

Das Stadtschloss Weimar

The Palace at Weimar



KLASSIK
STIFTUNG
WEIMAR



Der Fürstliche Lustgarten in Weimar, um 1650,
Caspar Merian (1627–1686)
*The royal pleasance at Weimar, around 1650,
Caspar Merian (1627–1686)*



Die Wilhelmsburg zu Weimar, 1655, Christian
Richter (1587–1667) und Wilhelm Richter
(1626–1702)
*The »Wilhelmsburg zu Weimar«, 1655,
Christian Richter (1587–1667)
and Wilhelm Richter (1626–1702)*



Wilhelmsburg Weimar während des Brandes
am 6. Mai 1774, 1774/75, unbekannter Künstler
*The Wilhelmsburg Weimar during the fire on
May 6th, 1774, 1774/1775, artist unknown*



Das Schloss um 1845 von Südosten gesehen.
Stahlstich von J. W. Appleton (nachgew. 1838
London), nach einer Vorlage von Otto Wagner
(1803–1861)
*The Palace around 1845, viewed from the
southeast, steel engraving by J. W. Appleton,
(confirmed in London 1838), modelled on a
picture by Otto Wagner (1803–1861)*

Das Stadtschloss Weimar

The Palace at Weimar

Das Weimarer Schloss diente dem ernestinischen Fürstenhaus fast 500 Jahre als Residenz. Mit der Verlegung der Hauptresidenz der Ernestiner von Wittenberg nach Weimar wurde die ursprüngliche Burg zu einem Renaissanceschloss ausgebaut. Dieser Bau fiel 1618 einem Brand zum Opfer und wurde nach dem Dreißigjährigen Krieg unter Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar durch eine barocke Dreiflügelanlage ersetzt. 1774 vernichtete ein Brand diese sogenannte »Wilhelmsburg«. Unter Herzog Carl August machte sich 1789 eine von Goethe geleitete Schlossbau-Kommission an den Wiederaufbau unter Einbeziehung des erhaltenen Mauerwerks. Nacheinander waren drei Architekten mit den Planungen beschäftigt: Johann August Arens aus Hamburg, Nikolaus Friedrich Thouret aus Stuttgart und Heinrich Gentz aus Berlin. Bis zum Einzug der herzoglichen Familie 1803 entstanden Innenräume, die als Höhepunkte klassizistischer Baukunst gelten und unter denen der Festsaal und das Treppenhaus im Ostflügel hervorzuheben sind. Der Ausbau des Westflügels erfolgte seit 1830 auf Initiative der Großherzogin Maria Pawlowna. Künstlerische Höhepunkte sind in diesem Teil des Schlosses die Dichtezimmer zu Ehren Goethes, Schillers, Wielands und Herders. Unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg wurde der Südflügel errichtet, der seither den Innenhof zum Garten abschließt. Nach der Abdankung des Großherzogs Wilhelm Ernst zogen 1923 die neu gegründeten Staatlichen Kunstsammlungen in das Schlossmuseum ein.

For almost 500 years, the palace at Weimar served as residence to the Ernestinian royal house. With the transfer of the Ernestinians' main residence from Wittenberg to Weimar, the original castle was extended into a renaissance palace. In 1618, this building fell prey to a fire and, after the Thirty Years' War, under the reign of Duke Wilhelm IV. of Saxony-Weimar, it was replaced with a baroque three-wing construction. In 1774, this so-called »Wilhelmsburg« was also destroyed by a fire. Under the reign of Duke Carl August, in 1789, a commission for the building of a palace under the directorship of Goethe began developing plans for a reconstruction integrating the remaining stonework. In succession, three architects were commissioned with the planning: Johann August Arens from Hamburg, Nikolaus Friedrich Thouret from Stuttgart, and Heinrich Gentz from Berlin. When, in 1803, the ducal family moved into the palace, interior rooms had been created which are considered the height of classical architecture, of these the banqueting-hall and the stairwell in the east wing are particularly noteworthy. From 1830 onward, the west wing was extended on the initiative of the Grand Duchess Maria Pawlowna. As artistic highlights in this section of the palace ought to be mentioned the poets' rooms in honor of Goethe, Schiller, Wieland, and Herder. Right before the First World War, the south wing was built, which closes off the inner court on the side of the gardens. Following the abdication of the Grand Duke Wilhelm Ernst, the newly founded State Collection of Art moved into the Palace Museum in 1923.

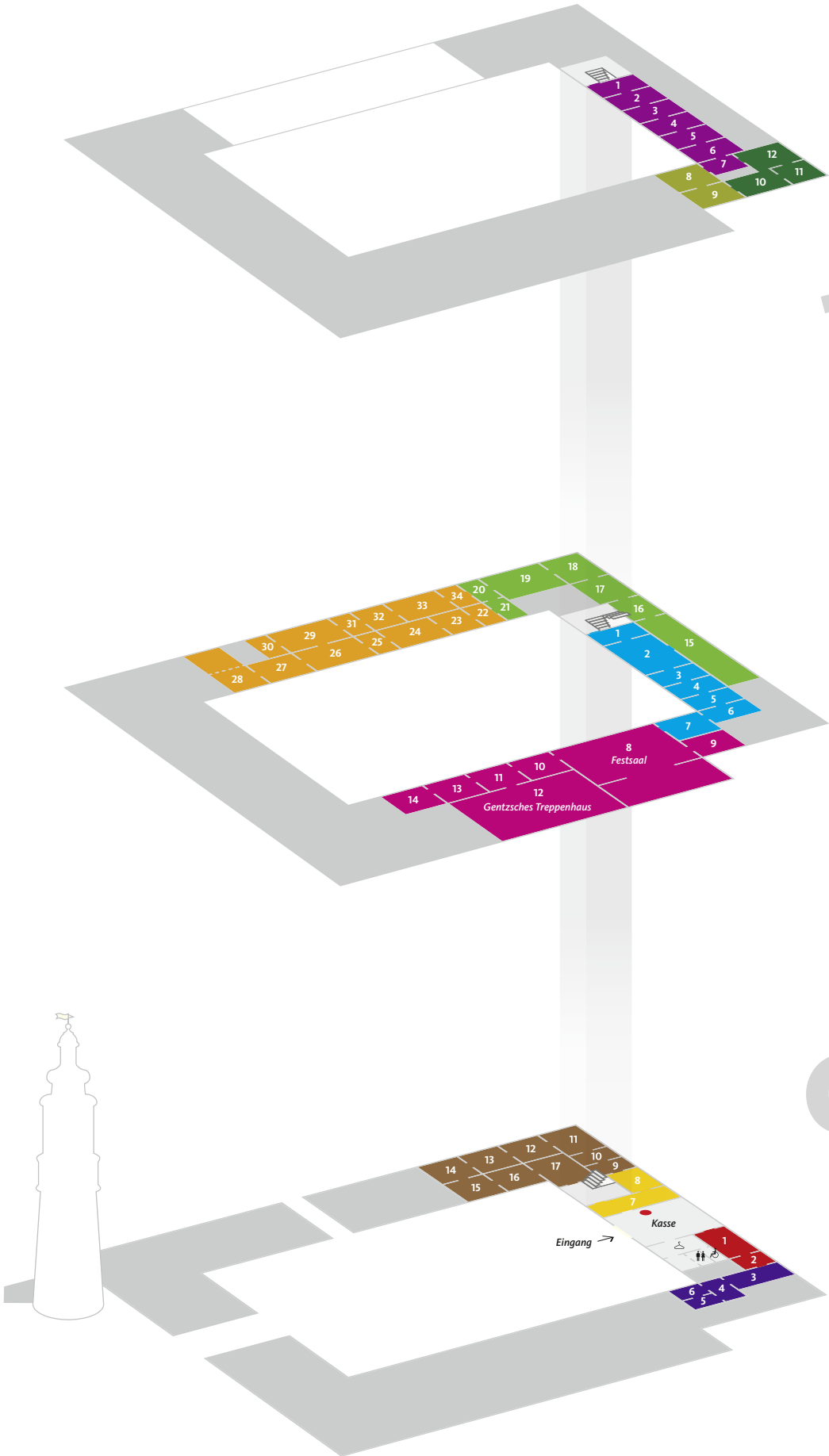
Schlossmuseum

Palace Museum

2

1

0



Von der Weimarer Malerschule bis zur Kunst um 1900 *From the Weimar School of Painters to the art of around 1900*

- 1-7** Neoimpressionismus und Impressionismus in Weimar
Neo-impressionism and impressionism in Weimar
- 8-9** Symbolistische Tendenzen und Jugendstil
Symbolistic trends and Art Nouveau
- 10-12** Landschaftsmalerei der Weimarer Malerschule
Landscape paintings by the Weimar School of Painters

Kunst der Goethezeit *Art from the age of Goethe*

- 1-7** Weimarer Kunstpolitik – Erwerbungen älterer und zeitgenössischer Malerei, Schloss-Ausstattung um 1800
Weimar cultural policy – Acquisitions of older and contemporary paintings, palace furnishings of around 1800
- 8-14** Porträts der herzoglichen Familie, historische Räume, Brautschatz der Maria Pawlowna (9)
Portraits of the ducal family, historical rooms, the dowry of Maria Pawlowna (9)
- 15-21** Klassizismus in Weimar – Das Vorbild der Antike in Malerei, Plastik und Kunsthandwerk
Classicism in Weimar – The ideal of antiquity in painting, sculpture, and crafts
- 22-34** Weimarer Künstler und die Schloss-Ausstattung nach Goethes Tod – Memorialkultur und Dichtezimmer (27, 29, 30, 32)
Weimar artists and the palace's furnishings after Goethe's death – Memorial culture and the poets' rooms (27, 29, 30, 32)

Kunst vom Mittelalter bis zum Barock *Art from the Middle Ages to baroque times*

- 1-2** Cranach-Galerie
Cranach Gallery
- 3-6** Das barocke Residenzschloss
The baroque residential palace
- 7-8** Ikonen aus der Sammlung Dr. Haar
Icons from the collection of Dr. Haar
- 9-17** Sakrale Kunst aus Thüringen und Franken
Sacral art from Thuringia and Franconia



Kunst vom Mittelalter bis zum Barock

Art from the Middle Ages to baroque times

Neben den Abteilungen zur mittelalterlichen Kunst und der Sammlung der russischen Ikonen zieht die Cranach-Galerie im Erdgeschoss die Aufmerksamkeit auf sich. Das Werk Lucas Cranachs d. Ä., der 1553 in Weimar starb, ist eng mit dem ernestinischen Fürstenhaus und dessen Eintreten für die Reformation verbunden. 1505 wurde er als Nachfolger von Jacopo de' Barbari Hofmaler des Kurfürsten Friedrich der Weise in Wittenberg. Die zahlreichen Porträts Martin Luthers überliefern ein lebendiges Bild des Reformators. Mit seinen theologischen Lehrbildern begründete Cranach die Ikonographie des protestantischen Glaubens. Die alte herzogliche Sammlung wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch bedeutende Erwerbungen der Epoche Cranachs erweitert, die dem dynastischen Selbstverständnis des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach entsprachen. Als sichtbarstes kulturpolitisches Zeichen gilt noch heute die auf Veranlassung der Großherzogin Maria Pawlowna durch ihren Sohn Carl Alexander als Nationaldenkmal wiedererrichtete Wartburg. Auf den Beginn fürstlichen Sammelns in Weimar verweist die Präsentation von vielgestaltigen Objekten aus der herzoglichen Kunst- und Wunderkammer. Die Gestalt der barocken Residenz vor dem Brand 1774 wird mit Hilfe einer Computersimulation anschaulich.

Along with the exhibition of medieval art and the collection of Russian icons, the Cranach Gallery on the ground floor attracts many visitors. The work of Lucas Cranach the Elder, who died in Weimar in 1553, is closely linked with the Ernestinian royal house and its advocacy of the Reformation. In 1505, Cranach succeeded Jacopo de' Barbari to the position of court painter for the Elector Frederick the Wise at Wittenberg. The numerous portraits of Martin Luther convey a vivid picture of the Reformer. With his theological-didactic paintings, Cranach created the basis for a new iconography of Protestant faith. Around the middle of the 19th century, the old ducal collection was expanded with the acquisition of important works from the age of Cranach – works which corresponded to the dynastic self-concept of the House of Saxony-Weimar-Eisenach. The most noticeable cultural-political symbol of that time still is the Wartburg, reconstructed as a national monument by Carl Alexander due to the initiative of his mother, the Grand Duchess Maria Pawlowna. The early beginnings of the royal collection at Weimar are illustrated by a small presentation of diverse objects from the ducal chamber of art and marvels. The baroque residential palace as it presented itself before the fire of 1774 is visualized by means of a computer simulation.





Malerei der Reformationszeit

Painting at the time of the Reformation

Albrecht Dürer und Lucas Cranach der Ältere waren die beiden einflussreichsten deutschen Künstler in der Umbruchphase vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit. Im Porträt entdeckten die Maler die Individualität des Menschen, im Akt seine Körperlichkeit und in der Perspektive die Gesetze der räumlichen Erscheinungsweise. Die Anregungen dazu kamen aus Italien, sie vermittelten sich entweder wie bei Dürer durch Reisen oder durch aus Italien stammende Künstler. Zu ihnen zählt auch Jacopo de' Barbari, der Hofmaler Friedrichs des Weisen von Sachsen war. Selbst in dessen Christusbildnis wird die Suche nach individueller Darstellungsweise spürbar. Dürers Bildnisse der Nürnberger Eheleute Tucher verraten in der Ablösung vom flächigen Brokatgrund und ihrer Stellung vor einer Landschaft auch motivisch den italienischen Einfluss.

Lucas Cranach d. Ä. war in besonderer Weise mit dem Herzoghaus Sachsen-Weimar verbunden. Als langjähriger Hofmaler der Kurfürsten von Sachsen war er für Friedrich den Weisen und dessen Nachfolger Johann den Beständigen tätig und folgte schließlich Johann Friedrich von Sachsen 1552 in die nach Weimar verlegte Residenz. Die Bildnisse Johann Friedrichs und seiner Gattin Sibylle von Cleve entstanden noch während der Wittenberger Zeit Cranachs und zeigen das Paar als Brautleute.

Albrecht Dürer and Lucas Cranach the Elder were the two most influential German painters of the phase of transition from the late Middle Ages to the early modern period. In the art of portraiture, painters discovered the individuality of man, in the nude man's physical nature, and in the perspective the laws of three-dimensional appearance. The stimuli triggering this development came from Italy, either through impressions gained on travels, as in the case of Dürer, or mediated through Italian artists. One of these was Jacopo de' Barbari, court painter of Frederick the Wise of Saxony. Even in his paintings of Christ, the search for an individual form of representation is apparent. Dürer's portraits of the Nuremberg couple Tucher also reveal the Italian influence on motif in that the person portrayed is removed from the two-dimensional brocade foundation and positioned in front of a landscape.

Lucas Cranach the Elder had particularly close ties to the ducal House of Saxony-Weimar. As long-standing court painter of the Electors of Saxony, he worked for Frederick the Wise and for his successor John the Steadfast and finally followed John Frederick of Saxony, who moved his residency to Weimar in 1552. The portraits of John Frederick and his wife Sybille of Cleves still date back to Cranach's time at Wittenberg and show the couple as bride and groom.



Lucas Cranach und seine Werkstatt

Lucas Cranach and his workshop

Vom sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen als Hofmaler berufen, zog Lucas Cranach 1505 nach Wittenberg. Dort betrieb er eine äußerst produktive Werkstatt. Die enge Orientierung der Mitarbeiter an der Malweise des Meisters gewährleistete trotz zahlreicher Aufträge einen gleichbleibend hohen Standard. Insbesondere Cranachs Söhne, der jung verstorbene Hans und der Zweitälteste Lucas Cranach der Jüngere, führten das Werk des Vaters fort.

Das malerische Oeuvre des Hofmalers umfasst sowohl Porträts, Altäre und Gemälde mit mythologischen und allegorischen Inhalten als auch Dekorationen für die fürstlichen Schlösser. Als enger Freund des Reformators Martin Luther war Cranach früh mit den theologischen Inhalten des neuen Glaubens vertraut und kam zu Bildschöpfungen, die wie *Allegorie von Gesetz und Gnade*, als Zeugnisse des lutherischen Bekenntnisses große Verbreitung fanden. Seine Porträts des Theologen aus allen Lebensphasen prägen bis heute unsere Vorstellungen von Luthers Aussehen und Wirken. Die Ehepaarbildnisse des Reformators und seiner Frau Katharina von Bora demonstrieren Luthers Auffassung von der Rechtmäßigkeit seiner Absage an das Zölibat.

Having been appointed court painter by the Elector Frederick the Wise, Lucas Cranach moved to Wittenberg in 1505. There, he conducted a highly productive workshop. The co-workers' close orientation by their master's painting technique ensured a constant high standard despite the great number of orders. Cranach's sons, in particular, – Hans, who died at a young age, and the second eldest, Lucas Cranach the Younger – continued their father's work.

The court painter's works include not only portraits, altarpieces and paintings of mythological or allegorical content but also decorations for the ducal palaces. As a close friend of the Reformer Martin Luther's, Cranach was well acquainted with the new theological topics of the new faith at an early stage and thus created paintings such as *Allegorie von Gesetz und Gnade* (Allegory of Law and Mercy), which found a large public as testimonies to the Lutheran denomination. His portraits of the theologian, depicting him in all the different phases of his life, have determined our concept of Luther's appearance and work to this day. The portraits showing the Reformer and his wife Katharina von Bora as a married couple demonstrate Luther's conviction of the legitimacy of his denial of celibacy.



Von der Kunstkammer des Barock zum Kunstkabinett der Goethezeit

From the »Kunstkammer« (chamber of arts) of baroque times to the art cabinets of the age of Goethe

So genannte Kunst- und Wunderkammern bilden in vielen Residenzen den Ursprung fürstlicher Sammlungen. Sie waren seit dem 16. Jahrhundert in Europa weit verbreitet und vereinten in enzyklopädischer Weise unterschiedlichste Dinge. Naturalia, Artificialia und Scientifica, also Gegenstände der Natur, der Kunst und der Wissenschaften kamen hier zusammen. Von Menschenhand aus wertvollen Materialien gestaltete Kunstwerke standen neben bizarren Wundern der Natur, die auf engem Raum den Kosmos der göttlichen Schöpfung veranschaulichen sollten. Oftmals war es allein die magische Kraft exotischer Substanzen, die Faszination ausübte.

