Diss. Erlangen 1998), Berlin 2001.
- 32 Plagemann 1967, S. 75.
- 33 Ebenda, S. 73–78; Thomas W. Gaehtgens: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992, S. 68f.
- 34 Hassler 1993, S. 19.
- 35 Zu Biographie und weiterführender Lit.: Blazicek: Art. Josef Zitek, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 36, Leipzig 1947, S. 529f.; Kat. Prag 1996; Köhler 1997, S. 24–26 und Anm. 12.
- 36 Köhler 1997, S. 25, 35f. hat auf die Anleihen Ziteks bei der italienischen Architektur verwiesen (Villa Farnesina in Rom, Biblioteca Marciana und Loggetta am Campanile in Venedig von Jacopo Sansovino, Andrea Palladios Rathaus in Vicenza).
- 37 Köhler 1997, S. 37ff.; Ziegler 2001, S. 39.
- 38 Köhler 1997, S. 38, Anm. 51 und Abb. 24; Ziegler 2001, S. 40 und Abb. 2.
- 39 Scheidig 1991, S. 50. – Diese Entwürfe befinden sich offensichtlich nicht in den Beständen der Kunstsammlungen zu Weimar, wie mir auf briefliche Anfrage Herr Dr. Mildemberger, Leiter der Graphischen Sammlung, freundlicherweise mitteilte.
- 40 Der Ausschuß der Goethestiftung schrieb 1865 noch eine zweite Konkurrenzarbeit aus, diesmal für ein Relief, das den Eingang des neuen Museums schmücken sollte. Doch kam auch dieses Projekt nie zur Ausführung. Siehe: Schorn 1912, S. 156.
- 41 Ziegler 2001, S. 40.
- 42 Zu Prellers Odysseezyklus vgl.: Ina Weinrautner: Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878). Leben und Werk (Phil. Diss. Bonn 1996), Münster 1997.
- 43 Plagemann 1967, S. 184–188 zählt in seiner noch immer als Compendium brauchbaren Dissertation über den deutschen Museumsbau vor 1870 das Weimarer Museum nicht zu den fürstlichen, sondern zu den bürgerlichen Museengründungen. Nach Ansicht Plagemanns hätten die Fürsten vor 1848 gegen den Willen der Ständeversammlungen bzw. Landtage den Bau monumentaler Museen durchsetzen müssen, während sich nach der Revolution das Bürgertum zunehmend für den Gedanken des Museumsbaus gewinnen ließ (ebenda, S. 33). Diese von Plagemann eingeführte soziologische Unterscheidung zweier Museumstypen ist durchaus problematisch, wie sich gerade am Weimarer Beispiel zeigt (siehe auch die Rezension von Jürgen Paul, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33, 1970, S. 161–166, bes. S. 162). Zwar hatte der Landtag aus öffentlichen Geldern 60 000 Taler für den Bau bewilligt; im Lauf der Bauarbeiten gab der Fürst aber aus seiner Privatschatulle 70 000 Taler hinzu. Carl Alexander und seine Frau stifteten aus ihrem Besitz fast alle Ausstellungsstücke und, wie gesagt, die gesamte baugebundene Ausstattung. Ohne die Initiative des Fürsten wäre der Weimarer Bau also nie zustande gekommen. Carl Alexander sprach später auch von seinem «musée de famille» (Ziegler 2001, S. 41, Anm. 135).
- 44 Plagemann 1967, S. 117–126; zum Freskenprogramm: Annemarie Menke-Schwinghammer: Weltgeschichte als »Nationalepos«. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin (Phil. Diss. Bonn 1987), Berlin 1994; Elsa von Wezel: Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein

(Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft,
Bd. 43, 2001), Berlin 2002.

- 45 Plagemann 1967, S. 100f. und 160f.
- 46 Bauwerke von Heinrich Hübsch, 1. Folge,
1. und 2. Heft, Text und Tafelband, Karlsruhe
1838; 2. Folge, 1. 2. und 3. Heft, Karlsruhe
o. J. [1852].
- 47 Köhler 1997, S. 26.
- 48 Marie Benesová: Josef Zitek a Evropa, in:
Kat. Prag 1996, S. 199-207.
- 49 Plagemann 1967, S. 181.
- 50 In meiner Dissertation habe ich fälschlicher-
weise angenommen, daß auch beim Leipzi-
ger Museum der Treppenaufgang in der
Mitte des Baues liegt (Ziegler 2001, S. 39).

Für wertvolle Hinweise bin ich Sigmar Holsten
von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und
Bernhard Maaz von der Alten Nationalgalerie
Berlin sehr zu Dank verpflichtet.