Auch die Anfänge der Weimarer Sammlungen, die auf Herzog Wilhelm IV. (1598–1662) zurückgehen, liegen in einer Kunst- und Wunderkammer. Nach den Ernestinischen Erbteilungen des 17. Jahrhunderts sorgte Herzog Wilhelm Ernst (1662–1728) für den Neuaufbau der Sammlungen und erwarb das Kuriositätenkabinett des Leipziger Patriziers Christian Lorenz von Adlershelm. In der Wirkungszeit Goethes kam es zu einer Trennung der Artificialia von den Naturalia. Die naturwissenschaftliche Sammlung wurde 1779 zu Lehrzwecken an die Universität Jena abgegeben. In das Kunstkabinett gelangten nun verstärkt Zeugnisse der Italiensehnsucht und Antikenbegeisterung. Erinnerungsstücke des Fürstenhauses und vorgeschichtliche Objekte wurden zum Gegenstand der entstehenden deutschen Altertumskunde; ihrer Erforschung widmete sich der Weimarer Bibliothekar Christian August Vulpius. Die heutige Präsentation in den modernen Schränken erinnert an die ursprüngliche Einrichtung von Kunstkammern.

In many palaces, the so-called *Kunst-kammern* and cabinets of curiosities formed the basis for ducal collections. Since the 16th century, they had been wide-spread throughout Europe and united the most diverse objects in an encyclopaedic manner. Naturalia, artificialia, and scientifica, i.e. objects belonging to natural history, to art, and to science, were included here. Works of art fashioned from valuable materials by the hand of man stood next to bizarre marvels of nature meant to illustrate the cosmos of God's creation in a confined space. Often, it was simply the magical power of exotic substances which fascinated.

The Weimar collections, too, which go back to Duke Wilhelm IV. (1598–1662), have their beginnings in a *Kunst-kammer* and cabinet of curiosities. Following the Ernestinian partitions of inheritances of the 17th century, Duke Wilhelm Ernst (1662–1728) devoted himself to the reconstruction of the collections and purchased the cabinet of curiosities of Christian Lorenz von Adlershelm, a patrician from Leipzig. At the time of Goethe, the artificialia were separated from the naturalia. In 1779, the scientific collection was given to the University of Jena for teaching purposes. The cabinet of art was now increasingly filled with objects testifying to a longing for everything Italian and to a fascination with antiquity. Memorabilia belonging to the ducal house as well as prehistoric objects became the subject of the emerging research into German antiquities; the Weimar librarian Christian August Vulpius devoted himself to the research into these objects. Today's presentation of the collection in modern cabinets is reminiscent of the original furnishing of the *Kunst-kammer*.



Die Weimarer Residenz bis zum Brand des Schlosses 1774

The residential palace at Weimar up to the fire of 1774

Die Räume mit Kreuzgratgewölben am Übergang vom Nord- zum Ostflügel gehören zu den ältesten Bauteilen des Schlosses. Im 16. Jahrhundert entstand durch die Verlegung der Residenz der Ernestiner nach Weimar aus der ursprünglichen Wasserburg an der Ilm ein Renaissanceschloss, bei dem der wehrhafte Charakter nicht mehr im Vordergrund stand. Die barocke Dreiflügelanlage, nach französischem Vorbild durch Johann Moritz Richter d. Ä. am Ende der Regierungszeit Herzog Wilhelms IV. ab 1651 errichtet, gab die Disposition des heutigen Baus vor. Eine 2007 erarbeitete virtuelle Rekonstruktion der *Wilhelmsburg* zeigt das Barockschloss in seiner Gestalt vor dem Brand von 1774. Dem Film liegen die überlieferten bildlichen und textlichen Quellen zur Geschichte der Residenz zugrunde.

Zur barocken *Kunstkammer*, die sich ehemals im 2. Obergeschoss des Nordflügels befand, gehören auch die Reliefintarsien. Die bildlichen Darstellungen aus kunstvoll eingelegten farbigen Gehölzen stammen zumeist aus dem böhmischen Eger. In der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs dienten sie oft als diplomatische Geschenke. Auch die teils wappengeschmückten Emailgläser und die ausgestellten Keramiken gehören zur alten herzoglichen Sammlung. Die ersten Stücke der rund 100 Objekte umfassenden Majolikasammlung dagegen wurden durch Herzogin Anna Amalia auf der Italienreise 1788 bis 1790 erworben.

The rooms with groin vaults at the crossing from the north to the east wing belong to the oldest parts of the palace. During the 16th century, when the Ernestinians moved their residence to Weimar, the original castle built on the river Ilm was turned into a renaissance palace, with the castle's fortified character being pushed into the background. The outline for today's building was provided by the baroque three-wing structure planned by Johann Moritz Richter the Elder according to French models, construction of which started in 1651, at the end of the reign of Duke William IV. A virtual reconstruction of the *Wilhelmsburg*, produced in 2007, shows the baroque palace as it appeared before the fire of 1774. The film is based on the pictorial and textual sources on the history of the residential palace that have come down to us.

The baroque *Kunstkammer* in the past on the second floor of the north wing also features relief intarsia. The pictorial representations created with elaborately inlaid coloured wood mostly originate from the Bohemian Eger. During the time of the Thirty Years' War, they often served as diplomatic gifts. The enamel glasses, some of which are decorated with heraldic arms, as well as the ceramics on exhibition in these rooms also belong to the old ducal collection. The first pieces of the majolica collection of about 100 objects, however, were purchased by the Duchess Anna Amalia on her journey through Italy from 1788 to 1790.



Ikonen

Icons

Die umfangreiche Ikonensammlung entstand in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nach der Oktoberrevolution von 1917 waren in Russland viele Kirchenschätze aus Gotteshäusern entfernt worden und über die spätere sowjetische Handelsvertretung durch Zwischenhändler ins Ausland gelangt. Der Weimarer Jurist Dr. Georg Haar (1887–1945), dem die bedeutende Sammlung zu verdanken ist, entdeckte seine Leidenschaft für Ikonen während des Ersten Weltkrieges. Stationiert im Grenzgebiet zur Ukraine sah er in dortigen Kirchen erstmalig die typischen Bilderwände, die so genannten Ikonostasen. Zu seiner Sammlung gehören 111 gemalte und metallene Ikonen aus dem 15. bis 19. Jahrhundert. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten sie dank seiner testamentarischen Verfügung in den Besitz der Kunstsammlungen. Ein Großteil der Ikonen-Sammlung ist in den folgenden Räumen zu sehen. Zusammen mit den mittelalterlichen Altären und den Werken aus der Lucas-Cranach-Galerie werden hier Einblicke in die Bilderwelt christlicher Kunst der drei großen Konfessionen gegeben.

Bereits mit dem Brautschatz der Zarentochter Maria Pawlowna (1786–1859) waren 1804 wertvolle Ikonen nach Weimar gelangt. Mit Schließung der russisch-orthodoxen Kirche wurden sie jedoch 1910 nach Russland zurückgeführt.

The vast collection of Russian icons originated during the first half of the 20th century. In the wake of the October Revolution of 1917 many church treasures were removed from the places of worship and found their way into foreign countries through middlemen via the later Soviet trade mission. The Weimar lawyer Dr. Georg Haar (1887–1945), to whom we owe this important collection, discovered his passion for icons during the First World War. While being stationed in the border zone to the Ukraine, he, for the first time, came upon the typical picture walls, the so-called iconostases, in local churches. His collection includes 111 painted and metal icons dating from the 15th to the 19th century. After the Second World War, these came into the possession of the *Kunstsammlungen* thanks to the provision in his will. A large part of this collection of icons is to be seen in the adjacent rooms. In combination with the medieval altarpieces and the works from the Lucas Cranach Gallery, this exhibition offers an insight into the pictorial world of Christian art of the three major confessions.

Valuable icons had found their way to Weimar as early as 1804, with the bridal treasure of Maria Pawlowna (1786–1859). These, however, were returned to Russia in 1910, after the closing down of the Russian Orthodox Church.



Kirchenausstattung

Church equipment

Zur Ausstattung mittelalterlicher Kirchen gehörte neben den Andachtsbildern auch sakrales Gerät für den Gottesdienst: An Ketten zu schwenkende Weihrauchfässer dienten der kultischen Reinigung des Raumes, in Ciborien wurden die geweihten Hostien verwahrt, und der Abendmahlskelch stand im Mittelpunkt der eucharistischen Feier. Er verlor auch nach der Reformation in der Lutherischen Kirche seine kultische Bedeutung nicht.

Ein wichtiger Bestandteil der sakralen Ausstattung des Kirchenraums waren bis in das späte Mittelalter auch so genannte Triumphkreuze: teilweise lebensgroße Darstellungen des Erlösers, oftmals flankiert von Maria und dem Evangelisten Johannes. Die über dem Lettner oder der Chorschranke aufgestellte Gruppe trennte den Bereich der Laienkirche von dem der Geistlichkeit und vergegenwärtigte der Gemeinde die leibliche Anwesenheit Christi während der eucharistischen Feier.

Liturgische Bücher schmückten oftmals Buchdeckel mit aus Elfenbein gearbeiteten Bildtafeln, die ihre Vorbilder in der Spätantike haben. Die frühchristliche Elfenbeinkunst erlebte in karolingischer Zeit in den Hofwerkstätten Kaiser Karls des Großen einen neuen Höhepunkt. Aus dieser Zeit stammt auch der ausgestellte Buchdeckel einer Evangelienhandschrift mit Darstellungen des ungläubigen Thomas und der Himmelfahrt Christi.

The equipment of medieval churches included, besides devotional pictures, also sacral utensils for the service: censers to be swung on chains served the ritual purification of the room, consecrated wafers were kept in ciboria, and the communion cup was the centre of the Eucharistic ceremony. Even after the Reformation of the Lutheran Church it did not lose its ritualistic significance.

Well into the late Middle Ages, an important component of the sacral equipment of the church room was formed by the so-called triumphal crosses: sometimes life-size representations of the Redeemer often flanked by Mary and the evangelist John. The group, put up above the choir screen, divided the area of the laity from that of the clergy and visualized to the community the bodily presence of Christ during the Eucharist.

The covers of liturgical books were often adorned with plates made from ivory and modelled on art from the late ancient times. During the Carolingian era, early Christian ivory art experienced a new climax in the workshops at the court of the Emperor Charlemagne. From that time dates the book cover of a manuscript of the Gospels with representations of the doubting Thomas and of the Ascension of Christ, on exhibition in this room.



Die Geschichte der Sammlung mittelalterlicher Kunst

The history of the collection of medieval art

Die Entstehung der Sammlung mittelalterlicher Kunst geht auf die Initiative Johann Wolfgang von Goethes zurück. In Heidelberg hatte er 1814/15 die bedeutende Sammlung altdeutscher Malerei der Brüder Boisserée kennengelernt, unter deren Eindruck er seine anfangs ablehnende Haltung gegen die christlich-mittelalterliche Kunst revidierte. In den folgenden Jahren bemühte er sich um die systematische Erfassung von Bildwerken in den Kirchengemeinden des Weimarer Großherzogtums mit dem Ziel, sie auf der Wartburg auszustellen. Diese Pläne wurden auf Weisung Großherzog Carl Friedrichs 1837 aufgegeben. Die in Weimar verbliebenen Werke wurden zunächst im Erdgeschoss der Bibliothek (heute Stammgebäude der *Herzogin Anna Amalia Bibliothek*) aufgestellt und 1869 in das neugegründete *Großherzogliche Museum* (heute *Neues Museum Weimar*) übergeführt. Die durch Schenkungen und Leihgaben vermehrte Sammlung erlebte mit der Einrichtung des *Schlossmuseums* 1923 durch den als Mediävisten ausgewiesenen Museumsdirektor Wilhelm Köhler eine Neuaufstellung und Erweiterung. Die unter seiner Aufsicht behutsam restaurierten Altäre und Skulpturen vermitteln einen Eindruck von den Leistungen der thüringischen Kunstlandschaft im Mittelalter, die vor allem von den Werkstätten in Erfurt und Saalfeld bestimmt wurde.

The emergence of the collection of medieval art goes back to an initiative by Johann Wolfgang Goethe. In 1814/15, he had come to know the important collection of Old German paintings of the brothers Boisserée in Heidelberg. Under that impression, he revised his initially negative attitude towards Christian medieval art. During the years to come he tried to systematically register pictorial works in the parishes of the Grand Duchy of Weimar with the aim of putting them on exhibition at the Wartburg. However, these plans were given up in 1837, on instructions of the Grand Duke Carl Frederick. Those works that remained in Weimar were at first put up on the ground floor of the library (today's regular seat of the *Duchess Anna Amalia Library*) and were then moved to the newly founded *Grand Ducal Museum* (today's *New Museum Weimar*) in 1869. With the establishment of the *Palace Museum* in 1923, the collection, which had grown through added gifts and loans, experienced a re-installation and expansion thanks to the museum's director Wilhelm Köhler, a renowned medievalist. The altarpieces and sculptures, which were carefully restored under his supervision, convey an impression of the achievements of the Thuringian artistic landscape of the Middle Ages, which was above all determined by the workshops at Erfurt and Saalfeld.



Mittelalterliche Schnitzplastik in Thüringen

Medieval carved sculpture in Thuringia

Die zentrale Lage Thüringens und der damals übliche Ortswechsel der Meister und Gesellen beförderten sowohl das Einfließen europäischen künstlerischen Formengutes in die regionale Kunstproduktion als auch unmittelbare Kunstimporte aus den Nachbargebieten. Eine Vorrangstellung in der Kunstproduktion nahmen die wirtschaftlich und gesellschaftlich prosperierenden Städte ein. In Mittelthüringen entwickelte sich Erfurt seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einem Zentrum der Holzplastik, die bevorzugt in Altären ihren künstlerischen Ausdruck fand. Stilistisch wurde sie in der Frühzeit von Formengut aus Burgund und Straßburg beeinflusst.

Künstlerischer Austausch bestand im Mittelalter auch zwischen den Städten Erfurt, Saalfeld und Jena. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts überflügeln die Saalfelder Werkstätten, begünstigt durch den wirtschaftlichen Aufschwung der Stadt, sogar die Erfurter Schnitzplastik an Glanz und Produktivität.

Besonders westlich und südlich des Thüringer Waldes ist der fränkische Einfluss stark ausgeprägt. Die bedeutendsten Bildhauer und Bildschnitzer der Spätgotik, Veit Stoß (1445–1533) und Tilmann Riemenschneider (1460–1531), wirkten hier als Impulsgeber.

Thuringia's central geographic location and the frequent change of places common among masters and disciples at that time promoted both the influx of the diversity of the European use of artistic forms into the regional art production as well as direct art imports from the neighbouring regions. The economically and socially prospering towns had a position of prime importance in art production. In Central Thuringia, Erfurt had been developing into a centre of wood carving since the middle of the 14th century, an art trend preferably expressed in altarpieces and in its early stages stylistically influenced by the use of forms characteristic of Burgundy and Strasbourg.

During the Middle Ages, there also existed a regular art exchange between the towns of Erfurt, Saalfeld, and Jena. During the final quarter of the 15th century, the workshops at Saalfeld, assisted by the town's economic upturn, even outdid the wood carvers of Erfurt in glory and productivity.

In the western and southern parts of the Thuringian Forest, in particular, the Franconian influence was very strong. Here, the most distinguished sculptors and wood carvers of the late Gothic period, Veit Stoß (1445–1533) and Tilmann Riemenschneider (1460–1531), had an important impact on the development.



Die Erfurter Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts und die Einhorn- Verkündigung im Hortus conclusus

Fifteenth-century Erfurt panel painting and the Unicorn-Annunciation in the Hortus conclusus

Erfurt zählte im 15. Jahrhundert zu den mittelalterlichen Großstädten. Der Reichtum der Stadt, der sich u. a. auf die Lage am Schnittpunkt zweier wichtiger Handelsstraßen und den Waidhandel gründete, beförderte auch eine qualitativ hochwertige Kunstproduktion.

Charakteristisch für die Erfurter Tafelmalerei dieser Zeit ist eine auf der Grundlage des so genannten *Internationalen, Weichen* oder *Schönen Stils* basierende Vielfalt. Künstlerische Einflüsse aus verschiedenen Regionen, zu denen Westfalen mit der Künstlerpersönlichkeit Konrad von Soest (um 1370–nach 1422), Köln, Süddeutschland, der fränkisch-sächsische Raum, aber auch Böhmen und Burgund gehörten, wurden hier verarbeitet. Ein Beispiel dafür stellt das um 1430/40 entstandene Weimarer Triptychon mit der Einhorn-Verkündigung dar.

Einhörner sind in der christlichen Ikonografie mit verschiedenen Bedeutungen belegt. Die allegorische Einhornjagd im Hortus conclusus versinnbildlicht die Menschwerdung Christi. Schauplatz ist der verschlossene Garten. Maria hat das Einhorn, ein Symbol Christi, im Schoß. Der Erzengel Gabriel erscheint gleichermaßen als Verkünder der Geburt Jesu und als Jäger des Einhorns. Begleitet wird er von vier Hunden, die die Tugenden Wahrheit, Frieden, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit verkörpern.

During the 15th century, Erfurt counted as one of the larger medieval towns. The city's wealth, which was, among other things, grounded on its location at the intersection of two major trade routes and on trade with game, promoted a qualitatively superior art production.

Characteristic of Erfurt panel painting of that time was a diversity based on the so-called *international, soft, and beautiful style*. It processed artistic influences from different regions, among which counted Westphalia, home to the eminent artist Conrad von Soest (ca. 1370–after 1422), Cologne, Southern Germany, the Franconian-Saxon region, but also Bohemia and Burgundy. A typical example is the Weimar triptych with the Unicorn-Annunciation, dating from about 1430/40.

In Christian iconography, unicorns are given different meanings. The allegorical hunt of the unicorn in the Hortus conclusus symbolizes the incarnation of Christ. The setting is the closed garden. Mary is holding the unicorn, a symbol of Christ, in her lap. The archangel Gabriel appears as both herald of the birth of Jesus and hunter of the unicorn. He is accompanied by four hounds that embody the virtues of truth, peace, mercy, and justice.



Schnitzwerkstätten in Saalfeld und Altenburg

Wood carving workshops at Saalfeld and Altenburg

Saalfeld und Altenburg waren in Thüringen seit dem letzten Viertel des 15. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein bedeutende Zentren der mittelalterlichen Altarschnitzerei mit zahlreichen Schnitzwerkstätten.

Durch die günstige Lage an der West-Ost-Fernhandelsstraße sowie den Silber- und Erzbergbau entwickelte sich Saalfeld seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert zu einer blühenden Stadt. Der wirtschaftliche Aufschwung ging einher mit einer Blüte der Kunstproduktion. Sie überflügelte im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts die an künstlerischer Qualität nachlassende Erfurter Schnitzkunst und lockte viele Meister und Gesellen in die Stadt. Bis zu acht Meister waren in jener Zeit dort gleichzeitig tätig. Zu ihnen gehörten u. a. Valentin Lendenstreich, der Riemenschneider-Schüler Hans Gottwalt, der Meister des Meckfelder Altars und der Meister des Altars aus Burgwitz.

In Altenburg tat sich vor allem die produktive Werkstatt der Brüder Jakob und Peter Naumann hervor. Sie belieferte die Kirchen im Altenburger Land, in Ostthüringen, im sächsischen Vogtland und Erzgebirge. Darüber hinaus vermittelte der 1502 aus Rochlitz zugezogene Meister Franz Geringswalde der Altenburger Bildschnitzerei entscheidende künstlerische Impulse.

From the final quarter of the 15th century well into the second half of the 16th century, both Saalfeld and Altenburg with their numerous wood carving workshops were important Thuringian centres of medieval altarpiece carving.

Due to its favourable location on the major West-East trade route and to the silver and ore mining common in that region, Saalfeld had been developing into a flourishing town since the late 14th century. The economic upturn was accompanied by a blossoming of the art production. During the last quarter of the 15th century, it surpassed in artistic quality the deteriorating Erfurt art of wood carving and thus lured many masters and journeymen into town. At that time, up to eight masters worked there simultaneously. Among these figured Valentin Lendenstreich, Riemenschneider's disciple Hans Gottwalt, as well as the anonymous masters of the altarpieces at Meckfeld and at Burgwitz.

At Altenburg, the productive workshop run by the brothers Jacob and Peter Naumann distinguished itself, in particular. They supplied churches in the Altenburg Land, in East Thuringia, in the Saxon Vogtland, and in the Erzgebirge. Furthermore, the master Franz Geringswalde, who had come from Rochlitz in 1502, gave decisive artistic impulses to the art of wood carving at Altenburg.



Mittelalterliche Flügelaltäre

Medieval winged altarpieces

Bei den heute als Altäre bezeichneten Kunstwerken handelt es sich streng genommen um Altarretabel (lateinisch: rückwärtige Wand). Sie entwickelten sich im frühen Mittelalter aus einer einfachen Tafel, die entweder auf der Mensa, der Altarplatte, stand und den rückwärtigen Abschluss des Altartisches bildete oder auf einem separaten Unterbau angebracht war. Im 14. Jahrhundert vergrößerten sich die Retabel zunehmend. Weitere bildliche Darstellungen auf beweglichen Seitenflügeln ergänzten die inhaltliche Aussage der Mitteltafel. Es entstanden wandelbare Flügelaltäre mit drei (Triptychen) oder mehr Tafeln (Polyptychen). Im geschlossenen Zustand bot der Wandelaltar eine »Alltagsseite«. Nur an bestimmten Festtagen wurden die Flügel geöffnet, so dass die mittlere Tafel für die Gemeinde sichtbar war. Das umgangssprachlich als »Sonntagsseite« bezeichnete Innere konnte auch einen Schrein oder mehrere Gefache haben, in denen sich Malereien, geschnitzte Reliefs, vollplastische Holzfiguren oder gar Reliquien befanden.

Über die Jahrhunderte waren die Altäre immer wieder auch Geschmackswechsel und Veränderungen unterworfen. Bei der Auflösung von Kirchen und Klöstern wurden einzelne Plastiken aus dem Verbund herausgelöst und verkauft. Daher sind heute in den Museen nur noch selten vollständige Altäre zu betrachten.

The art objects that we today call altarpieces are strictly speaking altar retables (Latin: back wall). They developed during the early Middle Ages from a simple panel which was placed either on the mensa, the altar top, thus forming the back of the altar table, or on a separate substructure. During the 14th century, the altarpieces grew steadily in size. Further pictorial representations on movable side wings completed the message of the centre panel. Changeable winged altarpieces were created with three panels (triptych) or more (polyptychs). In its closed state, the polyptych presented an »everyday side«; only on certain feast days the wings were opened so that the centre panel was visible to the congregation. The interior, colloquially called the »Sunday side«, might also feature a shrine or several compartments with either paintings, carved reliefs, fully sculptured wooden figures, or even relics.

Throughout the centuries, altarpieces have always been subject to changes in taste and other modifications. When churches or cloisters were shut down, individual sculptures were taken out of the whole and sold separately. Therefore complete altarpieces are hardly ever to be found in today's museums.



Heilige

Saints

Neben den Zwölf Aposteln werden in der christlichen Kunst auch häufig Personen dargestellt, die aufgrund ihres Märtyrertodes oder wegen ihres gottgefälligen Lebens im Lauf der Kirchengeschichte heilig gesprochen worden sind. Sie wurden nicht selten auch als Namens- und Schutzpatrone für Kirchen, Städte oder soziale Kooperationen wie die Zünfte gewählt. Die ihnen beigegebenen Gegenstände verweisen auf ihre Lebens- und Leidensgeschichte, welche durch die *Legenda Aurea* Verbreitung fand. Als Vermittler zwischen Gott und den Menschen gelten sie als Fürsprecher und werden wie beispielsweise die so genannten vierzehn Nothelfer in bestimmten Situationen um Hilfe gebeten. Zu den bekanntesten unter den Nothelfern gehören die Heilige Barbara (mit Kelch und Hostie), die Heilige Katharina (mit Schwert oder Rad), der Heilige Georg (Ritter mit dem Drachen) sowie der Heilige Christophorus (mit dem Christusknaben auf der Schulter).

Die kleinplastischen Heiligenfiguren waren in ihrer ursprünglichen Funktion oftmals Altären zugeordnet und gehörten zu umfangreichen Bildprogrammen. Die Zusammenstellung nahm Bezug auf die Weihe des Altars oder das Patrozinium der Kirche. Bei den Holzskulpturen ist nicht selten ein Verlust der originalen Farbfassung zu beklagen, so dass sie auch in dieser Hinsicht als Fragmente zu betrachten sind.

In addition to the twelve apostles, Christian art often depicts persons who were canonized in the course of ecclesiastical history because they had either died a martyr's death or had lived in a manner pleasing in the sight of God. Quite often, they were also chosen as namesakes or as patron saints for churches, towns, or social cooperations such as guilds. The objects they are depicted with refer to the tales of their life and woe which was spread through the *Legenda Aurea*. As mediators between God and men, they are considered advocates and are asked for help in certain situations, as for example the so-called Fourteen Holy Helpers. The best-known of these are Saint Barbara (with chalice and host), Saint Catherine (with sword or wheel), Saint George (knight with dragon) as well as Saint Christopher (with the Christ Child on his shoulder).

In their original function, the smaller sculptured figurines of saints were often assigned to altarpieces and formed part of comprehensive pictorial programs. The arrangement referred to the consecration of the altarpiece or to the patronage of the church. Regrettably, the wooden sculptures have often lost their original colouring, so that, in this respect, too, they have to be considered fragments.



Mariendarstellungen

Representations of the Virgin Mary

Im Zuge einer gesteigerten Marienverehrung im Mittelalter entwickelten sich in der bildenden Kunst verschiedene Madonnen-Typen. In der Plastik ist Maria in der Regel mit dem Christuskind auf dem Arm als Gottesmutter wiedergegeben. Zepter und Krone zeichnen sie zusätzlich als Himmelskönigin aus. Der universalistische Anspruch konnte wie bei der in Thüringen entstandenen Sandsteinmadonna auch allein durch die Krone demonstriert werden. Der Typus der Madonna mit der Mondsichel, hier in der Gestalt einer thüringischen Holzplastik von ca. 1520, lässt sich auf die Offenbarung des Johannes (12, 1f.) zurückführen. Die in seinen Visionen beschriebene schwangere Frau mit dem Mond unter ihren Füßen wurde vor allem im hohen Mittelalter mariologisch gedeutet und mit Maria gleichgesetzt. Die ehemals farbig gefasste Skulptur nahm ursprünglich wohl die Mitte eines Altarschreines ein.

Bildtafeln, die Maria in einem umschlossenen Garten mit einem Einhorn zeigen, treten nirgends so häufig auf wie in der thüringisch-sächsischen Kunstregion des 15. und 16. Jahrhunderts. Das mystische, oft volkstümlich erzählte Thema wurde symbolisch als Hinweis auf die Verkündigung und die unbefleckte Empfängnis verstanden. Dieses noch immer ein wenig rätselhafte Bildmotiv war in Mitteldeutschland bis zum Verbot durch das Trienter Konzil 1563 sehr verbreitet.

In the course of an increasing veneration of the Virgin Mary during the Middle Ages, different types of the Madonna emerged in fine art. In the field of sculpture, Mary is usually depicted as the Mother of God carrying the Christ Child on her arm. Sceptre and crown furthermore mark her as Queen of Heaven. The universalistic claim might even be demonstrated through the crown alone, as was the case with the Madonna in sandstone created in Thuringia. The type of the Madonna with crescent moon, here in the form of a Thuringian wooden sculpture dated ca. 1520, goes back to the book of Revelations (12, 1f.). During the high Middle Ages, in particular, the pregnant woman with the moon under her feet described by John in his first visions was interpreted from the perspective of Mariolatry and equated with the Virgin Mary. Probably the once coloured sculpture originally stood at the centre of an altar shrine.

Panels showing the Virgin Mary in an enclosed garden with a unicorn are nowhere as frequent as in the Thuringian-Saxon art region of the 15th and 16th century. The mystical, often traditionally recounted topic was symbolically interpreted as a reference to the Annunciation and the Immaculate Conception. This still somewhat mysterious pictorial motif was rather wide-spread in Central Germany up to its condemnation by the Council of Trent in 1563.



Kunst der Goethezeit

Art from the age of Goethe

Während der Regierungszeit des Herzogs Carl August wurden Gemälde und Plastiken bei zeitgenössischen Künstlern in Auftrag gegeben. Porträtplastiken und Bildnisse der Fürstenfamilie bildeten einen Schwerpunkt der repräsentativen Ausstattung des nach dem Wiederaufbau seit 1803 einzurichtenden Residenzschlosses. Ergänzt wurden die Neuerwerbungen durch großformatige klassizistische Landschaftsgemälde und die noch heute im Speisezimmer am ursprünglichen Ort zu sehenden Kopien nach Guercino. Goethe hatte als Berater und Vermittler maßgeblichen Anteil am Aufbau einer für die Öffentlichkeit bestimmten Gemäldegalerie. Zusammen mit Johann Heinrich Meyer, dem Direktor der Mal- und Zeichenschule, wählte er aus den herzoglichen Sammlungen Werke für das 1824 eingerichtete erste Weimarer Museum im Jägerhaus aus und ergänzte diese durch Ankäufe. Als vorbildlich erachtete Gemälde der niederländischen, deutschen und italienischen Kunst sollten durch die Möglichkeit des direkten Vergleiches das Kunsturteil schärfen und zur allgemeinen Geschmacksbildung beitragen. Erwerbungen des 20. Jahrhunderts, u. a. Werke von Philipp Otto Runge, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Angelika Kauffmann ergänzen die Sammlung und spiegeln die damals geführte Debatte um neue ästhetische Konzepte.

Under the reign of Duke Carl August, paintings and sculptures reflecting the current style were commissioned from contemporary artists. Portrait busts and paintings of the royal family occupied a central position in the representative furnishings of the residential palace, which had to be refurnished after its reconstruction in 1803/04. To these new acquisitions were added large-size classical landscape paintings as well as copies after works by Guercino, still on display in their original place in the dining room. Goethe played a major role as adviser and mediator in the building-up of a picture gallery aimed at and open to the public. In cooperation with Johann Heinrich Meyer, director of the Weimar School of Painting and Drawing, he specifically selected works from the ducal collections for the first museum at Weimar, installed in the Jägerhaus (Hunters' House) in 1824, to which were added newly acquired pieces. Dutch, German, and Italian works of art, deemed exemplary, were meant to sharpen the artistic judgement through direct comparison and, thus, to contribute to the general formation of taste. Later acquisitions of 20th-century art, such as works by Philipp Otto Runge, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, or Angelika Kaufmann, reflect the contemporary debate on new aesthetic concepts.





Kunst aus Italien

Italian art

Der Schlossbrand 1774 hatte die alte, herzogliche Gemäldesammlung vollständig vernichtet. Zu den Verlusten gehörten Werke italienischer Meister der Renaissance und des Barock, die in der Folgezeit nicht ersetzt werden konnten. Stattdessen wurde unter der Leitung Goethes die Sammlung der Handzeichnungen und Kupferstiche systematisch ausgebaut, um einen möglichst umfassenden Überblick der wichtigsten Künstler, Epochen und Kunstlandschaften zu gewinnen. Wenn punktuell dennoch der Erwerb eines Altmeister-Gemäldes möglich war, geschah dies auch unter thematischen Gesichtspunkten wie bei der *Opferung der Iphigenie* von Domenico Tiepolo. Zu dem Wiederaufbau der Sammlung trugen ferner die nachfolgenden Generationen bei. Die *Madonna mit der Harfe* hatte Maria Pawlowna zusammen mit ihrem Mann, dem Erbprinzen Carl Friedrich, 1805 für sich selbst erworben. Ihr Sohn Carl Alexander, der auch das *Bildnis des Jacopo Sansovino* von Tintoretto stiftete, übergab das Bild dem Großherzoglichen Museum.

During the palace fire of 1774, the entire old ducal collection of paintings had been destroyed. Among the works lost to the flames were paintings by Italian masters of the renaissance and the baroque which could not be replaced during the time to come. Instead, under the directorship of Goethe, the collection of prints and drawings was extended systematically in order to gain a comprehensive survey of the major artists, epochs, and artistic landscapes. If, at certain points, the purchase of a painting by one of the old masters was still possible, then this took place according to thematic criteria, as was the case with the *Opferung der Iphigenie* (Sacrifice of Iphigenia) by Domenico Tiepolo. The following generations also helped reconstruct the collection. Thus, the *Madonna mit der Harfe* (Madonna with harp) had been purchased by Maria Pawlowna and her husband, the hereditary prince Carl Friedrich, in 1805, for their own collection. The painting was later given to the Grand Ducal Museum by their son Carl Alexander, who also donated the *Bildnis des Jacopo Sansovino* (Portrait of Jacopo Sansovino) by Tintoretto.



Empfangszimmer des Herzogs
Ducal reception room

Internationale Hofkultur

International court culture

Seit 1789 beschäftigte sich eine Kommission unter Leitung Goethes mit dem Wiederaufbau der durch Brand zerstörten Residenz. Für die Neueinrichtung erwarb Herzog Carl August 1798 auch zwei Schreibmöbel aus der Werkstatt David Roentgens. Diese Möbel bestechen durch die Kombination von mechanischen Raffinessen mit hochveredelten Dekoren und entsprachen damit dem Luxusbedürfnis des europäischen Hochadels zwischen Paris und St. Petersburg. Der Wunsch des Herzogs nach angemessener Ausstattung seiner Räume zeigt sich auch an zwei Ideallandschaften des Weimarer Malers Georg Melchior Kraus, die auf französische Vorbilder wie Claude Lorrain Bezug nahmen. Plastiken aus Frankreich gehörten ebenfalls zur Ausstattung. Besonders beliebt an europäischen Höfen waren Werke von Jean-Antoine Houdon, der mit seinen Bildwerken herausragende Porträts der Zeit der Aufklärung schuf. Die Büste der Sophie Arnould, die mit ihrer Interpretation der Iphigenie in Willibald Glucks Oper *Berühmtheit* erlangte, wurde von Carl August auf seiner Parisreise erworben. Das Sitzbild des Philosophen Voltaire zeigt eine verkleinerte Replik des Denkmals in der Comédie Française.

Since 1789, a commission under the directorship of Goethe dealt with the reconstruction of the residence destroyed by the fire. For the palace's refurnishment, the Duke Carl August also purchased two pieces of writing furniture from the workshop of David Roentgen. These pieces captivate through a combination of mechanical refinement and highly refined decoration and thus met the need for luxury of the European high nobility from Paris to St. Petersburg. The Duke's wish for an appropriate furnishing of his rooms also becomes apparent in two ideal landscapes by the Weimar painter Georg Melchior Kraus, which referred to French models such as Claude Lorrain. Sculptures from France were also part of the furnishings. Very popular at the European courts were works by Jean-Antoine Houdon who, with his sculptures, created outstanding portraits of the time of enlightenment. The bust of Sophie Arnould, who had achieved fame with her interpretation of Iphigenia in Willibald Gluck's opera, was purchased by Carl August during his journey to Paris. The portrait of the philosopher Voltaire in a sitting position is a diminutive replica of the statue at the Comédie Française.



Die niederländische Landschaftsmalerei als Vorbild

Dutch landscape painting as a model

1813 würdigte Goethe in seinem Aufsatz *Ruisdael als Dichter* ausführlich drei Gemälde von Jacob van Ruisdael in der Dresdner Galerie. Er bewunderte, wie sich die Naturnähe mit einem übergeordneten Gedanken in poetischer, d. h. in künstlerisch überhöhter Weise in Werken des Haarlemer Malers verbindet. Von den beiden 1780 von Herzog Carl August erworbenen vermeintlichen Ruisdaels, deren Echtheit Goethe und Meyer nie anzweifeln, hat die neuere Forschung nur die *Sommerliche Landschaft* als eigenhändig bestätigt. Durch gezielte Förderung des Weimarer Malers Friedrich Preller d. Ä., den Goethe 1822 nach Dresden empfahl, damit dieser sich bei Carl Gustav Carus vorstellt und in der dortigen Gemäldegalerie Werke von Ruisdael kopiert, versuchte Goethe die aktuelle Malerei zu beeinflussen. Für Goethe und seinen Mitstreiter Johann Heinrich Meyer, den Leiter der Großherzoglichen Zeichenschule in Weimar, war die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts richtungsweisend für ihre Vorstellungen von einer idealen Landschaftsmalerei. In kunsttheoretischen Aufsätzen und Besprechungen stellten sie die unter ihrer Beratung erworbenen Neuankäufe für die herzogliche Sammlung vor. Goethe plante außerdem eine längere Abhandlung, die jedoch auf unvollendete Texte und Fragmente in einem seiner letzten Werke, dem Entwurf *Landschaftliche Malerei*, beschränkt blieb.

In his essay *Ruisdael als Dichter* (Ruisdael as poet), written in 1813, Goethe looks in detail at three paintings by Jacob van Ruisdael, on exhibition at the Dresden gallery. He admires the way in which a closeness to nature is combined with generic ideas in a poetic, i. e. an artistically superelevated manner in the works of the Haarlem painter. Of the two putative Ruisdaels purchased by Duke Carl August in 1780, the authenticity of which was never questioned by either Goethe or Meyer, only the *Sommerliche Landschaft* (Summer Landscape) has actually been confirmed as a work from Ruisdael's own hand by more recent research. Through a targeted promotion of the Weimar painter Friedrich Preller the Elder, whom Goethe referred to Dresden in 1822, so that he could present himself to Carl Gustav Carus in order to copy the paintings by Ruisdael at the Dresden picture gallery, Goethe tried to influence the art of his time. For both Goethe and his colleague Johann Heinrich Meyer, director of the Grand Ducal School of Art at Weimar, Dutch art of the 17th century pointed the way for their conception of the ideal landscape painting. In essays and reviews on the theory of art, they presented the works newly purchased for the ducal collection under their guidance. Goethe furthermore planned a longer treatise which, however, remained limited to unfinished texts and fragments collected in one of his final works, the draft on *Landschaftliche Malerei* (Landscape Painting).



Rückzug ins Private

Retreat into the private sphere

In den gemalten Innenräumen des frühen 19. Jahrhunderts entdeckt der Betrachter noch heute stille Welten von zeitloser Einfachheit. Die drei Interieurbilder von Georg Kersting gelangten auf Vermittlung Goethes zwischen 1811 und 1813 in die herzoglichen Sammlungen und zeugen noch immer von Kerstings Virtuosität auf diesem Gebiet. Die perspektivisch exakt konstruierten Räume sind nach den Prinzipien des Goldenen Schnittes in reich angefüllte und nahezu leere Bereiche gegliedert. Meisterlich modifizierte der Künstler die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Lichtes und erzielte stimmungsvolle Abstufungen von weichen zu scharfen Bereichen sowie von natürlichem zu künstlichem Licht. Durch die sorgfältige Detailerfassung und die geschickte Lichtregie entfalten auch die einfachen Dinge eine höhere Wertigkeit. Die dargestellten Personen gehen konzentriert ihren Tätigkeiten nach. Ob lesend, schreibend oder sich Kunstgegenständen widmend – der Rückzug ins Private galt durchaus als produktiv und diente der Verfeinerung der Bildung. Außerdem bot die selbst geschaffene Ordnung einen Kontrast zum aktuellen Zeitgeschehen: der Bedrohung durch die napoleonischen Kriege.

Even today, the observer still discovers quiet worlds of timeless simplicity within the painted interior rooms of the early 19th century. The three interior paintings by Georg Kersting became part of the ducal collection between 1811 and 1813, thanks to Goethe's mediation, and they still bear witness to Kersting's virtuosity in this field. The rooms, constructed in exact perspective, are divided into richly furnished and almost empty areas, according to the principles of the golden section. The artist was a master at modifying the different manifestations of light and thus achieved atmospheric shadings from soft to clear-cut areas and from natural to artificial light. Through a careful capturing of every detail and a skillful control of light even simple things develop higher value. The persons depicted follow their tasks with great concentration. Be it by reading, writing, or devoting oneself to objects of art, the withdrawal into the private sphere was considered productive and served the refinement of one's education. Furthermore, the self-created order offered a contrast to the events of the day: the threat of the Napoleonic wars.



Malerei der Frühromantik

The Art of Early Romanticism

Aufgrund der engen Verbindungen zur Akademie in Dresden wurden in Weimar die aktuellen Tendenzen der dortigen Kunstszene interessiert wahrgenommen. Als sich Philipp Otto Runge 1801 und Caspar David Friedrich 1805 an den Weimarer Preisaufgaben beteiligten, zollten die »Weimarer Kunstfreunde« den jungen Talenten grundsätzlich Anerkennung. Friedrich erfuhr durch die Auszeichnung mit einem halben Preis erste öffentliche Beachtung und wenig später erwarb Herzog Carl August fünf Gemälde direkt aus Friedrichs Atelier, darunter sehr wahrscheinlich die *Böhmische Landschaft*. Dennoch blieb die Haltung Goethes zu den Romantikern, die nicht die griechische Kunst zum Vorbild hatten, sondern vielmehr einen subjektiven Ansatz in ihren »mystisch-allegorischen« Landschaften verfolgten, ablehnend.

Mit den national-patriotischen Anspielungen in Friedrichs Bild *Huttens Grab* ist noch eine andere Facette der romantischen Malerei in Weimar vertreten. Wie auch das Beispiel der verkleinerten Replik eines Blücherdenkmals veranschaulicht, blieben die Ideale der Befreiungskriege gegen Napoleon gerade in Zeiten der politischen Restauration nach 1815 lebendig.

Due to the close connections with the Dresden academy, Weimar showed a strong interest in the contemporary trends within the Dresden art scene. When Philipp Otto Runge, in 1801, and Caspar David Friedrich, in 1805, took part in the Weimar prize competitions, the »Weimar patrons of the arts« basically acknowledged the young talents. By being awarded half a prize, Friedrich for the first time received public attention and, shortly afterwards, Duke Carl August purchased five paintings directly from Friedrich's studio, among them most probably the *Böhmische Landschaft* (Bohemian Landscape). Still, Goethe kept his attitude of disapproval towards the Romantics who did not follow the model of Greek art, but rather pursued a subjective approach in their »mystical-allegorical« landscapes.

With the nationalist-patriotic allusions in Friedrich's painting *Huttens Grab* (Hutten's Grave), a further facet of Romantic art is represented in Weimar. As is also illustrated by another art object in this room – the diminutive replica of a memorial to field marshal Blücher – the ideals of the wars of liberation against Napoleon were still very much alive, even after 1815, especially in times of political Restoration.



Bildhauer der Goethezeit

Sculptors of the age of Goethe

Der Weimarer Bildhauer Martin Gottlieb Klauer zählt zu den wichtigsten Künstlern des Klassischen Weimar. Klauer verewigte die höfische Gesellschaft, Geistesgrößen und Reisende in realistischen Porträtbüsten, die er in größerer Stückzahl auch in Abgüssen vertrieb. Außerdem fertigte er Großplastiken für Weimar wie den Schlangenstein im Ilmpark. Besondere Popularität erlangte Klauer jedoch mit seiner Kunst-Fabrik. Ein auf 139 Objekte gewachsenes »Verzeichniß der Toreutica-Waare« aus dem Jahre 1800 informiert über das breite Angebot an Kunstbacksteinware. Es verzeichnet Kopien nach antiken Statuen, Büsten und Reliefs, Dekorationselemente für Haus und Garten sowie Reproduktionen zeitgenössischer Kunstwerke wie die hier gezeigten Reliefs mit Personifikationen des Schweigens und des Denkens. Diese gehen auf Schöpfungen von Pierre François Lejeune (1721–1790) zurück.

Die Fröstelnde gehört zu den berühmtesten Arbeiten des französischen Bildhauers Jean-Antoine Houdon (1741–1828). 1781 in Marmor vollendet, folgten Ausführungen in Terrakotta, Bronze und als verkleinerte Replik. Nachbildungen aus Papiermâché wurden seit 1790 von der Herzoglichen Cartonfabrik Ludwigslust bei Schwerin hergestellt und gelangten so auch nach Weimar.

The Weimar sculptor Martin Gottlieb Klauer figures among the most important artists of classical Weimar. Klauer immortalized the courtly society, great minds, and travellers in realistic portrait busts, which he also sold in larger numbers as casts. Furthermore, he manufactured large sculptures for Weimar, such as the Schlangenstein (Snake Stone) in the Park on the river Ilm. However, Klauer attained even greater popularity with his art factory. A »Catalogue of Toreutica merchandise« of the year 1800, listing 139 objects, informs about the broad supply of art objects in brick. It lists copies of antique statues, busts and reliefs, decorative elements for house and garden, as well as reproductions of contemporary works of art such as the reliefs shown here with the personifications of silence and thought. These draw on creations by Pierre François Lejeune (1721–1790).

One of the most famous works by the French sculptor Jean-Antoine Houdon (1741–1828) is *Die Fröstelnde* (The Shivering). Having been finished in marble in 1781, it was followed by models in terracotta and bronze as well as by a diminutive replica. From 1790 onwards, reproductions in papier-mâché were produced in the ducal cardboard factory at Ludwigslust, near Schwerin; these also found their way to Weimar.



Deutsche Landschaftsmalerei nach 1800

German landscape painting after 1800

Über die Mitgliedschaft im Sächsischen Kunstverein erhielten Weimarer Künstler Einblick in aktuelle künstlerische Tendenzen aus Dresden. Dank einiger Lotteriegewinne gelangten in den 1830er Jahren Gemälde in die Sammlung, die den Richtungsstreit über die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei in der Nachfolge Caspar David Friedrichs spiegelten. Die Orientierungssuche bewegte sich im Spannungsfeld zwischen präziser Naturtreue und Ideallandschaft. Die Wiedergabe gewaltiger oder schlichter Naturphänomene einerseits und die Schilderung individueller Erlebnisse unter Einbeziehung allegorischer Symbolik andererseits bestimmten die Landschaftsmalerei nach 1800. Der gewaltige Natureindruck der norwegischen Gebirgswelt von Johan Christian Clausen Dahl steht einer mediterranen, arkadischen Landschaft mit religiösen Anspielungen von Ernst Ferdinand Oehme gegenüber.

Neben Dresden entwickelten sich auch Düsseldorf und München zu Zentren der Landschaftsmalerei, die mit Beispielen von Johann Wilhelm Schirmer oder Wilhelm von Kobell ebenfalls in Weimar vertreten waren.

Through their membership in the Saxonian Art Association, Weimar artists gained insight into contemporary artistic trends emanating from Dresden. During the 1830s, thanks to lottery winnings, several paintings were purchased and added to the collection, which reflected the factional dispute about the development in landscape painting following Caspar David Friedrich. The search for guidelines moved between the extremes of precise trueness to life and ideal landscapes. The representation of either tremendous or simple natural phenomena, on the one hand, and the portrayal of individual experiences including allegorical symbolism, on the other, determined landscape painting after 1800. The powerful impression left by the scenery of the Norwegian mountainscape as captured by Johan Christian Clausen Dahl stands opposed to a Mediterranean, Arcadian landscape with religious allusions as painted by Ernst Ferdinand Oehme.

In addition to Dresden, the cities of Düsseldorf and Munich also developed into centers of landscape painting, represented in Weimar through works by Johann Wilhelm Schirmer and Wilhelm von Kobell.



Festsaal

Banqueting-hall

Der Festsaal gehört zu den bedeutendsten Raumschöpfungen des Klassizismus in Deutschland. Er trägt – wie auch das Treppenhaus – weitestgehend die Handschrift des Berliner Architekten Heinrich Gentz. In enger Abstimmung mit Goethe vollendete dieser um 1800 den Saal. Die plastischen Arbeiten führte der Berliner Bildhauer Christian Friedrich Tieck aus. Charakteristisch für den Saal sind die freistehenden ionischen Säulenreihen, über denen eine Galerie entlangführt. Weitere Antikenbezüge stellen der umlaufende Greifenfries, die Wandnischen, die Ofenaufsätze mit Abgüssen antiker Paare und ägyptischer Löwen sowie die vier lebensgroßen Musenstatuen dar.

In den Nischen der Nordwand befinden sich Erato, die Muse der Lyrik und der erotischen Poesie, mit der Leier und Thalia, die Muse des Schau- und Lustspiels, mit der Maske. Der gusseiserne Ofen zeigt eine Kopie der Ildefonso-Gruppe, die sowohl als Kastor und Pollux als auch als Schlaf und Tod gedeutet wurde. Für die Südwand schuf Tieck die Schutzgöttin der lyrischen Dichtkunst und der Musik Euterpe mit einer Flöte sowie die Patronin der Hymnen-Poesie Polyhymnia sinnend und ernst. Zwischen den Figuren befindet sich die Statuengruppe Kaunos und Biblis – ein Sinnbild der verbotenen Geschwisterliebe.

The banqueting hall is one of the most significant interior creations of German classicism. Just like the stairwell, it mostly bears the mark of the Berlin architect Heinrich Gentz. He finished this hall around 1800 in close coordination with Goethe. The plastic works were carried out by the Berlin sculptor Christian Friedrich Tieck. Most characteristic of the hall are the freestanding rows of ionic columns, along the top of which runs a gallery. Further references to antiquity are made by the griffin frieze, the niches in the walls, the tops of the stoves with casts of antique couples and Egyptian lions, as well as life-size statues of the Muses.

In the niches in the northern wall, we find Erato, Muse of lyric and erotic poetry, with her lyre, and Thalia, Muse of drama and comedy, with a mask. The cast iron stove features a copy of the Ildefonso Group, which has been interpreted as depicting both Castor and Pollux as well as sleep and death. For the southern wall, Tieck created the tutelary goddess of lyric poetry and music, Euterpe, holding a flute, and the patroness of hymnal poetry, Polyhymnia, in a meditative and solemn posture. Between the two figures, we find the group of statues called Kaunos and Biblis – a symbol of the forbidden love between siblings.



Appartement der Fremden
Apartment of the Foreigners (guest room)

Der Brautschatz der Zarentochter

The dowry of the Tsar's daughter

Die günstige Vermählung ihrer Enkelkinder war für die Außenpolitik der russischen Zarin Katharina II. von äußerster Bedeutung. Als Repräsentantinnen des Hauses Romanow wurden ihre Enkelinnen – mit aufwendigen Mitgiften ausgestattet – an die europäischen Fürstenhäuser verheiratet. Der vielgestaltige Brautschatz der Maria Pawlowna (1786–1859), die 1804 durch die Heirat mit Carl Friedrich nach Weimar kam, glich einer Leistungsschau der kaiserlichen Manufakturen in St. Petersburg. Die opulente Aussteuer wurde nach Ankunft des Erbprinzenpaares in Weimar einer staunenden Öffentlichkeit präsentiert. Von der ursprünglichen Pracht der Garderobe und des Schmucks, der Ausstattung der Tafel mit Silber- und Porzellanservices, der Möbel, Kronleuchter und Kandelaber haben sich jedoch nur Teile überliefert. Im Mittelpunkt des Interesses stand damals wie heute das ursprünglich vom russischen Adler bekrönte »Thronhimmelbett«.

Bestandteil des Heiratsvertrages war auch die Zusicherung der freien Ausübung des orthodoxen Glaubens durch die Zarentochter. Entsprechend umfangreich waren die mitgebrachten »Kirchensachen«, die der Ausstattung einer Kapelle dienten. Die lebenslange Verbundenheit Maria Pawlownas mit ihrer Heimat zeigt sich auch in vielfältigen Porträts der Zarenfamilie, die nach Weimar gelangten.

The advantageous marriage of her grandchildren was of extreme importance to the foreign policy of the Russian Tsarina Katharina II. As representatives of the House of Romanow, her granddaughters were provided with lavish dowries and given in marriage to the European royal houses. The varied bridal treasure of Maria Pawlowna (1786–1859), who, in 1804, came to Weimar through her marriage to Carl Friedrich, resembled an exhibition by the Imperial manufactories at St. Petersburg. After the arrival of the hereditary prince and princess in Weimar, the lavish dowry was presented to an amazed public. The original splendor of the wardrobe and jewelry, the tableware with its silverware and china, the furniture, the chandeliers and candelabra, however, has only come down to us in parts. Then as now, the center of attention was and is the four-poster canopy bed, originally crowned with the Russian eagle.

Part of the marriage contract was also the assurance that the Tsar's daughter was allowed to freely practice her orthodox faith. Accordingly, she brought along a variety of »church things«, which served to furnish a chapel. Maria Pawlowna's lifelong attachment to her native country is also evident in the many portraits of the Tsar's family which found their way to Weimar.



Architekten des Weimarer Residenzschlusses

Architects of the residential palace at Weimar

Unter der Leitung Goethes wurde 1789 eine Kommission berufen, die den Aufbau der 1774 durch Brand zerstörten Residenz betrieb. Zunächst entwickelte der Hamburger Architekt Johann August Arens einen Grundriss. Die politischen Verhältnisse und die finanzielle Belastung Sachsens-Weimars durch den Krieg gegen das revolutionäre Frankreich führten jedoch vorübergehend zum Stillstand des Projekts. Ab 1798 übernahm der aus Stuttgart stammende Nikolaus Friedrich Thouret die Ausstattung der Bel étage im Ostflügel, insbesondere der herzoglichen Appartements, bevor er aufgrund von Querelen Weimar wieder verließ. Es folgte Ende des Jahres 1800 der Berliner Heinrich Gentz, der die Ausgestaltung des Treppenhauses, der Großen Galerie, des Festsaals und der Privaträume Maria Pawlownas im Westflügel prägte.

Die Ausstattung des Speisezimmers geht auf Nikolaus Friedrich Thouret zurück. Für die Gestaltung der Decke verarbeitete Thouret Anregungen der Villa des Hadrian bei Rom und für das Motiv der Tänzerinnen griff er auf pompejanische Vorbilder zurück. Die beiden großen Wandgemälde stellen Kopien nach Werken des von Goethe geschätzten Guercino (1591–1666) in der Dresdner Galerie dar. Sie zeigen die alttestamentliche Geschichte *Lot und seine Töchter* sowie eine Szene aus Guarinis Schäferstück *Der treue Hirte*.

In 1789, a commission was appointed under the directorship of Goethe whose task it was to pursue the reconstruction of the residence destroyed in the fire of 1774. Initially, the Hamburg architect Johann August Arens developed a ground plan. However, the political circumstances and the financial burdens weighing on Saxony-Weimar due to the war against revolutionary France led to a temporary stoppage of the project. In 1798, Nikolaus Friedrich Thouret from Stuttgart took on the interior design of the second floor in the eastern wing, of the ducal apartments in particular, before he left Weimar again due to disputes. At the end of the year 1800, he was succeeded by Heinrich Gentz from Berlin, who had a formative influence on the design of the stairwell, the Great Gallery, the banqueting-hall, and the private rooms of Maria Pawlowna in the west wing.

The conception of the dining room goes back to Nikolaus Friedrich Thouret. In his design of the ceiling he assimilated stimuli of the Villa Hadrian at Rome and the motif of the dancers draws on Pompeian models. The two large murals represent copies of works by Guercino (1591–1666), a painter who was held in high regard by Goethe and whose works were then on exhibition at the Dresden Gallery. They depict a story from the Old Testament, *Lot and his daughters*, as well as a scene from Guarini's pastoral *Il Pastor fido* (The faithful shepherd).



Porträts der herzoglichen Familie

Portraits of the ducal family

Herzog Carl August, dessen Vater Ernst August II. Constantin 1758 verstorben war, übernahm 1775 die Regentschaft von seiner Mutter Anna Amalia. Aus seiner Ehe mit Luise Auguste von Hessen-Darmstadt gingen der zukünftige Thronfolger Carl Friedrich sowie Prinzessin Caroline und Prinz Bernhard hervor. Im August 1803 zog die herzogliche Familie in das wiedererrichtete Residenzschloss ein. Während Luise und Carl August die herzoglichen Appartements im ersten und zweiten Obergeschoss des Ostflügels bezogen, standen Carl Friedrich und seiner Gemahlin Maria Pawlowna die Räume im Westflügel zur Verfügung.

Der in Dessau ansässige Maler Friedrich August Tischbein nutzte verschiedene Aufenthalte in Weimar, um die herzogliche Familie in dieser Zeit zu porträtieren. Tischbein verband Anregungen englischer Bildnismalerei mit dem Kolorit französischer Vorbilder. Charakteristisch ist vor allem die individuelle Wiedergabe der Dargestellten in natürlicher Umgebung, wobei nicht grundsätzlich auf traditionelle Bildformeln des Herrscherporträts verzichtet wurde, wie das Porträt der Maria Pawlowna mit Hermelin und Brillantdiadem verdeutlicht.

In 1775, Duke Carl August, whose father Ernst August II. Constantin had died in 1758, took over the regency from his mother Anna Amalia. His marriage to Luise Auguste of Hessen-Darmstadt produced the future heir to the throne Carl Friedrich as well as Princess Caroline and Prince Bernhard. In August 1803, the ducal family moved into the reconstructed residential palace. While Luise and Carl August moved into the ducal apartments on the first and second upper floor of the east wing, Carl Friedrich and his wife Maria Pawlowna had the rooms in the west wing at their disposal.

During that time, the painter Friedrich August Tischbein from Dessau used several sojourns in Weimar to paint portraits of the ducal family. Tischbein combined stimuli from English portraiture with the coloring of French models. Characteristic of his style is above all the individualized depiction of the persons portrayed in their natural surroundings; however, he does not entirely relinquish traditional formulae of painting a regent's portrait, as is shown by the portrayal of Maria Pawlowna with ermine and diamond diadem.



Gentzsches Treppenhaus

The stairwell designed by Gentz

Das von dem Architekten Heinrich Gentz 1801 entworfene und von Christian Friedrich Tieck mit Skulpturen ausgestattete Treppenhaus gehört zu den Glanzleistungen des deutschen Frühklassizismus. Der Aufgang führt in eine dorische Säulenhalle mit umlaufendem Metopenfries. Hier kulminiert das umfangreiche mythologische Bildprogramm über dem Eingang mit einer Huldigung des Volkes vor dem als Jupiter thronenden Landesvater Carl August. Auf der Nordseite zeigen die Reliefs die landesmütterlichen Tugenden seiner Gattin Luise und auf der Südwand den Herzog als Beschützer der Künste und Wissenschaft. Die Reliefs werden flankiert von den antiken Gottheiten Diana und Merkur bzw. Athena und Bacchus. Das repräsentative Treppenhaus mit seinem aufwendigen Ausstattungsprogramm verdeutlicht den Anspruch des Herzogshauses auf eine kulturelle Großmachtstellung, der aus einer einzigartigen Symbiose von politischer Herrschaft und geistiger Kultur um 1800 in Weimar entstanden war.

Designed by the architect Heinrich Gentz in 1801 and decorated with sculptures by Christian Friedrich Tieck, this stairwell constitutes one of the most brilliant achievements of early German classicism. The stairs lead into a Doric columned hall with a circular metope frieze. Here, above the entrance, the comprehensive mythological picture program culminates in an homage to the people in front of their patron Duke Carl August, depicted as Jupiter enthroned. On the north wall, the reliefs show the virtues of his wife Luise as patroness and on the south wall, the Duke is depicted as protector of the fine arts and of science. The reliefs are flanked by the antique deities Diana and Mercury and by Athena and Bacchus, respectively. This prestigious stairwell with its extravagant furnishings clearly shows the ducal house's claim to the status of a cultural great-power, a status which had developed from a unique symbiosis of political power and intellectual culture in Weimar around 1800.



Erstes Vorzimmer des Appartements der Herzogin
First anteroom to the apartments of the Duchess

Weimarer Herzoginnen

The Duchesses of Weimar

Nach der Hochzeit des Thronfolgers Carl Alexander mit der niederländischen Prinzessin Sophie im Jahre 1842 richtete das Erbprinzenpaar in den ehemaligen Appartements der Herzogin Luise seine Hofhaltung ein. Dabei kam es teilweise zu einer Veränderung der ursprünglichen Raumausstattung. Die eingefügte Ahnengalerie widmete sich bedeutenden Weimarer Herzoginnen und nahm ihren Auftakt im Porträt der Großherzogin Maria Pawlowna (1786–1859), das Richard Lauchert 1854 »nach dem Leben« gemalt hatte. Weitere Bildnisse wurden anhand historischer Vorlagen gefertigt, wobei die Darstellung der Herzogin Anna Amalia (1739–1807) in den Mittelpunkt des Bildprogramms gerückt wurde. Die Vorlage dafür lieferte das bekannte Porträt von Johann Georg Ziesenis von 1769. Links davon befindet sich Herzogin Luise (1757–1830), zurückgehend auf ein Gemälde von Friedrich August Tischbein aus dem Jahre 1795. Auf den anschließenden Schmalwänden des Raumes ist linker Hand Herzogin Dorothea Maria (1574–1617) nach Georg Gesecke zu sehen und gegenüberliegend das Bildnis der Sibylle von Cleve (1512–1554) nach dem Vorbild des Cranach-Altars der Herderkirche.

Following the marriage of the heir to the throne Carl Alexander to the Dutch princess Sophie in 1842, the hereditary couple moved into the former apartments of the Duchess Luise. This led to partial changes in the rooms' original interior decoration. The ancestral portrait gallery, which was added, was devoted to important Weimar duchesses and was started of with the portrait of the Grand Duchess Maria Pawlowna (1786–1859), painted by Richard Lauchert in 1854 »from real life«. Further portraits were created on the basis of historical models, with the portrayal of the Duchess Anna Amalia (1739–1807) forming the center of the sequence of pictures. The model for this picture was provided by the well-known portrait by Johann Georg Ziesenis, painted in 1769. To the left of that picture, we have the Duchess Luise (1757–1830), a portrayal drawing on a painting by Friedrich August Tischbein, dating back to 1795. On the room's adjoining narrow walls we see, on the left, the Duchess Dorothea Maria (1574–1617), after a painting by Georg Gesecke and, on the opposite wall, the portrait of Sibylle von Cleve (1512–1554), based on the model of the altarpiece by Cranach at the Church of St. Peter and Paul.



Zweites Vorzimmer des Appartements der Herzogin Luise
Second anteroom to the apartments of the Duchess Luise

Herzogin Anna Amalia und die Musikkultur

Duchess Anna Amalia and musical culture

Anna Amalia kam 1739 in Wolfenbüttel als fünftes von dreizehn Kindern des Braunschweiger Herzogs Carl I. und der Philippine Charlotte, einer Schwester Friedrichs des Großen, zur Welt. Den aufgeklärten Vorstellungen ihres Erziehers Abt Jerusalem folgend wurde sie in allen geistes- und naturwissenschaftlichen Disziplinen ausgebildet. Zum Bildungskanon gehörte auch Musik im weitesten Sinne, so erhielt die Prinzessin neben der Unterweisung im Tanzen und im Spiel von Klavier, Traversflöte und Harfe auch Unterricht in Komposition. Ihrer Leidenschaft für die Musik widmete sich Anna Amalia nach ihrer Heirat 1756 mit Herzog Ernst August II. Constantin auch in Weimar.

Tasteninstrumente wie das Cembalo oder das Tafelklavier entsprachen dem kammermusikalischen Spiel bei Hofe. Bereits in den späteren Lebensjahren Anna Amalias entstanden mit der Entwicklung des Hammerklaviers spieltechnische Möglichkeiten, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts in ausgereiften Konzertflügeln der Zeit von Franz Liszt ihren Höhepunkt fanden. Die Beispiele aus der Sammlung Prof. Ulrich Beetz verdeutlichen dies.

Anna Amalia was born in Wolfenbüttel, in 1739, as the fifth of thirteen children of Duke Carl I. of Braunschweig and Philippine Charlotte, a sister of Friedrich the Great's. In accordance with the enlightened ideas of her teacher Abbot Jerusalem, she was educated in all of the disciplines of the arts and natural sciences. Music in the broadest sense formed part of her educational curriculum; thus, the princess not only received instruction in dancing and in playing the piano, the flute and the harp, she was also taught composition. After her marriage to Duke Ernst August II. Constantin and her arrival at Weimar in 1756, Anna Amalia again devoted herself to her passion for music.

Keyboard instruments, such as the cembalo or the square piano, corresponded with the style of chamber music played at court. Even during the later years of Anna Amalia's life, the development of the hammer piano opened up new technical possibilities which, in the course of the 19th century, reached their climax in the elaborate concert grands of the era of Franz Liszt. This is shown clearly by the examples from the collection of Prof. Ulrich Beetz.



Antike und moderne Architektur

Antiquity and modern architecture

Die Große Galerie im Nordflügel bildet noch immer die Raumsituation des barocken Vorgängerbaus ab. Bereits im Barockschloss befand sich an dieser Stelle ein lang gestreckter Raum, der nach dem Brand von 1774 eine neue Bestimmung erhielt. Alle drei am Neubau beschäftigten Architekten waren an der Gestaltung der Galerie beteiligt. Johann August Arens entwarf den Grundriss mit den halbrunden Abschlüssen an beiden Enden. Auf Friedrich Nikolaus Thouret geht die Konzeption der den Fenstern gegenüberliegenden, die Wand gleichsam auflösenden Nischen zurück. Diese nahm Heinrich Gentz in seine Innenraumgestaltung mit auf. Dekorationsformen römischer Thermenarchitektur einerseits und die Farbigkeit zeitgenössischer klassizistischer englischer Architektur andererseits lieferten Gentz Anregungen für einen Raum, der bis heute seine ursprüngliche Gestaltung bewahrt hat. Den antiken Raumeindruck verstärken die Wandleuchten in Gestalt von Lorbeer- und Eichenkränzen haltenden Adlern. Die antike Mythologie sah im Adler die Verkörperung des Göttervaters Zeus. In der Großen Galerie, die als festlicher Speisesaal diente, repräsentierte der »König der Lüfte« die Regierungsgewalt des Landesherrn. Die volkstümliche Bezeichnung *Falkengalerie* beruht auf einer irrtümlichen Interpretation des 20. Jahrhunderts.

The Grand Gallery in the north wing still reflects the floor plan of the previous baroque building. Even in the baroque palace, there had been an elongated room in this place, which was given a new purpose after the fire of 1774. All three architects working on the reconstruction of the palace participated in the layout of the gallery. Johann August Arens designed the ground plan with its half-rounded walls at both ends. The conception of the alcoves opposite the windows which, as it were, break up the wall, goes back to Friedrich Nikolaus Thouret. This, in turn, was taken up by Heinrich Gentz in his interior design. Forms of decorating typical of the architecture of Roman thermal baths, on the one hand, and the color scheme of contemporary classical English architecture, on the other, provided Gentz with ideas for a room which has retained its original design up to our times. The room's antique impression is heightened by the sconces in the form of eagles holding laurel and oak wreaths. In antique mythology, the eagle personified the godfather Zeus. In the Grand Gallery, which served as formal dining hall, the »king of the skies« represented the administrative power of the sovereign. The popular label *Falkengalerie* (Falcon's Gallery) goes back to an erroneous interpretation of the 20th century.



Vorzimmer zur Falkengalerie
Anteroom to the Grand Gallery

Möbel und Raumausstattung um 1800

Furniture and interior design of around 1800

Nach dem Brand des Residenzschlosses 1774 wurden verschiedene Hofhaltungen in Weimar eingerichtet. Für die Wohnung der Herzogin Anna Amalia im Wittumspalais fertigte der Weimarer Hoftischler Gottlieb Wilhelm Holzhauser (1753–1794) eine Reihe Möbel an, die 1786 im *Journal des Luxus und der Moden* als »Ameublement Ihre Durchlaucht« einem breiten Publikum vorgestellt wurden. Zu den dort beschriebenen Stücken gehörte auch das *Englische Bureau für Geschäfts-Männer*, wobei englisch hier als Stilbegriff und Qualitätsnachweis zu verstehen ist.

Als Herzog Carl August 1798 Möbel des berühmten David Roentgen erwarb, wurde vereinbart, dass dessen langjähriger Mitarbeiter Johann Wilhelm Kronrath als Hoftischler für den Ausbau des Residenzschlosses verpflichtet werden sollte. Kronrath war neben dem Möbelbau auch für die Ausführung von Fußböden und Wandvertäfelungen zuständig.

Die ausgestellte Flötenspieluhr mit Zimbal und der Figur des musizierenden Apollon auf dem Parnass, die wie ein architektonisches Monument wirkt, gehörte zu einer Gruppe aus der Werkstatt David Roentgens, die für den russischen Zarenhof gefertigt wurden.

After the fire at the residential palace in 1774, the court moved to different estates throughout Weimar. For the apartments of the Duchess Anna Amalia at the Wittumspalais (Widow Palace) the Weimar court cabinetmaker Gottlieb Wilhelm Holzhauser (1753–1794) made several pieces of furniture which were presented to a broader public in the *Journal des Luxus und der Moden* (Journal of Luxury and Fashion) as »Ameublement Ihre Durchlaucht« (Furniture of Her Highness), in 1786. Among the pieces described in that journal was also listed the *Englische Bureau für Geschäfts-Männer* (English Bureau for Businessmen), »English« here being used as a term to describe the style and as a proof of quality.

When, in 1798, Carl August purchased furniture designed by the famous David Roentgen, it was agreed that his long-time colleague Johann Wilhelm Kronrath would be engaged as court cabinetmaker for the fittings of the residential castle. In addition to building the furniture, Kronrath was also responsible for making the floors and wall panellings.

The clock with musical mechanism featuring a cymbal and a figurine of Apollon on the Parnass making music, on display in this room, gives the impression of an architectural monument; it was part of a group stemming from the workshop of David Roentgen, designed for the Russian Tsar's court.



Gedanken zu Laokoon

Ideas on Laocoön

Die Kenntnis der griechischen und römischen Antike gehörte im 18. Jahrhundert, insbesondere in der Epoche des Klassizismus, zum allgemeinen Bildungsgut. Ein gesteigertes Interesse an dieser Zeit hatten vor allen Dingen die Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bewirkt. Wichtige Medien zur Vermittlung antiker Kunst waren neben grafischen Darstellungen, auch Skulpturenabgüsse, Abdrucksammlungen geschnittener Steine und architektonische Korkmodelle, die von Reisenden aus Italien mitgebracht wurden.

Die sogenannte *Laokoon-Gruppe* gehörte – insbesondere seit ihrer Beschreibung in Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) – zu den vorbildhaftesten Werken der griechischen Antike. Die Wiedergabe des mit der Schlange kämpfenden trojanischen Priesters Laokoon und seiner Söhne löste intensives Nachdenken aus. Nach Winckelmann setzten sich Lessing, Herder und Moritz, Schiller, Wachenroder und Schlegel mit dem Bildwerk auseinander. Goethe, der der Antike in fast allen Kulturbereichen eine nahezu uneingeschränkte Vorbildlichkeit attestierte, beeindruckte besonders die Wahl des richtigen Moments der Darstellung, in dem die Handlung »auf dem höchsten Punct steht«.

In the 18th century, a knowledge of Greek and Roman antiquity was considered part of the general education, especially during the epoch of classicism. A growing interest in that period was above all effected by the excavations at Herculaneum and Pompeii during the second half of the century. Important media for the impartation of antique art were, besides graphic representations, also casts of sculptures, collections of casts of cut stones and architectural models brought along from Italy by travellers.

Especially since their description by Johann Joachim Winckelmann in his *Geschichte der Kunst des Altertums* (History of Ancient Art) (1764), the so-called *Laocoön Group* was among those works of Greek antiquity regarded as the most exemplary. The representation of the Trojan priest Laocoön and his sons fighting against the snake sparked an intensive reflection. After Winckelmann, Lessing, Herder and Moritz, Schiller, Wachenroder and Schlegel all dealt with this work of art. Goethe, who attested an almost unlimited exemplary nature to antiquity in nearly every cultural field, was impressed, in particular, by the choice of the exact right moment for the depiction, that moment at which the action »has reached its climax«.



Gesellschaftszimmer der Maria Pawlowna
Maria Pawlowna's salon

Klassizistisches Gesamtkunstwerk

Classical synthesis of the arts

Das Gesellschaftszimmer wurde von Heinrich Gentz entworfen und mit plastischen Arbeiten von Christian Friedrich Tieck ausgestattet. Die blau-grundig stuckierten Rankenfrieze zeigen der Himmelsrichtung entsprechend allegorische Darstellungen der vier Tageszeiten. Die acht Stuckreliefs von Tieck widmen sich tugendhaften Frauengestalten der griechischen Mythologie. Bei den in die Vertäfelung eingelassenen zwölf allegorischen Darstellungen der Tages- und Nachtstunden handelt es sich um mit Deckfarben kolorierte Kupferstiche. Diese wurden um 1795 von Michelangelo Maestri in Rom ausgeführt. Die Deckfarbenblätter im unteren Register der Südwand sind um 1776 entstanden und wurden in der Goethezeit als antike Hochzeits- und Liebesszenen gedeutet. Das vorliegende Raumprogramm ist nach 1800 entwickelt worden und nahm Bezug auf die Zarentochter Maria Pawlowna, die Gattin des zukünftigen Großherzogs Carl Friedrich. Die Möbel gehörten zur ursprünglichen Ausstattung des Raumes, der auch zum Musizieren genutzt wurde. Aufgrund seiner charakteristischen Holzvertäfelung wird das Zimmer auch als *Zedernzimmer* bezeichnet.

The salon was designed by Heinrich Gentz and furnished with sculptured works by Christian Friedrich Tieck. The stuccoed arabesque friezes on blue ground feature allegorical depictions of the four times of day in accordance with the four points of the compass. The eight stuccoed reliefs by Tieck are devoted to virtuous female characters of Greek mythology. The twelve allegorical representations of the hours of day and night, set in the panelling, are copperplate engravings colored with opaque watercolors. These were done by Michelangelo Maestri in Rome, around 1795. The opaque watercolor prints in the lower register of the south wall date from around 1776 and, during the era of Goethe, they were interpreted as antique wedding and love scenes. The interior design as we know it now was developed after 1800 and made references to the Tsar's daughter Maria Pawlowna, wife to the future Grand Duke Carl Friedrich. The furniture was part of the original furnishings of this room, which also served as music room. Due to its characteristic wood panelling it is also called the *Cedar Room*.



Deutsche Klassizisten in Rom

Representatives of German classicism in Rome

Die Darstellung von Historien galt dem klassizistischen Kunstideal entsprechend als bedeutendste Aufgabe der Malerei. Geschichten aus der griechischen und römischen Antike, aber auch Stoffe der deutschen Geschichte und bemerkenswerte Ereignisse der Gegenwart boten Gelegenheit, um vorbildliche Tugenden und heldenhafte Charaktere vorzuführen. Die Hinwendung zu den klassischen Themen sollte zu einer Erneuerung in der Kunst und idealerweise zu einem ästhetisch-moralischen Reifungsprozess führen. Als Anschauungsmaterial dienten sowohl Künstlern als auch Sammlern antike Fundstücke wie Münzen, Gemmen, Mosaik, Sarkophage, Plastiken und bemalte Vasen, von denen Herzogin Anna Amalia einige aus Italien nach Weimar mitgebracht hatte. Führende Maler wie Johann Heinrich Tischbein oder Angelika Kauffmann reisten aber auch nach Rom, wo sie sich von der Antike inspirieren ließen und in einem international zusammengesetzten Künstlerkreis austauschten. Während seines Italienaufenthaltes von September 1786 bis Juni 1788 verkehrte auch Goethe in diesem Umfeld und war einer der ersten, der Tischbeins Gemälde *Hektor wirft Paris seine Weiblichkeit vor* in dessen Atelier bewundern konnte.

According to the classical ideal of art, the depiction of histories was a painter's main task. Stories from both Greek and Roman antiquity, but also topics from German history and remarkable events of the present times provided an opportunity to present exemplary virtues and heroic characters. Dealing with classical subjects was meant to rejuvenate art and, ideally, to initiate an aesthetic and moral education. As illustrative material the artists and collectors used antique findings such as coins, cameos, mosaics, sarcophagi, sculptures, and decorated vases. Of these vases the Duchess Anna Amalia had brought back quite a few from Italy to Weimar; some of them are on exhibition in this room. Leading painters such as Johann Heinrich Tischbein or Angelika Kauffmann also travelled to Rome, where they let themselves be inspired by the Ancients and where they exchanged ideas in an international circle of artists. While staying in Italy from September 1786 until June 1788, Goethe himself moved in these circles and, thus, was one of the first to admire Tischbein's painting *Hektor wirft Paris seine Weiblichkeit vor* (Hector accuses Paris of femininity) at the artist's own workshop.



Klassizistische Skulptur

Classical sculpture

Die Bildhauerei des Klassizismus erhielt wie die Malerei der Epoche entscheidende Impulse durch die Ausgrabungen in Italien. Sie orientierte sich an der griechischen und römischen Antike sowie der Renaissance. Dabei wurde sie nachhaltig durch Winckelmanns Essay *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) beeinflusst. Charakteristisch ist eine an den Idealen der klassischen griechischen Skulptur orientierte klare Formensprache.

Künstler wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Bertel Thorvaldsen und Asmus Jacob Carstens verbrachten längere Zeit in Italien und studierten vor Ort die Antike. Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen ließ sich in Rom nieder und verarbeitete vorrangig antike mythologische Themen. 1817 schuf er das Modell zu *Ganymed und Adler*, dessen Fertigstellung als Marmorausführung bis 1828 auf sich warten ließ. Besonders interessant an dieser Figurengruppe sind die Wiedergabe im strengen Profil und die eher zweidimensionale Wirkung, was auf die Anregung einer antiken Gemme zurückzuführen ist.

Just like the art of painting of that epoch, sculpture at the time of classicism was given a decisive impetus by the excavations made in Italy. It oriented itself towards both Greek and Roman antiquity and the Renaissance. In this context, Winckelmann's essay *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Thoughts on the imitation of Greek works painting and sculpture) (1755) had a profound impact. Classical sculpture is characterized by a clear use of form following the ideals of classical Greek sculpture.

Artists such as Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Bertel Thorvaldsen, and Asmus Jacob Carstens spent quite some time in Italy and studied antiquity on site. The Danish sculptor Bertel Thorvaldsen settled down in Rome and treated primarily antique mythological subjects. In 1817, he created the model for *Ganymed und Adler* (Ganymed and Eagle), the marble execution of which, however, was not completed before 1828. What makes this group of figures so interesting is its presentation in strict profile and its rather two-dimensional effect, which is due to the fact that it was stimulated by an antique cameo.



Erweiterung des Appartements der Maria Pawlowna
Extension to the apartments of Maria Pawlowna

Jakob Philipp Hackert

Jakob Philipp Hackert

Der aus Deutschland stammende, größtenteils in Rom und Neapel lebende Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert zählte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den erfolgreichsten Künstlern Europas. Auf der Grundlage genauester Naturbeobachtung und unzähliger Einzelstudien setzte er die topografische Ansicht in stimmungsvollen und kompositionell ausgewogenen Landschaftsbildern um. Ins Zentrum gerückte Einzelmotive, sei es ein mächtiger, perfekt geformter Baum, ein Wasserfall oder ein spiegelnder Teich steigerten die Ansichten zu Landschaftsporträts. Seine malerischen Veduten der klassischen Stätten, angereichert mit zeitlos wirkenden Tier- und Personengruppen, hielten für den sehnsuchtsvoll Reisenden eine harmonische, arkadische Welt fest.

Goethe besuchte während seiner Italienreise 1787 den in Neapel zum Hofmaler aufgestiegenen Künstler und nahm bei ihm Zeichenunterricht. Auf Goethes Anregung hin wurden Werke Hackerts für die neuen Schlossräume in Weimar erworben. Dem Dichter ist auch die erste Biografie des Malers aus dem Jahre 1811 zu verdanken.

The landscape painter Jakob Philipp Hackert, who had been born in Germany but spent most of his life in Rome and Naples, was counted among the most successful artists of the second half of the 18th century. On the basis of exact observations of nature and countless individual studies, he translated the topographical view into atmospheric and compositionally balanced landscape paintings. By moving individual motifs – be it a huge, perfectly shaped tree, a waterfall, or a reflecting pond – into the center, the views were heightened to landscape portraits. His picturesque vedutae of classical places, enriched with seemingly timeless groups of animals and people, captured a harmonious, Arcadian world for the wistful traveller.

During his journey to Italy in 1787, Goethe visited Hackert, who had risen to be court painter in Naples, and took drawing lessons with him. On the suggestion of Goethe, works by Hackert were obtained for the new castle rooms at Weimar. We also owe the painter's first biography, published in 1811, to the poet.



Tendenzen des Realismus bei Weimarer Künstlern

Trends of realism among Weimar artists

Angeregt durch ihre Auslandsaufenthalte brachten Zöglinge der Mal- und Zeichenschule nach Goethes Tod neue Impulse in die Stadt und versuchten sich von der klassizistischen Kunst doktrin zu befreien. So wurde zum Beispiel die Norwegenreise im Jahre 1840 für Friedrich Preller d. Ä. zu einer prägenden Erfahrung. In seinen Landschaftsbildern verband Preller seine klassizistische Kunstauffassung mit den Natureindrücken der nordischen Küste. Auch die Alltagswelt, wie sie ihm während seiner Ausbildung an der Akademie in Antwerpen oder in Weimar begegnet war, bot Anregungen und Vorlagen für anekdotisch aufgefasste Themen.

Friedrich Martersteig hingegen zog es nach seinem Studium in Dresden nach Paris, wo er unter dem Eindruck der Revolutionen von 1848/49 verstärkt soziale Themen und politische Fragen als Bildstoff wählte. Entsprechend dem Zeitgeschmack widmete er sich auch der Historienmalerei und setzte sich mit der Geschichte des Weimarerischen Herzogshauses auseinander.

Beide Maler genossen die Protektion der Großherzogin Maria Pawlownas, die bewusst einheimische Künstler und Weimarer Themen förderte.

After the death of Goethe, pupils of the School of Painting and Drawing, prompted by their travels abroad, brought new impulses to Weimar and tried to free themselves from the classical doctrine of art. Thus, Friedrich Preller the Elder, for instance, was strongly influenced by his journey to Norway in 1840. In his landscape paintings, Preller combined his classical conception of art with the impressions of nature gained on the Norwegian coast. Furthermore, the everyday world he met with during his studies at the Academy of Antwerpen and in Weimar provided him with impulses and motifs for anecdotal topics.

Friedrich Martersteig, on the other hand, was drawn to Paris once he had finished his studies at Dresden; there, he increasingly chose social topics and political issues as material for his pictures due to the impressions left by the revolutions of 1848/49. In accordance with the taste of the time, he also turned to historical painting and dealt with the history of the Ducal House of Weimar.

Both painters enjoyed the protection of the Grand Duchess Maria Pawlowna, who consciously promoted local artists and Weimar-related topics.



Bürgerliche Porträts

Bourgeois portraits

Zwischen 1815 und 1848 verlangten Adlige, aber auch Angehörige der erstarkten bürgerlichen Mittelschicht, vermehrt nach getreuen Bildnissen von Familienangehörigen, Freunden und Zeitgenossen. Um eine hohe Wirklichkeitsnähe zu erreichen, wurde auf eine Hervorhebung der Köpfe vor einem möglichst neutralen, dunklen Hintergrund und auf eine präzise Erfassung der Details großen Wert gelegt. Eher selten sind die Porträtierten mit Attributen ihrer Profession dargestellt. Eine Ausnahme bildet das Porträt des Korkschneders Wilhelm Dictus, der sowohl ein Schnitzwerkzeug als auch ein Beispiel seiner Arbeit in den Händen hält. Schmückende Accessoires, wie der weiche Cashmere-Schal der Gräfin von Wintzingerode oder das seidig schimmernde Kleid der Charlotte Kindermann waren Prestigeobjekte ihrer Trägerinnen und forderten die Maler heraus, ihre Fähigkeiten in der Wiedergabe textiler Oberflächen zu demonstrieren.

Between 1815 and 1848, not only the nobility, but also members of the strengthened bourgeois middle-class increasingly asked for faithful portrayals of family members, friends, and contemporaries. In order to achieve highly realistic portraits, the artists focused on bringing out the person's head against a rather neutral, dark background and on a precise representation of all details. Only rarely are the people portrayed depicted with the attributes of their profession. An exception is the portrait of the cork cutter Wilhelm Dictus, who is holding in his hands both a carving tool and an example of his work. Decorative accessories, such as the soft cashmere shawl of the Countess of Wintzingerode or the silkenly shimmering dress of Charlotte Kindermann, were objects of prestige to the women wearing them and challenged the painters to demonstrate their ability to capture textile surfaces.



Porträtbüsten der herzoglichen Familie

Portrait busts of the ducal family

Die Marmorgalerie gehörte zusammen mit dem anschließenden Boudoir zu den Appartements der Großherzogin Maria Pawlowna (1786–1859). In Anlehnung an russische Raumausstattungen des Klassizismus erfolgte eine weißgraue Steinvertäfelung aus Kittelsthaler Marmor. Den oberen Raumabschluss bildet ein aufwendiges Tonnengewölbe mit Kassettendecke und Konsolgesims mit Lorbeer- und Eichenkränzen. Entlang der Wände sind plastische Bildnisse der Regentenpaare aufgestellt, die sich seit dem Wiederaufbau der Residenz im Jahre 1803 im Schloss eingerichtet hatten und Weimar zu einem intellektuellen Zentrum ausbauen wollten.

Herzog Carl August (1757–1828) veranlasste nicht nur die moderne klassizistische Wiedererrichtung des Schlosses, sondern beförderte als Mäzen und Freund Goethes auch die Weimarer Klassik. Die Großherzogin Maria Pawlowna fühlte sich ebenfalls der Kunst und Kultur verpflichtet und ließ ab 1834 die Dichterzimmer im Schloss gestalten. Unter der Regentschaft ihres Sohnes Carl Alexander (1818–1901) und seiner Gemahlin Sophie (1824–1897) entstanden u. a. das Goethe- und Schiller-Archiv, das Großherzogliche Museum, die Großherzogliche Kunstschule sowie die Denkmäler für Wieland, Goethe, Schiller und Carl August. Wilhelm Ernst (1876–1923) steht als letzter Regent des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach für den Aufbruch ins »Neue Weimar« zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

The Marble Gallery, together with the adjoining boudeoir, belonged to the apartments of the Grand Duchess Maria Pawlowna (1786–1859). Following the Russian interior design of classicism, a gray-white stone panelling was effected, using Kittelsthal marble. The uppermost part of the room is formed by an elaborate barrel vaulting with a coffered ceiling and corbel ledge with laurel and oak wreaths. Along the walls are placed sculptured portrayals of the sovereign couples who had been residing at the palace since its reconstruction in 1803 and whose aim it had been to turn Weimar into an intellectual center.

Duke Carl August (1757–1828) not only commissioned the modern classical reconstruction of the palace, as both patron and friend of Goethe's he also promoted Weimar's classical culture. The Grand Duchess Maria Pawlowna, too, felt committed to art and culture and, in 1834, she commissioned the creation of the poets' rooms at the palace. Under the reign of her son Carl Alexander (1818–1901) and his wife Sophie (1824–1897), the Goethe- and Schiller-Archive was built as well as the Grand Ducal Museum, the Grand Ducal School of Art, and the memorials to Wieland, Goethe, Schiller, and Carl August. As the last sovereign of the House of Saxony-Weimar-Eisenach, Wilhelm Ernst (1876–1923) stands for the emergence into the »New Weimar« at the beginning of the 20th century.



Der Ruhm des Fürstenhauses

The glory of the royal house

Das Conseilzimmer diente als Saal für kleinere Staatsempfänge. Sein Bildprogramm widmet sich dem Weimarer Fürstenhaus und dessen Verdiensten. Die Maler Friedrich Preller d. Ä. und Adolph Kaiser hatten 1835 den Auftrag für die Ausgestaltung erhalten. Von den ursprünglich zwölf Gemälden sind nur noch vier überliefert. Sie zeigen historisch bedeutsame Orte und Begebenheiten, beginnend mit der Darstellung einer mittelalterlichen Wallfahrt zur Creuzburger Liboriuskapelle an der Werra. Die Waldszenen mit Herzog Wilhelm IV., der im Tambachsgrund die erste Tanne für den barocken Schlossbau fällt, sowie Herzog Carl August auf der Hirschjagd im Ilmenauer Forst lassen Prellers Fähigkeiten als Landschaftsmaler zur Geltung kommen. Den Höhepunkt der Bildfolge stellt der Einzug Maria Pawlownas in Weimar 1804 dar, den Preller 40 Jahre später idealisierend in Szene setzte. Die zehn Stadtwappen an der Decke verweisen auf den territorialen Zuwachs des Großherzogtums nach dem Wiener Kongress (1815). Über den Türen treten die Initialen des Weimarer Herrscherpaares Carl Friedrich und Maria Pawlowna hervor.

The council room served as a hall for smaller state receptions. Its pictorial program is devoted to the royal house of Weimar and its achievements. In 1835 the painters Friedrich Preller the Elder and Adolph Kaiser had been commissioned with designing this room. Of the original twelve paintings only four have come down to us. They show historically significant places and events, beginning with the depiction of a medieval pilgrimage to the Liborius Chapel at Creuzburg on the Werra. The forest scenes with Duke Wilhelm IV., cutting down the first fir for the construction of the baroque palace, as well as Duke Carl August on a stag hunt in the forest at Ilmenau show to the best advantage Preller's abilities as a landscape painter. The sequence of pictures reaches its climax with the arrival of Maria Pawlowna in Weimar in 1804, idealized by Preller forty years later in his depiction of the scene. The ten municipal coats of arms on the ceiling refer to the territorial growth of the grand duchy following the Viennese Congress of 1815. Above the doors can be seen the initials of the ruling couple Carl Friedrich and Maria Pawlowna.



Menschheitsgeschichte

History of mankind

Als letztes Dichtezimmer wurde zwischen 1842 und 1848 der Gedächtnisraum für Johann Gottfried Herder eingerichtet. Die zwölf Freskogemälde führte Gustav Jäger aus, ein Schüler des zuvor in der Goethegalerie tätigen Bernhard Neher. Die inhaltliche Konzeption entwickelte der herzogliche Bibliothekar Gustav Adolf Schöll. Der jeweils aus einem allegorischen Mittelbild und zwei begleitenden »Handlungsbildern« bestehende Gemäldezyklus versucht einen »menschheitsgeschichtlichen Zusammenhang« im Ganzen herzustellen »mit der direkten Beziehung auf bestimmte Gedichte und Lehrschriften, Ideen und Verdienste Herders« im Einzelnen.

Die Seitenwand zum Conseilzimmer zeigt Minerva und Harpokrates als Verkörperung des »orientalischen Naturgeistes« und des »griechischen Kunstgeistes«. Die Hauptwand versinnbildlicht mit der Darstellung der Legende und Sage den »Übergang zum europäisch-christlichen Geiste«. Auf der Seitenwand zum Treppenhaus verweisen Poesie und Geschichte auf die »wachsende Macht des Christentums in politischer Bedeutung und seine Blüte in mittelalterlicher Phantasie« und auf der Fensterwand verkörpern Theologie und Humanität den nach Herder »höchsten Zweck der Geschichte und die höchste Sphäre seines Strebens«.

Die Stuckdekoration der Decke gibt schließlich Herders Wahlspruch »Licht, Liebe, Leben« wieder.

The memorial room for Johann Gottfried Herder was the last of the poets' rooms to be furnished between 1842 and 1848. The twelve frescos were done by Gustav Jäger, a student of Bernhard Neher's who had taken part in the design of the gallery in memory of Goethe. The content-related conception was developed by the ducal librarian Gustav Adolf Schöll. The cycle of paintings, each of which consists of an allegorical central picture with two accompanying »action pictures«, tries to establish an overall »correlation with regard to the history of mankind«, »with a direct link to specific poems and essays, ideas and accomplishments by Herder«, in particular.

The wall on the side to the council hall shows Minerva and Harpocrates as embodiment of the »Oriental spirit of nature«. The main wall with its representation of Legende und Sage (Legend and Saga) symbolizes the »passage to the European-Christian spirit«. On the wall to the side of the stairwell, Poesie und Geschichte (Poetry and History) refer to the »growing power of Christianity on the political level and its bloom in medieval imagination«; and on the wall by the windows, Theologie und Humanität (Theology and Humanity) embody that which – according to Herder – constitutes »the supreme purpose of history and the highest sphere of his aspiration«.

The stucco decoration on the ceiling, finally, illustrates Herder's motto »light, love, life«.



Vorraum zur Schlosskapelle im Treppenhaus des Westflügels
Anteroom to the palace's chapel on the stairwell of the west wing

Memorialkultur

Memorial culture

Auf Veranlassung der Großherzogin Maria Pawlowna entstand im Treppenhaus des Westflügels eine »Ruhmes-halle« verdienter Zeitgenossen, die als Memorialstätte das Bildprogramm des Rokokosaales der heutigen Herzogin Anna Amalia Bibliothek fortsetzt. Den prominentesten Platz fand an der Stirnseite des Treppenhauses die Büste des Architekten Clemens Wenzeslaus Coudray von Ernst Rietschel. Weitere Büsten bedeutender Weimarer Männer führte Wolf von Hoyer aus. Vom Treppenabsatz aus links gesehen erscheinen: Ernst Christian August von Gersdorff, Christian Bernhard von Watzdorf und Johann Heinrich Meyer; ihnen gegenübergestellt: Ludwig von Schorn, Johann Nepomuk Hummel und Ludwig Friedrich von Froriep. Verweisen diese Politiker und Künstler auf die Leistungen der Epoche Maria Pawlownas, so erinnern die ursprünglich vor dem Eingang zur Schlosskapelle aufgestellten Büsten von Spalatin und Hortleder – beide als Theologen und Historiografen Berater des ernestinischen Hauses – sowie Lucas Cranach d. Ä. und Johann Sebastian Bach an die Kulturpolitik der Weimarer Herzöge seit der Reformationszeit. Die Büsten im Treppenhaus erweitern das Memorialprogramm der Dichtezimmer um Aspekte der Vergangenheit und Gegenwart.

At the instigation of the Grand Duchess Maria Pawlowna, a »hall of fame« was created on the stairwell of the west wing, dedicated to contemporaries of outstanding merit. This memorial place resumes the pictorial program of the Rococo hall in today's Duchess Anna Amalia Library. The most prominent position at the end wall of the stairwell is taken by the bust of the architect Clemens Wenzeslaus Coudray, sculptured by Ernst Rietschel. To the left of the half landing we find: Ernst Christian August von Gersdorff, Christian Bernhard von Watzdorf, and Johann Heinrich Meyer; facing them are: Ludwig von Schorn, Johann Nepomuk Hummel, and Ludwig Friedrich von Froriep. While these politicians and artists stand for the achievements of the era of Maria Pawlowna, the busts of Spalatin and Hortleder, both of them theologians and historiographers who advised the Ernestinian house, originally put up at the entrance to the castle's chapel, as well as the busts of Lucas Cranach and Johann Sebastian Bach remind us of the cultural policy pursued by the dukes of Weimar since the time of the Reformation. The busts on the stairwell add aspects of both the past and the present to the memorial program of the poets' chambers.



Dichturfürst

Prince among poets

Der Gedächtnisraum für Johann Wolfgang von Goethe war der künstlerische Ausgangspunkt für die gesamte Raumfolge der Dichterräume. Dieser soll das Werk des Künstlers veranschaulichen. Erste Entwürfe stammten von Karl Friedrich Schinkel. Jedoch erst Bernhard Neher führte 1839 das Bildprogramm in veränderter Form aus. Die beiden großen Wandbilder zeigen in einer Art Simultandarstellung Szenen aus *Faust I* und *Faust II*, flankiert von Balladen, hymnischen und dramatischen Dichtungen. Über den Türen an den Schmalseiten der Galerie fanden zwei römische Sarkophagreliefs mit Darstellungen zur *Iphigenie auf Tauris* ihren Platz. Die Reliefplatten der drei großen Flügeltüren stammen von Angelica Facius. Sie illustrieren in freier Weise Goethes weltanschauliche Gedankenlyrik: *Urworte. Orphisch* (Tür der Hauptwand), *Gesang der Geister über den Wassern* (Tür zum Schillerzimmer) sowie das Künstlergedicht *Amor als Landschaftsmaler* (Tür zum Wielandzimmer).

Im Scheitel der gewölbten Decke verweisen elf Genien in Medaillonbildern auf Goethes facettenreiches Schaffen als Dichter, Kunsttheoretiker und Naturforscher: Geologie, Theater, Osteologie, Farbenlehre, antike Plastik, Poesie (in der Mitte), Pflanzenmetamorphose, bildende Kunst, altdeutsche Baukunst, Maskenspiel und Meteorologie. Das Porträt Goethes schuf als eigenhändige Replik seiner berühmten Büste von 1820 der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch.

The memorial room for Johann Wolfgang Goethe was conceived as the artistic starting point for the entire sequence of the poets' rooms. It is meant to visualize the artist's works. The initial conception came from Karl Friedrich Schinkel. But it was Bernhard Neher who, in 1839, carried out the pictorial program in a revised form. The two large murals show, in a sort of simultaneous representation, scenes from *Faust I* and *Faust II*, flanked by ballads as well as hymnal and dramatic poems. Above the doors, on the narrow sides of the gallery, were placed two Roman sarcophagus reliefs with representations of *Iphigenie auf Tauris* (Iphigenia at Tauris). The relief panels of the three large double doors were created by Angelica Facius. They illustrate, in a rather liberal manner, Goethe's ideological reflective poetry: *Urworte. Orphisch* (Primeval words. Orphean) (door of the main wall), *Gesang der Geister über den Wassern* (Song of the spirits above the waters) (door to Schiller's room), as well as the literary poem *Amor als Landschaftsmaler* (Amor as Landscape Painter) (door to Wieland's room).

At the vertex of the vaulted ceiling, eleven genii in medallion pictures refer to the many facets of Goethe's creative life as poet, art theorist, and natural scientist: geology, theater, osteology, theory of color, antique sculpture, poetry (in the middle), metamorphosis of plants, fine arts, German Renaissance architecture, masques, and meteorology. Goethe's portrait was done by the Berlin sculptor Christian Daniel Rauch himself, as a replica of his own famous bust of 1820.



Liebende in antikem Gewand

Lovers in antique garments

Zwischen 1835 und 1841 entstand der Gedächtnisraum für Christoph Martin Wieland. Die Innenarchitektur entwarf Clemens Wenzeslaus Coudray. Die fünf Wandbilder zum epischen Werk des Dichters wurden von Friedrich Preller d. Ä. ausgeführt und illustrieren Wielands Verserzählung *Oberon*. Mit ihnen korrespondieren die acht fantasievollen Arabeskenstreifen, die diese Dichtung in allegorischer Weise ausdeuten. Sie entstanden nach Entwürfen des Malers Carl Alexander Simon. Während der Sockelfries Wielands Märchen illustriert – auf der Hauptwand *Pervonte oder Die Wünsche*, an der Eingangswand *Wintermärchen* (links) sowie *Sommermärchen* (rechts) – behandelt die obere Raumzone Werke mit antiker Thematik. Die Bogenfelder unter der Kuppel zeigen vier Darstellungen zum Gedicht *Die Grazien*. Die Bogenlaibungen darüber enthalten in dekorativer Weise zahlreiche kleinere Zierbilder zu *Musarion oder Die Philosophie der Grazien* (über dem Fenster) und zum Roman *Geschichte des Agathon* (über der Nebentür). Die Zwickel der Kuppel zeigen vier allegorische Frauengestalten, die charakteristische Wesenszüge von Wielands Dichtung verkörpern sollen: »Zauberhafte und Wunderbare«, die »Schönheit entgürtet durch die Lüstertheit«, die »Philosophie mit der Satyrmaske« sowie die »Ironie, die Wahrheit vortragend«. Das Dichterporträt ist eine zeitgenössische Wiederholung der Büste des Berliner Bildhauers Johann Gottfried Schadow.

Between 1835 and 1841, the memorial room for Christoph Martin Wieland was built. The room's interior architecture was designed by Clemens Wenzeslaus Coudray. The five murals on the poet's epic works were carried out by Friedrich Preller the Elder; they illustrate Wieland's long poem *Oberon*. To these correspond the eight imaginative arabesque bands which interpret this poetic work in an allegorical manner. They were designed according to sketches by the painter Carl Alexander Simon.

While the pedestal frieze illustrates Wieland's fairy tales – on the main wall we have *Pervonte oder Die Wünsche* (*Pervonte or The wishes*), on the entrance wall the *Wintermärchen* (*Winter's Tale*) (left) and the *Sommermärchen* (*Summer's Tale*) (right) – the room's upper zone focuses on antique topics. Inbetween the arches under the cupola, we see four pictures on the poem *Die Grazien* (*The Graces*). Above these, the inner sides of the arches are decorated with numerous smaller ornamental pictures on *Musarion oder Die Philosophie der Grazien* (*Musarion or The philosophy of the Graces*) (above the window) and on the novel *Geschichte des Agathon* (*The Story of Agathon*) (above the side door). The cupola's spandrel shows four allegorical female figures meant to personify the characteristic traits of Wieland's poetry: »The enchanting and miraculous«, the »Beauty unleashed by lasciviousness«, »Philosophy with the mask of the satyr«, and »Irony, reciting the truth«.

The poet's portrait is a contemporary remake of the bust created by the Berlin sculptor Johann Gottfried Schadow.



Oranische Erbschaften

Orange legacy

Ein Teil des Bestandes niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts verdankt sich den verwandtschaftlichen Beziehungen des Weimarer Herzogshauses zu den niederländischen Königen aus dem Geschlecht der Oranier. Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar und Eisenach war seit 1842 mit der niederländischen Prinzessin Sophie verheiratet, deren Vater König Willem II. eine bedeutende Gemäldesammlung *Alter Meister* besaß. Nach dessen Tod erbte Sophie das Gemälde von Peter Paul Rubens und die große Flottenparade von Hendrik de Meyer. Die Porträts oranischer Prinzen und Prinzessinnen von Pieter Nason und Jan Mijtens gelangten bereits im 18. Jahrhundert nach der Auflösung des Herzogtums Eisenach in weimarischen Besitz. Ankäufe aus der Goethezeit umfassen Landschaften, Stilleben und Genreszenen – wie sie auch in dem angrenzenden roten Raum, dem ehemaligen Arbeitszimmer Maria Pawlownas zu sehen sind – und ergänzen den Sammlungsbereich niederländischer Werke des 17. Jahrhunderts.

Part of the stock of Dutch paintings of the 17th century we owe to the family relations of the Weimar ducal house to the Dutch kings from the House of Orange. Since 1842, the Grand Duke Carl Alexander of Saxony-Weimar and Eisenach had been married to the Dutch Princess Sophie, the father of whom – King William II. – owned a significant collection of paintings by the Old Masters. After her father's death, Sophie inherited the painting by Peter Paul Rubens as well as the grand naval review by Hendrik de Meyer. The portraits of Orange princes and princesses by Pieter Nason and Jan Mijtens had already become the property of the ducal house of Weimar in the 18th century, following the dissolution of the dukedom of Eisenach. Among the paintings purchased during the age of Goethe are landscape paintings, still lives, and genre pictures, such as those on exhibition in the adjoining red room, Maria Pawlowna's former study; these complement the collection of 17th century Dutch paintings.



Von der Weimarer Malerschule zur Kunst um 1900

From the Weimar School of Painters to the art of around 1900

In dieser Etage finden Sie die Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie lernen die Weimarer Malerschule kennen, die als Wegbereiter der Freilichtmalerei in Deutschland gilt. Der Rundgang beginnt mit der Rezeption des Neoimpressionismus in Weimar um 1900 und endet mit der Gründungsphase der Weimarer Kunstschule um 1860. Den Grundstock der Sammlung bilden Werke der Weimarer Malerschule. Diese wurden von Großherzog Carl Alexander (1818–1901) und seinem Nachfolger Wilhelm Ernst (1876–1923) für das Großherzogliche Museum erworben. Bereichert wurde diese Sammlung durch eine Ehrengalerie für Carl Alexander, für die sowohl Professoren als auch Studenten der Kunstschule 1898 bedeutende Werke stifteten. Französische Meisterwerke wie Claude Monets *Kathedrale von Rouen* oder Auguste Rodins *Ehernes Zeitalter* sind Harry Graf Kessler zu verdanken, der von 1903 bis 1906 das Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe leitete. Ankäufe aus der Ära Wilhelm Köhlers, der als Direktor der 1923 gegründeten Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar in den 20er Jahren u. a. Werke von Lyonel Feininger, Paul Klee und Wassily Kandinsky erwarb, fielen hingegen 1938 der nationalsozialistischen Aktion »Entartete Kunst« zum Opfer – eine Lücke, die niemals wieder geschlossen werden kann.

This floor of the Palace Museum is dedicated to art from the late 19th century and gives an insight into the development of the Weimar School of Painters, whose members are considered the pioneers of open-air painting in Germany. The circular walk through the exhibition follows a retrograde chronology. It starts with the reception of neo-impressionism in Weimar around the turn of the century and ends with the phase of the foundation of the Weimar School of Art, around 1860. The collection's basis is formed above all by works from the Weimar School of Painters. These were acquired for the former Grand Ducal Museum by the Grand Duke Carl Alexander (1818–1901) and his successor Wilhelm Ernst (1876–1923). In 1898, the collection was further enriched by an honours gallery for Carl Alexander, for which both professors and students of the Weimar Academy donated important works. French masterpieces, such as The Cathedral of Rouen by Claude Monet or Iron Age by Auguste Rodin, we owe to the great commitment of Harry Count Kessler who, from 1903 to 1906, was director of the Grand Ducal Museum of Art and Crafts. New acquisitions from the era of Wilhelm Köhler, who, as director of the 1923 founded State Collection of Art at Weimar (1918–1932), had bought works e.g. by Lyonel Feininger, Paul Klee, and Wassily Kandinsky, however, fell prey to the National Socialist campaign »Degenerate Art« in 1938, leaving behind a gap never to be filled again.





Harry Graf Kessler und der Neoimpressionismus

Harry Count Kessler and Neo-Impressionism

War es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verdienst des Großherzogs Carl Alexander gewesen, durch verstärktes Mäzenatentum eine kulturelle Renaissance der Klassikerstadt einzuleiten, so verfolgte ab 1902 der Kunstsammler und Diplomat Harry Graf Kessler mit großem Einsatz die Vision eines »Neuen Weimars«.

Mit über 30 Ausstellungen zur zeitgenössischen Avantgarde organisierte Kessler zwischen 1903 und 1906 – dem Jahr seines erzwungenen Rücktritts – den Einzug der Moderne in Weimar. Auch bei der Vermittlung des Neoimpressionismus in Deutschland spielte er in Verbindung mit Henry van de Velde, dessen Berufung nach Weimar er bewirkt hatte, eine maßgebliche Rolle. Die erste Neoimpressionisten-Ausstellung 1903 zeigte eine Auswahl von französischen und belgischen Werken, darunter auch das Bild *Badende Frauen* von Théodor van Rysselberghe. Außerdem waren Gemälde der deutschen Neoimpressionisten Curt Herrmann und Paul Baum zu sehen. 1904 und 1905 folgten weitere Ausstellungen zum Neoimpressionismus, die einen beträchtlichen Einfluss auf Weimarer Künstler wie Christian Rohlf haben sollten.

During the second half of the 19th century, it had been due to the Grand Duke Carl Alexander that a cultural renaissance had been initiated in the town of the classics through an increase in the patronage of the arts. From 1902 onwards, a similar role was taken on by the art collector and diplomat Harry Count Kessler who, with great commitment, pursued the vision of a »New Weimar«.

With more than 30 exhibitions on the contemporary avant-garde, Kessler organized, between 1903 and 1906 (the year of his forced resignation), the advent of modernism at Weimar. He furthermore played a decisive role in the reception of Neo-Impressionism in Germany, in cooperation with Henry van de Velde, whose call to Weimar he had affected. The first exhibition of neo-impressionist works in 1903 showed a selection of French and Belgian works, among them the painting *Badende Frauen* (Women Having a Bath) by Théodor van Rysselberghe. Works by the German neo-impressionists Curt Herrmann and Paul Baum were also to be seen. In 1904 and 1905, more exhibitions on Neo-Impressionism followed which were to have a considerable impact on Weimar artists such as Christian Rohlf.



Der französische Impressionismus und seine Nachfolge in Weimar

French impressionism and its successors in Weimar

1889 hielt Emil Heilbut an der Kunstschule Vorlesungen zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, bei der er drei Gemälde Claude Monets erstmalig in Deutschland präsentierte. Diese frühe Demonstration sowie weitere Präsentationen impressionistischer Kunst aus Frankreich führten zu einem viel beachteten Entwicklungssprung innerhalb der Weimarer Malerschule und bewirkten bereits in den frühen 90er Jahren die Herausbildung eines Zentrums impressionistischer Freilichtmalerei um Carl Arp, Paul Baum, Theodor Hagen, Ludwig von Gleichen-Russwurm und Christian Rohlf. Auch Harry Graf Kessler widmete um 1904/1905 mehrere Ausstellungen den französischen Impressionisten um Monet, Manet, Renoir und Cézanne. Dank der Heymel-Stiftung konnte er 1905 Monets *Kathedrale von Rouen* erwerben. Im selben Jahr gelang es Kessler, auch *Das Eherne Zeitalter* von Auguste Rodin, das 1904 in der ersten Rodin-Ausstellung in Weimar zu sehen gewesen war, für die Sammlung zu sichern.

In 1889, Emil Heilbut gave a series of lectures on French art of the 19th century at the Weimar Academy, during which he – for the first time ever in Germany – presented three paintings by Claude Monet. This early demonstration as well as further presentations of impressionist art from France led to a widely acknowledged leap in the development within the Weimar School of Painters and brought about the formation of a center of impressionist open-air painting around Carl Arp, Paul Baum, Theodor Hagen, Ludwig von Gleichen-Russwurm, and Christian Rohlf, even during the early 1890s. Around 1904/05, Harry Count Kessler, too, dedicated several exhibitions to the French impressionists around Monet, Manet, Renoir, and Cézanne. Thanks to the Heymel Foundation, he was able to purchase Monet's *Kathedrale von Rouen* (Cathedral of Rouen) in 1905. That same year, Kessler managed to secure for the collection *Das Eherne Zeitalter* (The Age of Bronze) by Auguste Rodin, which had been on show at the first Rodin exhibition in Weimar, in 1904.



Deutsche Impressionisten

German impressionists

In Opposition zur offiziellen Kunstpolitik der wilhelminischen Ära schlossen sich Ende des 19. Jahrhunderts die fortschrittlichen, antiakademisch eingestellten Künstler in Berlin und München in Secessionen zusammen. Vor allem die Malerei der deutschen Vertreter des Impressionismus wie Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt und anderer Secessionsmitglieder wurde von Kaiser Wilhelm II. abwertend als »Rinnsteinkunst« bezeichnet. Daher setzte Harry Graf Kessler sich in Weimar intensiv für die Bildung eines Zentralorgans aller Secessionsbewegungen Deutschlands ein. 1903 kam es zur Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar. Als Präsident wurde Leopold Graf von Kalckreuth gewählt, ihm zur Seite Kessler als sein Stellvertreter. Vizepräsidenten waren Max Klinger, Max Liebermann und Fritz von Uhde, ihre Stellvertreter Franz von Stuck und Walter Leistikow.

Auch Kesslers Ankaufspolitik spiegelt diese Entwicklung wider. Zu seinen Erwerbungen gehörten Wilhelm Trübners *Postillon* und Max Beckmanns *Junge Männer am Meer*, das frühe Hauptwerk eines jungen, noch unbekanntes Künstlers, das 1906 auf der 3. Künstlerbund-Ausstellung in Weimar zu sehen gewesen war.

In opposition to the official cultural policy of the Wilhelminian era at the end of the 19th century, the progressive, anti-academically oriented artists in Berlin and Munich joined together in secessionist groups. Especially the paintings by German representatives of impressionism such as Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt and other members of the secessionist movement were derogatorily labelled as »art of the gutter« by Kaiser Wilhelm II. Therefore, Harry Count Kessler strongly advocated the formation of a central organ of all secessionist movements in Germany. In 1903, the German Association of Artists was founded in Weimar. Leopold Count von Kalckreuth was elected president, with Harry Count Kessler as deputy at his side. Vice presidents were Max Klinger, Max Liebermann, and Fritz von Uhde, with Franz von Stuck and Walter Leistikow as their deputies.

Kessler's policy of purchase also reflects this development. Among the works he purchased are Wilhelm Trübner's *Postillion* and Max Beckmann's *Junge Männer am Meer* (Young Men by the Sea), the early principal work of a young artist at the time still unknown, which had been on exhibition at the 3rd Exhibition of the Association of Artists at Weimar, in 1906.



Weimarer Impressionisten

Weimar impressionists

Nachdem von 1890 bis 1894 eine Reihe von Gemälden französischer Impressionisten in der Permanenten Kunstausstellung in Weimar gezeigt worden waren, übernahm die Weimarer Malerschule eine führende Rolle in der Entwicklung einer impressionistischen Landschaftsmalerei in Deutschland. Für Lehrer wie Schüler der Kunstschule bedeutete die Auseinandersetzung mit den französischen Vorbildern den Bruch mit traditionellen Seh- und Malweisen und die Hinwendung zu einer Malerei, die die Lokalfarben durch atmosphärische Lichtbedingungen und -reflexe auflöste.

Es ist vor allem Theodor Hagen (1871–1919 an der Kunstschule tätig) zu verdanken, dass diese Malweise sehr früh in Weimar Fuß fassen konnte. Mit besonderem Gespür für den atmosphärischen Reiz erfasste er die hügelige Landschaft Thüringens und inszenierte, auf französische Vorbilder zurückgreifend, das farbenreiche Licht- und Schattenspiel des Sommers bevorzugt in der Darstellung junger Frauen.

Sein Schüler Ludwig von Gleichen-Russwurm gilt als der »französischste« unter den Künstlern der Weimarer Malerschule. Sein um 1890 entstandenes Gemälde *Auf der Klippe von Helgoland* gibt – aufgebaut aus dem Farbkontrast von Rot und Grün, Blau und Gelb – die lichterfüllte Atmosphäre eines Sommertages wieder. Auch Leopold von Kalckreuth verwendete in *Kartoffelernte* eine auffallend helle Farbpalette und einen lockeren, bewegten Pinselstrich.

After the exhibition of a number of paintings by French impressionists at the Permanent Art Exhibition in Weimar during the period from 1890 to 1894, the Weimar School of Painters took on a leading role in the development of impressionist landscape painting in Germany. For both teachers and students at the Academy, the confrontation with the French models meant a break with traditional modes of vision and painting and a turning to a form of painting which dissolved the local colors through atmospheric conditions and reflections of light.

It is mainly due to Theodor Hagen (who worked at the Weimar School of Art from 1871 to 1919) that this mode of painting was quick to gain a foothold in Weimar. With his extraordinary sense for atmospheric charm, he captured the undulating landscape of Thuringia and, by drawing on French models, staged the colorful play of light and shadow of the summer season, preferably in depictions of young women.

His pupil Ludwig von Gleichen-Russwurm is considered the most »French« of the artists at the Weimar School of Art. His picture *Auf der Klippe von Helgoland* (On the Cliffs of Helgoland), painted around 1890, is based on the contrast between the colors red and green as well as blue and yellow and captures the light-filled atmosphere of a summer's day. Leopold von Kalckreuth, too, in his painting *Kartoffelernte* (Potatoe Harvest), used a remarkably light range of colors and a light and uneven brushstroke.



Christian Rohlfs

Christian Rohlfs

Der Weimarer Bestand von über 20 Gemälden Christian Rohlfs' stellt ein repräsentatives Spektrum seiner ersten wichtigen Schaffensperiode dar und reicht von den frühen Historienbildern bis zu den neoimpressionistisch beeinflussten Werken kurz nach 1900. Er spiegelt die Studienzeit Rohlfs (1870–1884) in Weimar und seine intensive künstlerische Suche wider. Aufgrund eines Beinleidens, das 1873 zur Amputation führte, wählte Rohlfs seine Motive entsprechend seines eingeschränkten Bewegungsradius vor allem in der Nähe seines Atelier am Poseckschen Garten, was die südlichen Alleen Richtung Schloss Belvedere und die umliegenden Dörfer mit einschloss. Die meisten seiner Bilder zeichnen sich durch eine ausdrucksstarke Pinselhandschrift und einen modellierenden Farbauftrag aus, mit dem Rohlfs die Textur des Bildgegenstandes zu erfassen suchte. Zusammen mit Paul Baum, Carl Arp und Ludwig von Gleichen-Russwurm bildete Rohlfs seit den 1880er Jahren den Kern eines Freundeskreises von Landschaftsmalern. Trotz seines Umzugs 1901 nach Hagen, behielt er sein Freiatelier in Weimar und pflegte weiterhin den Kontakt zu seinen Malerfreunden.

The Weimar stock of more than 20 paintings by Christian Rohlfs constitutes a representative spectrum of the artist's early creative phase and ranges from the early historical paintings to the neo-impressionistically influenced works of the time shortly after 1900. The collection reflects Rohlfs' student days in Weimar (1870–1884) and his intensive artistic quest. Due to an illness affecting his legs, which led to an amputation in 1873, Rohlfs chose his subjects according to his restricted range of mobility, i. e. mainly close to his studio near the Posecksche Garten, including the avenues to the south leading to Belvedere Palace and the surrounding villages. The majority of his paintings are characterized by an expressive brushwork and a modelling application of paint, through which Rohlfs tried to capture the texture of the subject. Starting with the 1880s, Rohlfs formed the core of a circle of friends of landscape painters together with Paul Baum, Carl Arp, and Ludwig von Gleichen-Russwurm. Although he moved to Hagen in 1901, he still kept his studio in Weimar until 1904 and stayed in touch with his painter friends.



Symbolistische Tendenzen in der Kunst um 1900

Symbolist trends in the art of around 1900

Industrielle Revolution, enormes Städte- wachstum, Eisenbahn und Telegrafie beschleunigten und veränderten das Leben im 19. Jahrhundert so sehr, dass sich viele Menschen an der Jahrhun- dertwende zunehmend nach Halt und Beständigkeit sehnten. Fortschritts- glauben und Zukunftsangst prallten aufeinander und bewirkten ein gesteigertes Interesse an Religionen, Spiri- tismus und Mystizismus. Diese Ent- wicklungen spiegelten sich auch in der Kunst wider. Künstler wie Carl Strathmann und Rudolf Jettmar such- ten nach einer tieferen Wahrheit und entwickelten in Abkehr von Naturalis- mus und Realismus, Detailtreue und wissenschaftlicher Genauigkeit den Symbolismus. Dabei kann weniger von einer einheitlichen Stilrichtung als vielmehr von Tendenzen in der Kunst um 1900 gesprochen werden. Werke der Symbolisten kreisten moti- visch um Sagen und Legenden, Traum- welten und Seelenzustände. Nicht selten erhielt auch die Landschaft symbolischen Charakter. Stilelemente wie freie Komposition, das Spiel mit Proportionen und Farben sowie der Wechsel von Zwei- und Dreidimensio- nalität ließen den Symbolismus zum Gegenspieler der akademischen Kunst und zum Wegbereiter der Moderne werden.

Industrial revolution, enormous urban growth, positivism, railways, and telegraphy accelerated and changed life in the 19th century so severely that, around the turn of the century, many people longed for stability and security. Belief in progress and fear of the future clashed and led to an increasing interest in religion, spiritual- ism, and mysticism. These develop- ments were reflected in the fine arts. Artists such as Carl Strathmann or Rudolf Jettmar searched for a deeper truth and, in turning away from natu- ralism and realism, truth to detail and scientific accuracy, they developed symbolism. In this context, we can hardly speak of a uniform movement, but rather of individual trends in the art of around 1900. As regards topics, the works by the symbolists revolved around tales and legends, dream worlds and psychological states. Quite often, the landscape was given a sym- bolic character. Elements of style such as free composition, playing around with proportion and color, as well as the change from two-dimensional to three-dimensional conceptions made symbolism the antagonist of academic art and the pioneer of modernism.



Ludwig von Hofmann

Ludwig von Hofmann

Ideallandschaften und bewegte Körper beschäftigten den Maler, Zeichner und Grafiker Ludwig von Hofmann Zeit seines Schaffens. Seit der Berufung als Dozent an die Großherzogliche Kunstschule im Jahre 1903 war Hofmann in Weimar und Umgebung vielfach tätig. Von ihm gefertigte Wandbilder schmücken sowohl das Foyer des Deutschen Nationaltheaters als auch den Senatssitzungssaal der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Für eine von Henry van de Velde für die 3. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 entworfene Museumshalle schuf Hofmann einen sechsteiligen großformatigen Wandbilderzyklus. Während jedoch die Museumshalle eingelagert werden mußte und über die Jahre verfiel, gelang es Harry Graf Kessler den kompletten Zyklus für das damalige Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe zu erwerben. Motivisch kreisen auch diese Werke um arkadische Landschaften und idealisierte Körper in Bewegung. Hofmanns helle Kompositionen, die Leichtigkeit und Lebensfreude ausstrahlen, nehmen Bezug auf Ideen der Lebensreform um 1900 – Abkehr von Industrialisierung und Urbanisierung – und bewegen sich stilistisch zwischen Jugendstil und Symbolismus.

Ideal landscapes and bodies in movement were what occupied the painter, draughtsman and graphic artist Ludwig von Hofmann throughout his work. Since his appointment as professor at the Grand Ducal School of Art in 1903, Hofmann had been very busy in and around Weimar. Murals created by him decorate both the foyer of today's German National Theater and the senate's conference hall at the Friedrich-Schiller-University at Jena. For a museum hall designed by Henry van de Velde for the 3rd German Arts and Crafts Exhibition at Dresden, in 1906, Hofmann created a six-part large-size cycle of murals. But while the museum hall had to be stored away and decayed over the years, Harry Count Kessler managed to purchase the entire cycle for the former Grand Ducal Museum of Art and Crafts. As regards topics, these paintings also revolve around Arcadian landscapes and idealized bodies in movement. Hofmann's light-colored compositions, which radiate light-heartedness and joie de vivre, refer to ideas of the reform movement of around 1900 – a turning away from industrialization and urbanization – and, from a stylistic point of view, they move between Art Nouveau and symbolism.



Die Weimarer Malerschule

The Weimar School of Painters

Die intensive Beschäftigung mit der heimatlichen Landschaft verband alle Landschaftsmaler der Weimarer Malerschule. Kennzeichnend ist vor allem die ruhige und unprätentiöse Nüchternheit des Blicks, der völlige Verzicht auf dramatische Licht- und Wolkeneffekte sowie auf kompositorische Kunstgriffe. Als Essenz dieser Malweise können die Bilder von Karl Buchholz gelten, der von 1867 bis 1876 an der Kunstschule studierte. Als Meisterschüler von Theodor Hagen malte er 1874 seine erste nachweisbare Waldrandstudie des Webichts, jenes Waldstücks nahe Tiefurt, das für die Entwicklung der Weimarer Malerschule eine zentrale Bedeutung bekam. Obwohl Buchholz als Pleinairist versuchte, seine unmittelbaren Natureindrücke festzuhalten, sind seine späten grautonigen Vorfrühlings- und Herbstlandschaften von einer melancholischen Grundstimmung geprägt.

Neben dem vertieften Studium im Freien ist für andere Vertreter der frühen Weimarer Malerschule wie Eduard Weichberger, Paul-Wilhelm Tübbecke, Paul Baum und Franz Bunke die konsequente Anwendung der Technik der Tonmalerei, bei der alle Farben auf einen meist grauen oder braunen Grundton abgestimmt werden, charakteristisch.

The intense preoccupation with the native landscape linked all landscape painters of the Weimar School of Painters. Characteristic of their work is above all a quiet and unpretentious sobriety of perspective, the complete renunciation of both dramatic effects created by light or clouds and compositional tricks. As the essence of this style of painting may be considered the pictures by Karl Buchholz, who studied at the Weimar Academy from 1867 to 1876. As pupil in the master class of Theodor Hagen he painted his first provable study of the edge of the Webicht, a small wood near Tiefurt that was to become crucial to the development of the Weimar School of Painters. Although Buchholz, being an open-air painter, tried to capture his immediate impressions of nature, his later gray-colored early-spring and autumn landscapes are characterized by a prevailing melancholy mood.

Besides an intensified study in the open, other representatives of the early Weimar School of Painters, such as Eduard Weichberger, Paul-Wilhelm Tübbecke, Paul Baum, or Franz Bunke, focused on the consequent application of a toning technique of painting in which all colors are matched with a most often gray or brown basic shade.



Die Weimarer Malerschule und die Schule von Barbizon

The Weimar School of Painters and the School of Barbizon

Als der Berliner Tiermaler Albert Brendel, der bis 1871 regelmäßig die Sommermonate in Barbizon verbracht hatte, an die Weimarer Kunstschule berufen wurde, setzte Mitte der 70er Jahre in Weimar eine verstärkte Auseinandersetzung mit der neuen realistischen Kunst der Schule von Barbizon ein. Am Rande des Waldes von Fontainebleau bei Paris gelegen, war Barbizon um 1850 beliebter Studien- und Wohnort zahlreicher antiakademisch ausgerichteter Maler geworden, die hier den schlichten, stimmungserfüllten Naturausschnitt – »paysage intime« genannt – suchten. Trotz unterschiedlicher Malweise verband die Künstler die Absage an das im Atelier komponierte Bild zugunsten des Malens im Freien.

Kenntnis über diese neue realistische Auffassung erhielten die Weimarer Künstler nicht nur durch Reisen nach Barbizon, sondern auch über die Auseinandersetzung mit der holländischen Kunst. Auf Reisen in die Niederlande studierten Theodor Hagen, Max Thedy, Leopold von Kalckreuth, Ludwig von Gleichen-Russwurm und Max Liebermann sowohl die Landschafts- und Genremalerei des 17. Jahrhunderts als auch die zeitgenössische holländische Malerei der Haager Schule, deren Einflüsse sie, zurück in Weimar, verarbeiteten.

When, in the mid 1870s, the Berlin animal painter Albert Brendel, who, until 1871, had regularly spent the summer months at Barbizon, was appointed to the Weimar Academy, this led to an increasing interest in the new realistic art practiced at the School of Barbizon. Situated on the border of the forest of Fontainebleau near Paris, Barbizon had become a popular place for living and studying among numerous anti-academically oriented painters who were looking for the simple, atmospheric part of nature, called »paysage intime«. Despite different ways of painting, these artists were linked by a common denial of paintings composed in the studio in favor of paintings in the open.

The Weimar artists learned about this new realistic conception not only by travelling to Barbizon, but also by looking at Dutch art. On their journeys to the Netherlands, Theodor Hagen, Max Thedy, Leopold von Kalckreuth, Ludwig von Gleichen-Russwurm, and Max Liebermann studied both landscape and genre painting of the 17th century as well as contemporary Dutch painting of the School of Haag; back in Weimar they then assimilated these influences.



Die Anfänge der Weimarer Kunstschule

The beginnings of the Weimar School of Art

In der Nachfolge des mäzenatischen Wirkens seiner Vorfahren gründete Großherzog Carl Alexander 1860 die Großherzoglich Sächsische Kunstschule in Weimar. Als aus seiner Privatschatulle finanzierte Institution löste sie sich von Beginn an von der üblichen akademischen Klasseneinteilung. Die freigeistige Entwicklung galt als oberster Grundsatz der Schule. So konnte sich hier zum ersten Mal im engsten Umfeld einer deutschen Kunstakademie eine fortschrittliche Freilichtmalerei entwickeln.

Die Grundlage für diese Entwicklung schuf der erste Direktor der Kunstschule, Stanislaus Graf von Kalckreuth (bis 1875), indem er statt der traditionellen Historien- und Genremalerei eine moderne Landschaftsmalerei auf der Basis eines genauen Naturstudiums favorisierte. Mit der Berufung junger Künstler wie Arnold Böcklin und Franz von Lenbach nach Weimar setzte Kalckreuth wichtige Signale. Böcklins Nachfolger Alexander Michelis regte zum systematischen Studium der Natur durch Exkursionen in die landschaftlich reizvollen Gegenden Thüringens an. Unter seiner Leitung entwickelte sich die Klasse für Landschaftsmalerei zur Keimzelle der späteren Weimarer Malerschule.

In 1860, in emulation of the spirit of patronage shown by his ancestors, Grand Duke Carl Alexander founded the Grand Ducal Saxon School of Art at Weimar. Being financed through funds stemming from his own private coffer, this institution from the beginning rid itself of the usual academic division into classes. Freethinking development was considered the school's supreme principle. Thus here, for the first time, a progressive school of open-air painting could evolve in closest proximity to a German academy of art.

The basis for this development was provided by the School of Art's first director, Stanislaus Count of Kalckreuth (until 1875), because, instead of traditional historical and genre painting, he favored a modern form of landscape painting on the basis of a detailed study of nature. By calling young artists such as Arnold Böcklin or Franz von Lenbach to Weimar, Kalckreuth had a significant influence on the course of development. Böcklin's successor Alexander Michelis suggested a systematic study of nature through excursions into the delightful scenery of Thuringia. Under his guidance, the class of landscape painting developed into the nucleus of the later Weimar School of Painters.

KLASSIK
STIFTUNG
WEIMAR